



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Letras
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas

Naturaleza y cuerpo libertino en la poesía de Théophile de Viau y Arthur Rimbaud

TESIS
que para optar por el grado de
Doctor en Letras

Presenta
Pedro Hugo Alejandre Muñoz

Tutora principal
Dra. Claudia Ruiz García (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM)

Comité tutor
Dra. Norma Susana González Aktories (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM)
Dra. Rosalba Lendo Fuentes (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM)

Ciudad Universitaria, CDMX, Agosto, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Naturaleza y cuerpo libertino en la poesía de
Théophile de Viau y Arthur Rimbaud

ÍNDICE

| | |
|-------------------|----|
| Introducción..... | 11 |
| El corpus..... | 19 |

CAPÍTULO I

| | |
|---|----|
| 1.1. Sobre Théophile de Viau..... | 23 |
| 1.2. Breve arqueología del libertinaje..... | 27 |
| 1.3. Algunas argucias discursivas contra la censura..... | 31 |
| 1.4. La modelización del <i>yo</i> enunciativo en <i>Première journée</i> | 36 |
| 1.5. Análisis de tres poemas de Théophile de Viau..... | 45 |
| 1.5.1. <i>Contre l'hiver</i> . La promesa de vida del invierno | 46 |
| 1.5.2. <i>Élégie à une dame</i> . El poema como declaración de principios..... | 52 |
| 1.5.3. <i>La maison de Sylvie</i> . Síntesis de temas e inquietudes..... | 57 |
| 1.6. Algunos aspectos importantes de la poesía de Théophile de Viau..... | 84 |

CAPÍTULO II

| | |
|---|-----|
| 2.1. Hacia la poesía libertina del siglo XVIII francés..... | 93 |
| 2.1.1. Observadores y experimentadores..... | 93 |
| 2.1.2. La conversación..... | 96 |
| 2.1.3. La mañana..... | 99 |
| 2.2. Ideas sobre la Naturaleza en el <i>esprit des Lumières</i> | 106 |

| | |
|--|-----|
| 2.2.1. La <i>Belle Nature</i> | 111 |
| 2.2.2. El cuerpo..... | 116 |
| 2.3. Dos poetas..... | 120 |
| 2.3.1. Gentil-Bernard: la poesía de los placeres ligeros..... | 121 |
| 2.3.2. Jean-François de Bastide: el libertinaje mundano en poesía..... | 128 |
| 2.4. Algunos aspectos de la poesía libertina del siglo XVIII..... | 142 |

CAPÍTULO III

| | |
|---|-----|
| 3.1. Sobre Arthur Rimbaud..... | 151 |
| 3.2. El yo y el desplazamiento enunciativo..... | 155 |
| 3.2.1. La somnolencia como cambio de perspectiva..... | 155 |
| 3.2.2. El trabajo para la videncia. Análisis de tres poemas..... | 161 |
| a. <i>Vénus Anadyomène</i> . La defensa de placeres heterodoxos..... | 162 |
| b. <i>Rêvé pour l'hiver</i> . El placer oscuro como promesa..... | 168 |
| c. <i>Première soirée</i> . Elocuencia de la “malignidad”..... | 174 |
| 3.3. La desestabilización poética..... | 185 |
| 3.3.1. Lo grotesco en busca de su propia lengua. Análisis de tres poemas..... | 185 |
| a. <i>Le Balai</i> . El arte de la parodia..... | 186 |
| b. <i>Fête galante</i> . La elocuencia del placer..... | 191 |
| c. <i>Les lèvres closes. Vu à Rome</i> . El cuerpo distorsionado..... | 195 |
| 3.3.2. Firmas desdobladas..... | 201 |

| | |
|--|-----|
| 3.4. Rimbaud y la Naturaleza. Análisis de cuatro poemas..... | 203 |
| a. <i>Tête de faune</i> . La Naturaleza y sus potencias tutelares..... | 203 |
| b. Del “hambre de lobo” al hambre purificadora..... | 207 |
| c. <i>La Rivière de cassis</i> . La Naturaleza como pantalla de las pasiones..... | 213 |
| d. <i>Barbare</i> . Un asunto de fitología..... | 219 |
| | |
| Conclusiones..... | 227 |
| | |
| Bibliografía..... | 233 |

Introducción

Para comenzar hay que preguntarse por el origen de lo que se conoció en el ámbito literario como libertinaje. Sin lugar a dudas, como aseveran varios estudiosos del tema,¹ las fuentes originarias se pierden en el tiempo, sobre todo porque ya desde sus inicios se asumió como una potencia intelectual. Le llamamos potencia por lo que puede llegar a despertar en los otros, por ese efecto generador que hace avanzar la reflexión.

En el *Simposio* hay una escena donde Sócrates y sus amigos reflexionan sobre la erótica, la belleza y la inmortalidad. Al final, para refutar las ideas expuestas por sus compañeros, Sócrates cita una conversación que tuvo alguna vez con Diotima, una mujer muy inteligente quien le hace saber lo siguiente acerca de cómo el ejercicio de la reflexión influye para conocer el grado sumo de lo bello y lograr la inmortalidad:

En efecto, lo que se llama reflexionar se refiere a un conocimiento que se borra, porque el olvido es la extinción de un conocimiento; porque la reflexión, formando un nuevo recuerdo en lugar del que se marcha, conserva en nosotros este conocimiento, si bien creemos que es el mismo. Así se conservan todos los seres mortales; no subsisten absolutamente y siempre los mismos, como sucede a lo que es divino, sino que el que marcha y el que envejece deja en su lugar a un individuo joven semejante a lo que él mismo había sido.²

Esta idea parece ajustarse a un “movimiento” que abarcó dos siglos de la historia literaria francesa, el siglo XVII, clásico por antonomasia, y el siglo subsecuente, denominado siglo de las Luces: dos visiones casi antitéticas sobre lo humano. En efecto, de un siglo a otro, el pensamiento se ve obligado a secularizarse pues para Descartes, era la mente y no el alma donde se ponía a prueba lo propio del hombre. De un siglo a otro, también, todos los ateísmos se hacen más perentorios. Jean-Pierre Cavallé señala, a propósito del desarrollo de cierto ateísmo en la Europa moderna: “Un enoncé n’est pas inacceptable parce qu’il contredit des croyances auxquelles tout le monde adhère, mais parce que l’état

¹ Cf. Jean-Pierre Cavallé, “Libertinage, irrégion, incroyance, athéisme dans l’Europe de la première modernité (XVI^e-XVII^e siècles). Une approche critique des tendances actuelles de la recherche (1998-2002)”, *Les Dossiers du Grihl*, 2007-02 | 2007, URL: <http://dossiersgrihl.revues.org/279>. O, por otro lado, Jean Wirth, “‘Libertins’ et ‘épicuriens’: aspects de l’irrégion en France au XVI^e siècle”, en *Sainte Anne est une sorcière et autres essais*, Ginebra, Droz, 2003.

² Platón, “Simposio (Banquete) o De la erótica”, en *Diálogos*, México, Porrúa, 2000, p. 375.

des forces sociales et des rapports de pouvoir en interdit l'expression publique".³ Mencionamos el ateísmo porque es una de las fuentes que alimentan el pensamiento de una de las figuras importantes de este estudio, Théophile de Viau, poeta del siglo XVII que tuvo que enfrentar un poderoso aparato de censura, como veremos más adelante. Por supuesto, poco a poco, las condiciones cambiaron, es decir, se hicieron menos hostiles a la crítica y la contestación. Por lo que era de esperarse que, si tantas figuras del pensamiento crítico habían sido sometidas por la censura, sus continuadores salieran fortalecidos para ofrecer del mundo una visión menos constreñida por alianzas político-religiosas. No es difícil pensar, entonces, cómo fue avanzando esa potencia intelectual mediante sus figuras más visibles: Théophile de Viau, La Fontaine, Denis Diderot, Sade, por mencionar algunos ejemplos de escritores en cuya obra rezuman en menor o mayor medida características de lo libertino. En efecto, son cabezas disímbolas que abrevaron, no obstante, de un caudal de saberes que germinó en ellos para advertir lo que había pasado desapercibido hasta ese momento; para traducir nuevas leyes y correspondencias como lo hace el lenguaje de la matemática cuando, mediante una fórmula, ofrece información sobre la velocidad o el volumen de un cuerpo, por ejemplo; así, pues, otra cara de esta potencia intelectual también se verificaría en la divulgación del propio conocimiento, para hacerlo avanzar. No es fácil imaginar un ejemplo más conspicuo de esta empresa: la Enciclopedia. En el siglo XVIII, el filósofo Fontenelle lo expresaría así: "chaque génération nouvelle hériterait en vain des connaissances accumulées par les générations précédentes si elle ne possédait au départ une égale aptitude à les faire fructifier".⁴ En efecto, no bastaba con heredar el conocimiento, había que transmitirlo, ampliarlo, ponerlo en práctica para que diera frutos.

Ahora bien, es innegable que esta aptitud no es propia de una época, por eso Diotima, en el texto de Platón, hace ver a la reflexión como puente hacia la inmortalidad, porque gracias a esa acción hace patente el hecho de la transmisión de conocimientos para dar profundidad, en principio, al estudio del hombre. En otras palabras, un mejor

³ Jean-Pierre Cavaillé, *Les Déniaisés. Irréligion et libertinage au début de l'époque moderne*, París, Garnier, 2013, p. 495.

⁴ Jean Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, París, Albin Michel, 1994, p. 757

conocimiento de un ser entraña una nueva manera de relacionarse con él, así como nuevas dudas, otras preguntas, es decir, una vía que no termina. Parece que en eso consiste el fruto al que hacía referencia Fontenelle. Y posiblemente por eso Diotima hace énfasis en una *progresión inversa* cuando dice que “el que envejece deja en su lugar a un individuo joven semejante a lo que él mismo había sido”, como si la juventud fuera proporcional al vigor que brinda todo trabajo de reflexión.

Antes de continuar, es necesario señalar que esta investigación pretende tender un puente entre la obra de dos poetas que aparentemente nada une ya que además dos siglos los separan: Théophile de Viau (1590-1626) y Arthur Rimbaud (1854-1891). Para hacerlo, nos concentraremos en el análisis de dos temas⁵ que aparecen recurrentemente en sus obras: la Naturaleza y el cuerpo. Es necesario precisar que, ante la vastedad que la idea de Naturaleza supone, nuestro enfoque se dará principalmente a partir de la perspectiva libertina, lo que necesitará un desmenuzamiento de este género, por muy escurridiza que esta empresa pueda parecer. No pasa lo mismo, no obstante, respecto al cuerpo pues contamos con ejemplos diversos en la literatura libertina para sondear el progreso de su representación y descubrir el hilo que lo llevaría hasta la poesía de Rimbaud.

En nuestro primer capítulo, lo que interesa a este estudio, más allá de las convulsiones políticas del siglo XVII, es dilucidar cómo un movimiento, en este caso libertino, afinó la capacidad crítica de nuestro primer poeta. Es necesario señalar que a pesar de que Théophile de Viau se considere un escritor libertino, su escritura representa un desafío de interpretación porque, salvo en algunos casos, su trabajo creativo es depositario de lo barroco, e incluso de un pensamiento renacentista, que lo proveyeron empero de herramientas para sondear la riqueza en la Naturaleza, en la amistad y en el goce del momento, tópicos universales que bajo cierta perspectiva darán dimensión a lo que se conoce como libertino. Guido Saba menciona que en el tratamiento de ciertos tópicos se puede ver la adscripción a lo libertino. Por ejemplo, la exaltación de la amistad, la incertidumbre sobre el porvenir, es decir, el imperativo de gozar el momento como un

⁵ En esta mención, preferimos utilizar “tema” y no “tópico” porque consideramos que la pertinencia del análisis reside además en ver de qué manera esos tópicos escapan al lugar común.

carpe diem actualizado; así como también la aceptación de la muerte y, por añadidura, de las leyes ineluctables de la Naturaleza.⁶ Sin embargo, además de estas características en su obra, su producción literaria va a dar cuenta de un autor complejo que por momentos escapa a las etiquetas, astuto e incluso pragmático, como puede leerse en la conversión al catolicismo al final de su vida. Por otro lado, es un poeta con una inclinación muy marcada por lo contemplativo y lo onírico, que propugna además por la escucha de la propia voz, lo que más adelante lo haría aparecer como un romántico pionero a los ojos de Théophile Gautier. Ahora bien, a pesar de eso, hay una parte de su producción que da cuenta de un autor también ligero en el tratamiento del cuerpo y los placeres, lo que llenaría su obra de sobresaltos y de irregularidades estilísticas. Desde ese contexto, entonces, en este estudio trataremos de cernir la importancia de una obra orientada, además, por las convulsiones de su siglo e incluso por lo que los avances a nivel científico dejaron grabado en ella.

Es cierto que este estudio pretende encontrar los puntos de encuentro entre la obra de Théophile de Viau y la de Arthur Rimbaud. Para ello será necesario también un capítulo que nos permita indagar algunas características del siglo XVIII pues fue un periodo donde lo libertino en la literatura despuntó gracias a la efervescencia de un pensamiento que poco a poco iba trazando la ruta de su propia secularización. Pero también gracias a un espíritu obsceno, provocativo [*grivois*], con connotaciones evidentemente sexuales, para el cual era necesario ostentar un conocimiento de los resortes del placer con vistas a la dominación del otro. Sin duda, este siglo Ilustrado fue una época interesante para el libertinaje porque a pesar de las múltiples escenas que se ven por doquier en las novelas, es decir, a pesar de lo identificable de personajes seductores, quizás maquiavélicos, de novelas como las de Laclos y Sade, por ejemplo, el libertinaje como herramienta intelectual se hace menos definitivo para fortalecerse en la tensión de los opuestos. Michel Delon señala: “Le libertin s’installe dans l’entre-deux, entre l’interdit et la transgression, entre la réalité et l’imaginaire [...] Le libertinage peut donc être appréhendé comme un ensemble d’idées subversives ou un réseau de connivences,

⁶ Cf. Guido Saba, *Théophile de Viau: un poète rebelle*, París, PUF, 1999, pp. 32-37

comme une thématique littéraire ou un style de vie”.⁷ En efecto, esta particularidad de lo libertino lo hace casi inasible, pues, por un lado, sus personajes son reconocibles en sus proyectos terrenales, e incluso frívolos y, por el otro, su entramado intelectual se mimetiza en el librepensamiento europeo de larga data en el que confluyen la crítica a la tradición y el sueño de una *nueva* humanidad. Antoine Adam subraya: “Si la libre pensée est autre chose qu’une critique négative de la tradition, si elle est bien plus qu’une cosmologie et une physique, c’est parce qu’elle affirme un programme de réforme sociale, l’idéal d’une humanité nouvelle”.⁸ El desafío, en este sentido, residirá en observar las diferencias entre las dos vertientes del libertinaje y comprender por qué en algún momento lo libertino se hizo perentorio y se proyectó como una utopía que seguiría alimentando durante algunos años deseos, subversiones y, por supuesto, redefiniciones de lo subjetivo.

Ahora bien, lo curioso de la abundancia en la producción de novelas libertinas en el siglo XVIII es que sirvió como entramado para la casi desconocida poesía del género que, por lo demás, retomó algunos de sus temas y tópicos como la mañana, la gradación (en amor), los extravíos (del corazón y la mente) con una ambición muy concreta, propia de este siglo: conocerlo y dominarlo todo. No obstante, en este contexto, no nos interesa ver todo el conjunto de saberes, técnicas y disciplinas que dieron impulso a un pensamiento contestatario sino únicamente de qué manera el tratamiento del cuerpo en la poesía libertina se nutría y se transformaba a la luz de la relación que el hombre del siglo tenía con la Naturaleza. Para ello recurriremos al trabajo exhaustivo que Jean Ehrard hizo al respecto, en donde trabaja la idea de Naturaleza y su relación con el pensamiento científico, la moral y la religión, la belleza y la felicidad, y el progreso, por mencionar algunos ejemplos. El trabajo de Ehrard nos permitirá analizar obras de los poetas Gentil-Bernard y Jean-François de Bastide, considerados libertinos aunque con propuestas sumamente diferentes. Su estudio nos ayudará a ver si a lo largo del siglo, la Naturaleza y el cuerpo se han transformado bajo la perspectiva de lo libertino y si eso puede vincular la obra de Théophile de Viau con la poesía de Arthur Rimbaud.

⁷ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, París, Hachette, 2000, p. 14.

⁸ Antoine Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Ginebra, Slatkine Reprints, 2008, p. 432.

En efecto, el tercer capítulo está consagrado a la obra de Arthur Rimbaud, poeta de la modernidad, con una obra muy breve que abandonó por la vida comercial. En su obra de los primeros años se nota la influencia de lo clásico: su destreza con el latín es ampliamente conocida y, tal como Théophile de Viau, tiene algunos textos escritos en esa lengua.⁹ Al respecto, Antoine Fongaro, en un ensayo brillante, considera que la riqueza de su *imaginación* proviene en realidad del amplio conocimiento que tenía de las etimologías latinas.¹⁰ En sus primeros textos también se nota cierta influencia de la poesía parnasiana, como veremos más adelante. Hay que añadir que los temas políticos también fueron materia para su obra, sobre todo por el interés que despertó en el joven Rimbaud la Comuna y la breve toma de poder de los trabajadores, principalmente obreros, contra las prácticas políticas del Segundo Imperio. Evidentemente, su poesía fue transformándose con el tiempo, alimentada además por otros factores como la guerra franco-prusiana de 1870, su mudanza a París, su amistad con Paul Verlaine y la relación tirante que tenía con otros poetas. De los ejercicios filológico-parnasianos de su primeros poemas, su obra se va afinando también por el cedazo de lo satírico, rasgo que lo emparenta con algunas piezas de Théophile de Viau, hasta llegar a la prosa fragmentaria de su última selección intitulada *Illuminations*, sin olvidar, por supuesto, su etapa visionaria de *Une saison en enfer*.

¿Qué puentes pueden tenderse entre la obra de Théophile de Viau, contemplativa, todavía vinculada a modelos estilísticos clásicos, incisiva, y la obra meticulosa y astuta de Arthur Rimbaud, un filólogo amateur? Nuestra hipótesis es que el tratamiento del cuerpo y los placeres que Rimbaud pone sobre la mesa, sobre todo en los poemas de sus primeras recopilaciones, tienen un sustrato libertino: reivindicatorio de las heterodoxias sexuales, con cierto énfasis en lo que el goce de la sexualidad aporta a la libertad de pensamiento y, en menor medida, o en casos muy específicos, asociado al poder subversivo de lo satírico. Por otro lado, vemos que la mirada que ambos poetas lanzan a la Naturaleza es del mismo orden pues la sondan para traducir el sistema de correspondencias que no es evidente a

⁹ De Viau tiene su texto *Theophilus in carcere*: cf. Jacques Prévost (ed.), *Libertins du XVIIe siècle*, París, Gallimard, p. 49. Y Rimbaud escribió algunos poemas como *Ver erat*, *Jamque Novus*, *Nascitur Arabiis*, entre otros: cf. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance*, París, Robert Laffont, 2004, pp. 8-27.

¹⁰ Antoine Fongaro, “Fleurs rimbaldiques”, en *Parade sauvage*, N° 25, 2014, *Revue d'études rimbaldiennes*, pp. 209-222.

simple vista. Por supuesto, como veremos más adelante, ese trabajo de traducción al que nos hemos referido no es necesariamente en el sentido de la palabra “vidente” [*voyant*], que aparece en dos cartas célebres de Rimbaud y en las que se identifica así, como poeta “vidente”. Nuestro interés reside, más bien, en desentrañar la forma en que los poetas pueden expresar lo *invisible* en razón de los conocimientos divulgados en sus respectivas épocas.

Por último, es necesario subrayar que, a pesar de la riqueza formal de ambas obras, sobre todo la de Arthur Rimbaud –en cuanto a su experimentación rítmica, las transformaciones que proponía a partir de variantes geográficas de ciertas palabras, o el propio dominio de las etimologías clásicas que ya mencionamos anteriormente–, nos dedicaremos sobre todo a buscar correspondencias en la materia temática de las obras, en las expresiones y tonos de la contestación, en el recurso a lo irónico, a lo obscuro y, aunque un estudio serio sobre la influencia del discurso científico en poesía escapa a este estudio, nos gustaría dejar sembrada la curiosidad con la mención de lo que nos ha ido apareciendo en el camino al revisar la obra de Descartes, el ensayo de Pierre Costabel sobre lo natural en el siglo XVII, así como ciertas nomenclaturas especializadas que rezuman en algunos poemas de Rimbaud, por dar algunos ejemplos.

Antes de continuar con el corpus de la investigación, hay que enlistar la pertinencia del aparato crítico que utilizaremos en los diferentes capítulos.

Para el primer capítulo, sobre Théophile de Viau y el siglo XVII, hemos utilizado las investigaciones del proyecto *Les Dossiers du Grihl*, dirigido por Jean-Pierre Cavaillé, sobre el libertinaje del siglo XVII y XVIII. Este conjunto de ensayos es importante porque, además, algunos están enriquecidos por la perspectiva de la historiografía. Por otra parte, el ensayo de Pierre Costabel sobre la naturaleza y lo natural ha sido capital porque explicita las tensiones entre la mirada científica y la religiosa respecto a la relación entre el hombre y la Naturaleza. En cuanto a Théophile de Viau, las obras imprescindibles son los estudios que le han consagrado, por un lado, Guido Saba, con su edición crítica realizada a lo largo de nueve años (1978-1987) y, por el otro, Antoine Adam, específicamente su obra en donde vincula la obra de De Viau con el librepensamiento europeo.

Para el segundo capítulo, las diversas obras de Michel Delon, especialista en la cultura libertina francesa, así como su antología de poesía del siglo XVIII, nos brindaron una pista para encontrar dos piezas disímbolas aunque representativas de lo libertino en poesía. Por otra parte, Claude Reichler y su estudio sobre la modelización de lo libertino y su relación con lo mundano, nos ayudó a delimitar la pertinencia de ciertos indicios libertinos en la obra de Arthur Rimbaud. Y, finalmente, como obra señera no podemos dejar de mencionar de nuevo el gran estudio de Jean Ehrard, sobre la manera en que la Naturaleza era percibida en la primera parte del siglo XVIII.

Para el último capítulo, varias obras han sido importantes para la comprensión del lugar que ocupa Rimbaud en su tiempo. Respecto a la poesía de los primeros años, el estudio de Steve Murphy nos ayudó a entender los indicios subversivos, así como los retruécanos y el uso del argot en ciertos poemas. Kristin Ross y su ensayo sobre lo político-geográfico en la obra del poeta, abrió la vía para entender el papel de Rimbaud ante lo colectivo y de qué manera eso se trasluce en los temas y el ritmo de su poesía. Bernard Teyssèdre y su amplio estudio sobre al *Album zutique*, la parodia y lo grotesco nos dieron materia para acercar las obras de los dos poetas principales de esta investigación. El estudio de Michel Murat, nos ha brindado una amplia perspectiva sobre los elementos formales de la obra de rimbaldiana: las rimas, las variaciones vocálicas, la disposición gráfica del verso. Y asimismo los diferentes ensayos de la *Revue d'études rimbaldiennes*, que presenta lo más actual en cuanto al estudio de la obra de Rimbaud.

El corpus

En el primer capítulo, respecto a la obra de Théophile de Viau, vamos a trabajar principalmente con tres poemas. El primero de ellos es una oda intitulada *Contre l'hiver* con la que el poeta hace una petición al invierno: que no empeore el estado de una mujer enferma. Para ello, nos brinda una pintura naturalista interesante mediante la cual podremos comprender la relación que el poeta mantiene con la Naturaleza al ver en el invierno propiedades que generalmente se asocian a la primavera.

El segundo poema lleva por título *Élégie à une dame*, y se relaciona con el anterior en el sentido en que la Naturaleza aparece como condición de la escritura. Esta elegía es una reflexión sobre la poesía de su tiempo y al mismo tiempo es una declaración de principios peculiar pues más allá de reglas explícitas, lo que presenta el poeta es la manera en que vive el proceso creativo.

El tercer poema, *La maison de Sylvie*, es una obra compuesta por diez odas. Varios temas que interesaron a Théophile de Viau aparecen para reflexionar sobre la Naturaleza, la censura, el oficio poético, la amistad entre varones. Además de su ánimo compilatorio, la importancia de esta obra, cuya redacción se terminó dentro de la prisión, reside en el hecho de que fue la última pieza de De Viau, por lo que algunos la consideran su testamento poético.

Para el segundo capítulo, trabajaremos con dos poemas libertinos de dos poetas disímbolos. El primer ejemplo, *Art d'aimer*, es un poema de Gentil-Bernard que retoma a su vez uno de Ovidio, *Ars amatoria*, para expresar algunas ideas que corrían en su tiempo sobre la influencia de la tradición clásica en algunos poetas, aunque también para redondear una idea de los placeres ligeros mediante ciertos campos semánticos, algunos tópicos y figuras de la retórica. Aquí es necesario tomar en cuenta que lo libertino se mueve entre dos opuestos. Por un lado, una literatura donde aparece el cuerpo de los placeres ligeros, casi juguetones. Por el otro, la literatura del cuerpo pornográfico que recupera el caos y lo difuso de los placeres del cuerpo barroco para oponerlo a las líneas

sobrias del cuerpo del clasicismo.¹¹ Lo que debemos retener por tanto es que esta literatura del cuerpo pornográfico haría del cuerpo mismo el laboratorio del *savoir-faire*, es decir, donde se pondrían en práctica las teorías de lo más reciente de la divulgación científica de la época y cuya puesta en escena, en algunas pocas ocasiones, nos brindaría ejemplos extremos de libertad y autonomía femenina. De este tipo de literatura, entonces, se nutre lo libertino y, como consecuencia, la poesía respectiva.

El segundo ejemplo, *Les gradations de l'amour*, es de Jean-François de Bastide quien retoma de Crébillon el modelo de la socialización libertina para redondearlo en su poema. Hay que puntualizar que Crébillon forma parte de un grupo de novelistas como Duclos, Nerciat, Restif de la Bretonne, Laclos e incluso Sade, por dar algunos ejemplos, que escribieron varias novelas bajo un esquema parecido que, según Claude Reichler, contempla: idealización, iniciación sexual, control, desilusión y persecución de un “objeto imposible”.¹² Sin embargo, el poema de Bastide trabaja esta materia y la puntualiza mediante una reflexión que se sirve de otros tópicos como la pintura en poesía para dar sus puntos de vista sobre el arte en general y además para darle propia vida a la escena de amor que se presenta. Ahora bien, ambos poemas, tanto el de Gentil-Bernard como el de Jean-François de Bastide, nos ayudarán a cernir la idea del libertinaje que deriva de los ejemplos de la obra de Théophile de Viau para, en el capítulo subsecuente, poder tender un puente con la poesía del joven Arthur Rimbaud.

En el tercer capítulo, dedicado a Arthur Rimbaud, trabajaremos con diez poemas. Los tres primeros aparecen en una selección conocida como *Los cahiers de Douai*,¹³ obra de un Rimbaud muy joven (16 años).

El primero es *Vénus anadyomène*, el enfrentamiento de la mirada institucional y el de las sexualidades heterodoxas que, a partir de una figura de la retórica, producirá un choque estético reivindicatorio. *Rêvé pour l'hiver* y *Première soirée* son los otros poemas

¹¹ Cf. Mitchell Greenberg, *Des corps baroques. Politique et sexualité en France au XVII^e siècle*, París, Garnier, 2019, p. 137.

¹² Cf. Claude Reichler, *L'âge libertin*, París, Minuit, 1987, pp. 46-47.

¹³ También se le conoce como *Recueil de Douai* o *Recueil Demeny* pues, después de su primera fuga a París, el profesor Izambard acoge a Rimbaud en Douai, donde además le presenta al poeta Paul Demeny quien resguardó la selección escrita o terminada durante esa estancia en Douai.

y están hermanados porque presentan escenas de amor ligero cercanas a las estampas de la poesía libertina. Ambos poemas están sostenidos estructuralmente por un dejo de oscuridad asociada al placer sexual y a la astucia de la malignidad. A partir de su estudio, veremos qué elementos funcionan con una dinámica libertina.

Los tres poemas siguientes pertenecen a una selección intitulada *Album Zutique*, una obra colectiva cuyo principio motor es la parodia de poetas de la época. Un ejemplo de esto es el primer poema, *Le balai*, con el que Rimbaud parodia al poeta parnasiano François Coppée. Ahora bien, los tres poemas también sirven para situar a Rimbaud en el medio poético en el que se movía. No está de más anotar que el cariz satírico de los poemas de esta obra colectiva, la acerca a las sátiras y los epigramas con los que Théophile de Viau se burlaba de los poetas de su siglo. El segundo poema es *Fête galante*, con el que Rimbaud parodia a su propio amigo Paul Verlaine. Trabajaremos con este poema porque dos instancias miméticas, la del ojo (la pintura) y la de la voz (la poesía) son puestas en cuestión por la potencia de los excesos sexuales. Finalmente, analizaremos el poema *Les lèvres closes. Vu à Rome*, con el que Rimbaud hace una reflexión sobre los poetas de su tiempo y, al mismo tiempo, pone sobre la mesa la crisis en el seno de la Iglesia.

En el último apartado, cuatro poemas serán pertinentes para analizar la manera en que Rimbaud tiende lazos con la Naturaleza o con su elocuencia. Los dos primeros poemas pertenecen a selecciones diferentes: *Tête de faune*, de la recopilación 1871-1872, y un poema sin título que aparece en *Une saison en enfer*, en el apartado *Alchimie du verbe*. En efecto, ambos poemas trabajan el campo semántico de la alquimia para, en el primer caso, dar a ver la *riqueza* de la Naturaleza, asociada también al poder regenerador de los encuentros sexuales. En el caso del segundo poema, veremos cómo la Naturaleza puede ser asociada al Apocalipsis, aunque en el sentido en que lo concebía el propio Rimbaud, el de la máxima transformación. El tercer poema de este apartado es *La Rivière de cassis* en el que un elemento de la naturaleza funcionará como catalizador de la mirada para que pueda percibir correspondencias inauditas. En este sentido, el arco se cierra con el décimo poema, *Barbare*, que aparece en *Illuminations*, el último libro del poeta. Es un poema difícil de clasificar pues presenta un mundo dislocado temporalmente. Sin embargo,

gracias a la mención de cierto tipo de flor podremos terminar el análisis de la importancia de la Naturaleza en la obra de Rimbaud.

CAPÍTULO I

1.1. Sobre Théophile de Viau.

Theophile de Viau nació en 1590, en Clairac (suroeste de Francia). De familia protestante, el poeta tuvo su primer contacto con las controversias teológicas en la academia de Saumur, de prestigio internacional. En 1611 viajó a París y trabajó para una compañía de actores escribiendo tragedias (no se conserva ninguna). Trabajar para ellos supuso un alejamiento del mundo que conocía, alejamiento de la gente “honorable” para vivir como “aventurero”.¹⁴ Sabemos que en algún momento se traslada a Holanda — Antoine Adam lo sitúa en la Universidad de Leiden—. De esta estancia, lo que resulta significativo es que Adam lo asocia a Guez de Balzac, Tristan L’Hermitte y Saint-Amant, también poetas del siglo XVII. Gracias a la mediación del primero, Théophile comienza sus relaciones con la aristocracia francesa al entrar al servicio del conde de Candale, a quien escribe un poema en esos primeros años de su producción lírica.

Es uno de los poetas con más publicaciones en el siglo XVII (86 ediciones de sus obras, según Guido Saba¹⁵), mucho más que Malherbe, un poeta muy reconocido, incluso por el temido crítico Nicolas Boileau, quien de Théophile de Viau escribió que hacía gala de un pensamiento “falso, frío y pueril”,¹⁶ lo que influiría en la recepción de sus textos entre la crítica especializada. De tal suerte que su obra tuvo que esperar dos siglos para que fuera rehabilitada por Théophile Gautier quien escribió en *Les grotesques*: “Théophile est un véritable grand poète, et son influence, bien que souterraine et inexplicquée, est très sensible sur la littérature actuelle. —On sera bien surpris de retrouver dans Théophile des idées qui paraissaient, il y a dix ou douze ans, de la plus audacieuse nouveauté. — Car c’est lui, il faut le dire, qui a commencé le mouvement romantique”.¹⁷ No es gratuito el aprecio que poetas del siglo XIX le manifiestan de maneras diferentes. Según Guido

¹⁴ Antoine Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, op. cit., p. 20.

¹⁵ Guido Saba, *Théophile de Viau: un poète rebelle*, op. cit., p. VI.

¹⁶ Cf. *Ibid*, p. VIII.

¹⁷ Theophile Gautier, *Les grotesques*, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107893t/f3.image.r=gautier.%20th%C3%A9ophile%20les%20grotesques>, p. 98.

Saba, Victor Hugo lo nombra en la obra de teatro *Marion de Lorme*; Mallarmé se procura una antología de los poemas de De Viau y Apollinaire lo considera un “poeta refinado [*exquis*]”.¹⁸ En general, la mayoría de sus apologistas lo aprecian como “poeta de la naturaleza”, así como por su inclinación filosófica.

En noviembre de 1622 se publicó el libro *Parnasse satyrique*, una colección de poemas libertinos que sirvió para que el clérigo jesuita François Garasse, en su libro *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps* (1623), acusara al poeta de libertinaje, licencia y sodomía (en ese tiempo, la sodomía incluía el ateísmo, la herejía, la traición e incluso la bestialidad¹⁹). Hay que tener en cuenta que, en esos momentos, los libertinos gozaban de un auge sin precedentes pues se pronunciaban contra “los mitos antiguos, las historias bíblicas, los dogmas religiosos”.²⁰ Era un movimiento reivindicatorio del cuerpo y de la crítica al poder político. Así pues, las maniobras judiciales que se iniciaron a partir de la publicación del libro de François Garasse eran de alguna manera una reacción contra ese movimiento y para ello se concentraron en la figura más visible del grupo: Théophile de Viau. El proceso judicial se extendió interminablemente y obligó al poeta a huir de París y a esconderse durante algún tiempo.

Theóphile de Viau estuvo en prisión casi dos años (16 de septiembre de 1623 – 1º de septiembre de 1625). Y en la prisión escribió *La maison de Sylvie*, poema compuesto por diez odas donde canta las bondades de sus protectores y agradece su hospitalidad durante la huida de París. Para algunos es el testamento poético de De Viau pues además de congrega todos los temas que siempre le interesaron se percibe un estilo, en general, sosegado y contemplativo. Para Emanuèle Blanc, ante la idea de la muerte que lo acechaba en la cárcel, *La maison de Sylvie* es el poema de las metamorfosis de Théophile

¹⁸ Guido Saba, *op. cit.*, p. XIII.

¹⁹ Cf. Thierry Pastorello, “L’abolition du crime de sodomie en 1791: un long processus social, répressif et pénal”, en *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique*, 2010, URL: <http://chrhc.revues.org/2151>, consultado el 17 de mayo de 2016.

²⁰ Claude Reichler, *L’âge libertin, op. cit.*, p. 15.

de Viau.²¹ El ejercicio formal al que el juicio, sus detractores y, sobre todo, el encierro lo obligaron para, además, reflexionar sobre su propio trabajo creativo.

Théophile de Viau tuvo una posición clara respecto a su trabajo poético pues se pronunció contra la imitación de los clásicos antiguos, contra sus mitos y su fábulas. En su texto *À monsieur de Fargis* escribe: “La sottise antiquité nous a laissé des fables / Qu’un homme de bon sens ne croit point recevables; / Et jamais mon esprit ne trouvera bien sain / Celui-là qui se paît d’un fantôme si vain”.²² Guido Saba ve en ese rechazo a la imitación una pequeña muestra de lo moderno en la poesía del poeta: “Or, en condamnant l’imitation tout en proclamant la nécessité profonde de sincérité et de spontanéité, Théophile vise précisément à l’originalité telle que nous l’entendons aujourd’hui”.²³ Ahora bien, De Viau no solo abjuró de la imitación sino que en *Élégie à une dame* enuncia su intención de crear algo nuevo: “Il faudrait inventer quelque nouveau langage”,²⁴ aunque en sus poemas esa renovación no va a ser tan evidente de manera formal sino que se percibe en el conjunto de su obra, a partir de ciertas ideas y conceptos de los que se sirve para crear.

Como lo veremos más adelante, es un poeta que tiene en la Naturaleza un reservorio para su obra poética y en varios momentos parece que ésta se encuentra en el centro de su poesía. Guido Saba llega a afirmar que la Naturaleza “reemplaza” para Théophile de Viau al “dios indiferente” que ha permitido tantas atrocidades, entre ellas, que en su nombre se quemara a pensadores como Giordano Bruno y Lucilio Vanini.²⁵

Otros temas que aparecen en su obra son la amistad y la aceptación de la muerte en armonía con las leyes ineluctables de la naturaleza. Lo ilustra claramente su elegía a Cloris: “Il faut être animé d’une fureur bien vive, / Ayant considéré comme la mort arrive, / Et comme tout l’objet de notre amour périt, / Si par un tel remède une âme ne

²¹ Cf. Emmanuèle Blanc, *La maison de Sylvie: changements et continuité*, en *Les Belles lettres*, “L’information littéraire”, Vol. 57, 2005/1, URL: <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2005-1-page-44.htm>.

²² Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, París, Bordas, 1990, p. 123.

²³ Guido Saba, *op. cit.*, p. 7.

²⁴ Théophile de Viau, *op. cit.*, p. 106.

²⁵ Cf. Guido Saba, *op. cit.*, p. 218.

guérit”.²⁶ Por supuesto, hay varios poemas sobre el amor libre, gozoso, ligero; incluso uno bastante peculiar donde la amada regresa de la muerte para hacer el amor a su amante terrenal: “Je songeais que Philis des enfers revenue, / Belle comme elle était à la clarté du jour, / Voulait que son fantôme encore fit l’amour / Et que comme Ixion j’embrasse une nue”.²⁷ Su carácter extraordinario estriba en cómo el poeta mezcla el campo léxico de la muerte con el del deseo, acicateado por la belleza de una mujer que ha embellecido aun en la muerte: “Je n’ai fait qu’embellir en ce triste séjour”,²⁸ confiesa la mujer de los sueños. No es un espejismo para idealizar a la mujer sino una especie de reflexión sobre la naturaleza del deseo y del amor. Según Guido Saba, el propio Charles Baudelaire copió este soneto en sus *Journaux intimes* atribuyéndolo erróneamente al poeta François Maynard, discípulo de Malherbe.²⁹

Théophile de Viau muere el 25 de septiembre de 1626 y, para Claude Reichler, el golpe judicial contra el poeta y su muerte, un año después de haber salido de la cárcel, supuso una victoria de la censura sobre el libertinaje. Esto obligó, además, a los otros poetas del círculo de Théophile de Viau a esconderse, a disimularse en los “cenáculos” y las academias. De manera indirecta el libertinaje contestatario fue orillado a “desnaturalizarse”, a renunciar a su proyecto para “transigir” con el “primer totalitarismo”.³⁰ En esta etapa inicial, el libertinaje “erudito”, como lo llama René Pintard, se recogió para transformarse. Y años después, a lo largo del siglo XVIII, daría sus frutos en obras donde se sella el trabajo intelectual y el sexual. Es el llamado libertinaje de las “costumbres” que tiene en el marqués de Sade a su figura más emblemática.

²⁶ Théophile de Viau, *op. cit.*, p. 204.

²⁷ *Ibid.* p. 355.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Cf. Guido Saba, *op. cit.*, p. 67.

³⁰ Claude Reichler, *op. cit.*, p. 17.

1.2. Breve arqueología del libertinaje.

El libertinaje es una categoría peculiar pues se la puede asociar a la moral y a la filosofía. En efecto, el libertinaje suele estar ligado a las posiciones políticas contestatarias de la época, aunque parece carecer no obstante de sistema para ascender al panteón de los cánones, más aún al del clasicismo del Gran Siglo francés, el siglo XVII. Al respecto, Jean-Pierre Cavallé ve en esto no una falla del libertinaje sino un ambiente represivo que dificultó, por ejemplo, una crítica formal y frontal al cristianismo de su época.³¹ Cavallé también sugiere que el libertinaje no pudo haber entrado al canon clásico debido al peligro que entrañaban sus ideas de liberación (de entrada, la liberación de los corsés de la religión): el libertinaje no era un modelo a seguir.³²

En su amplio ensayo sobre la irreligión en la Europa de la “primera modernidad”, Cavallé traza un itinerario de las posiciones subversivas que pudieron dar forma a lo que en los siglos XVII y XVIII franceses se conoció como libertinaje: escepticismo, incredulidad, ateísmo. Cavallé menciona que, a pesar de lo que pudiera creerse, ya en la Edad Media puede rastrearse lo que Didier Ottaviani clasifica como “intelectual laico”, una posición que hacía “*comme si le seul ordre existant était celui de la nature, et donc comme si Dieu n’existait pas*”³³, lo que en un plano político reivindicaría la separación de poderes cercana a las propias reivindicaciones de un personaje como Maquiavelo, guía de ciertas posturas libertinas.

Por su parte, en su ensayo sobre los libertinos en el “teatro del mundo”, Gianni Paganini menciona un opúsculo, *Des monstres*, escrito por La Mothe Le Vayer (1588-1672), autor francés miembro de la Academia francesa quien era considerado escéptico y libertino. En su texto, La Mothe Le Vayer propugna por el lugar que los cuerpos monstruosos ocupan en la “potencia superabundante de la Naturaleza”.³⁴ Los monstruos serían una expresión más de su amplia riqueza y variedad, no un error. La reflexión de La

³¹ Jean-Pierre Cavallé, *Les Déniaisés...*, *op. cit.*, p. 360.

³² *Ibid*, p. 353.

³³ Didier Ottaviani cit. en *Id.*, “Libertinage, irréligion, incroyance, athéisme dans l’Europe de la première modernité...”, *op. cit.*, párr. 27, subrayado en el original.

³⁴ Gianni Paganini, “Le jouet des dieux et le jeu des législateurs. Aux origines de quelques métaphores libertines”, *Les Dossiers du Grihl, Les dossiers de Jean-Pierre Cavallé, Libertinage, athéisme, irréligion*, URL: <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/2053>, consultado el 24 de octubre de 2015, párr. 5.

Mothe Le Vayer quiere subrayar lo limitado de la razón para considerar o analizar ese tipo de cuerpos. Pero también parece mostrar al hombre “desorientado” ante ese gran “aparato [...] extraordinariamente eficaz”³⁵ que es la Naturaleza. En este sentido, no era extraño que por momentos la Naturaleza se superpusiera a la omnipotente figura de Dios. Lo más interesante es que para Paganini, esa línea de pensamiento encuentra su origen en Montaigne.³⁶ Por lo demás, Théophile de Viau, de manera muy cercana a lo que expone La Mothe Le Vayer, vería en la Naturaleza un tipo de reservorio cuyos elementos podrían ser decisivos para su expresión poética, como veremos más adelante.

Así que las vastas influencias de los libertinos podrían buscarse incluso en el pensamiento greco-romano como apuntan Tullio Gregory y Françoise Charles-Daubert: “la culture libertine du XVII^e siècle se définit dans un rapport à ses sources, et d’abord en ce qu’elle est le dépositaire de ‘l’outillage mental’ des philosophes et écrivains gréco-latins”³⁷, aunque no solamente pues también abreven de los “naturalistas” italianos del Renacimiento (Pietro Pomponazzi, Giordano Bruno, Lucilio Vanini), así como del ya mencionado Montaigne y Charron, por mencionar algunos ejemplos.³⁸ Hay que subrayar empero que tales influencias no son evidentes (o no lo fueron durante mucho tiempo) pues había todo un sistema que hacía que el pensamiento se construyera alrededor de la aceptación de la figura de Dios a riesgo de ser censurado, castigado o incluso asesinado. Cavaillé escribe, dentro del contexto de los devaneos del ateísmo en el pensamiento medieval y renacentista: “La question n’est donc pas de savoir quand il devient possible de nier Dieu, ou de ne plus croire en lui, mais quand on peut commencer à le déclarer publiquement sans être considéré comme un ‘insensé’, un esprit perverti qui mérite une punition exemplaire”.³⁹

A este respecto, Théophile de Viau, es una figura paradigmática pues fue llevado a juicio por su libertinaje. Su caso fue utilizado además para echar luz sobre lo libertino, en un repertorio que incluía “prácticas blasfematorias, penetración de la filosofía

³⁵ *Ibid*, párr. 7.

³⁶ *Cf. Ibid*, párr. 5.

³⁷ Tullio Gregory y Françoise Charles-Daubert citados en Jean-Pierre Cavaillé, “Libertinage, irrégion, incroyance, athéisme dans l’Europe de la première modernité...”, *op. cit.*, párr. 21.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Jean-Pierre Cavaillé, *Les Déniaisés...*, *op. cit.*, p. 494.

materialista, comportamientos irreligiosos”.⁴⁰ Lo que se asoma como un desafío de interpretación es la manera en que la articulación de este caso judicial, en primera instancia por el jesuita Garasse, daría finalmente un rostro a lo que se venía gestando tiempo atrás, alimentado por el escepticismo, el ateísmo y todas las posiciones subversivas contra el uso político de la religión. Como si el poder hubiera gestado su propio libertinaje, un libertinaje a modo, capaz de movilizar miedos y prejuicios. Stéphane Van Damme (y con él buena parte de los estudiosos del fenómeno libertino) deja ver cómo lo que conocemos como libertino pudo haber sido gestado de alguna manera por el poderoso aparato de censura de la época: “La pensée libertine n’y apparaît pas à proprement parler doctrinale, mais se constitue pas montages et démontages successifs de propositions et d’énoncés. Il s’agit par un savant découpage en livres, sections et maximes de fournir un outil efficace pour la controverse, et de baliser ainsi le périmètre de l’observation du libertinage”.⁴¹ Y quizás este encarnizamiento contra el libertinaje de la primera parte del siglo XVII francés (contra De Viau) se debió a la manera en que, en la medida de lo posible, se hacía gala de una posición política de contestación, así como a la forma en que se reivindicaba la licencia. Cavaillé escribe: “le fait d’exhiber en public ce dont on devrait avoir honte et que l’on devrait réserver tout au plus pour le confessionnal ou le secret d’une conscience contrite, est perçue comme proprement libertin”.⁴²

Antes de continuar, quiero mencionar lo que Michel Delon, especialista en el siglo XVIII, escribe a propósito del libertino:

Le terme de *libertin* qui, étymologiquement, désignait un affranchi, c’est-à-dire un ancien esclave marqué par l’infamie de son origine servile, est devenu la formulation d’un élitisme intellectuel ou social. Le libertin est celui qui se permet de penser ou d’agir différemment, de s’exclure de la règle commune. Au fur et à mesure que la critique de la religion s’est imposée

⁴⁰ Stéphane Van Damme, “Libertinage de mœurs / libertinage érudit. Le travail de la distinction”, *Les Dossiers du Grihl, Les dossiers de Jean-Pierre Cavaillé, Libertinage, athéisme, irrégion*, URL: <http://dossiersgrihl.revues.org/4826>, consultado el 22 de octubre de 2015, párr. 35.

⁴¹ *Ibid*, párr. 16.

⁴² Jean-Pierre Cavaillé, “Libérer le libertinage. Une catégorie à l’épreuve des sources”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2009/1 (64e année), pp. 45-78, URL: <https://www.cairn.info/revue-Annales-2009-1-page-45-htm>, consultado el 19 de octubre de 2015, p. 77.

de façon publique sous la forme de la philosophie des Lumières, le libertinage a eu tendance à se spécialiser dans ses acceptions sexuelles et sociales”.⁴³

Con esta cita extensa quiero poner el acento en los diferentes libertinajes que existen: el del siglo XVII, llamado “libertinaje erudito”, a partir de la célebre obra de René Pintard: *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*. Y el “libertinaje de las costumbres” [*libertinage de mœurs*], asociado sobre todo con los textos del siglo XVIII, la Ilustración, la Enciclopedia, la Revolución Francesa. Pero esta cita sirve también para compararla con lo que Cavaillé escribe acerca del libertino y la libertad:

Le premier sens latin du *libertinus*, l’esclave affranchi ou plutôt son fils (diminutif de *libertus*), vite passé dans les langues vernaculaires, reste largement prégnant dans les usages postérieurs des termes, contrairement à ce qui a pu être soutenu. Le libertin est d’abord celui qui fait un mauvais usage de sa liberté, qui reste esclave (de ses passions, de la chair, du vice, de l’imagination, etc.) en prétendant à l’affranchissement. En effet, les mots “libertin” et “libertinage” désignent en premier lieu, pour la stigmatiser, la revendication de libertés indues: la liberté de conscience d’abord, la liberté de pensée (la revendication de la *libertas philosophandi* a pu être perçue au XVII^e siècle comme typique des “philosophes libertins”), la liberté de mœurs (taxée de licence, de débauche, etc.), sans oublier la liberté politique [...]⁴⁴

Desde este punto de vista, la dimensión de lo libertino parece redondearse: no designa solamente a un grupo de doctos jugando a la revolución, sino que subraya la responsabilidad que implica luchar y velar por la libertad, así sea para “abusar” de ella. Libertad entonces que, a riesgo de todo, alimenta las nuevas formas de pensamiento, la “nueva racionalidad”, como la llama Alain Mothu, quien considera a los libertinos un motor que hace avanzar la “revolución científica”: “Alain Mothu parle d’une rationalité nouvelle, à laquelle participent les libertins comme les tenants de la révolution scientifique, qui fait fonds sur la raison et l’expérience, récuse la scolastique, la centralité de la terre et la ‘royauté’ de l’homme [...], le principe d’autorité, la tradition”.⁴⁵

⁴³ Michel Delon, *P. –A. Choderlos de Laclos. Les liaisons dangereuses*, París, PUF, 1999, p. 61.

⁴⁴ Jean-Pierre Cavaillé, “Libérer le libertinage...”, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁵ *Id.*, “Libertinage, irrégion, incroyance, athéisme dans l’Europe de la première modernité...”, *op. cit.*, párr. 19.

1.3. Algunas argucias discursivas contra la censura.

Para esta parte de la investigación utilizaré una idea esbozada por Hélène Merlin en el texto de Jean-Pierre Cavaillé, “Libertinage, irrégion, incroyance, athéisme dans l’Europe de la première modernité”. La idea la leemos así:

Merlin montre cependant fort bien, à propos des accusations de « libertinage » à l’encontre de Théophile, de Guez de Balzac et du Corneille du *Cid* que « c’est d’abord l’usage, libre, des mots, l’investissement sur les mots, qui est perçu comme libertin » et comment cet usage libéré des mots se fait au profit de l’affirmation du particulier souverain, du moi, d’un moi « absolu », au sens de son entière déliaison, ontologique et éthique, d’avec le corps politique [...] ⁴⁶

De estas palabras podría colegirse claramente un uso particular del discurso en Théophile de Viau que produce tensión en sus lectores. Hay que entender que, en este caso, los lectores son importantes porque quienes lo sometieron a juicio lo hicieron, entre otras cosas, acusándolo de escribir poesía licenciosa: “incriminé en tant qu’auteur présumé de quelques poésies licencieuses”⁴⁷. Lo que quiero resaltar del pensamiento de Merlin es lo que llama “investissement sur les mots”, pues la utilización del verbo “investir” con la preposición “sur” remite al trabajo que el poeta realiza y expresa a través de la selección de sus palabras, así como a lo que él pone de sí en las palabras –de acuerdo a ello, podríamos entender también la “affirmation [...] d’un moi absolu” del que escribe Merlin–. En un primer acercamiento quizás únicamente es el trabajo intelectual pero no podemos dejar de hacernos eco de la acusación pues la licencia, en tanto “desorden de las costumbres”,⁴⁸ hace referencia también a lo corporal, a lo que descompone el cuerpo (social), de manera que su obra descompone el mundo en dos órdenes, el de las palabras y el del cuerpo. Veamos entonces que, a la par de la acusación por escribir poesía licenciosa, De Viau pudo haber sido sometido a juicio por “licencia poética”, por su “libertad exagerada con las palabras”.⁴⁹ Esta licencia poética, como la he llamado, será

⁴⁶ *Ibid.*, párr. 123.

⁴⁷ Guido Saba, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁸ Cf. “licence” en www.cnrtl.fr.

⁴⁹ *Idem.*

articulada al absolutismo político y, de manera curiosa, al apuntalamiento del *yo* que se opone a la unidad entre Estado cristiano y sus devotos:

La pratique libertine des mots, qui trouve son expression dans le purisme et promeut le moi absolu, dégagé des passions politiques, contre lequel réagissent les dévots nostalgiques d'une éloquence des choses et d'une unité organique des citoyens et de l'État chrétien, est de ce point de vue foncièrement en phase avec l'absolutisme politique : en effet, « la solution absolutiste vise à dépassionner la sphère politique en l'articulant à une logique de l'intérêt, renvoyant l'usage des passions à la liberté étroitement circonscrite des particuliers : en ce sens, l'absolutisme favorise le "libertinage" ». ⁵⁰

Que el absolutismo favorezca el libertinaje y refuerce la construcción del *yo* me parece una idea interesante que, no obstante, habría que cernir pues el absolutismo ayudó además, de manera indirecta y entre otras cosas, a actualizar la tradición contestataria que había nacido hacía tiempo en el seno de la institución religiosa. El mismo Cavaillé hace mención de los "libertinos espirituales" (posiblemente autonómados), cuyos representantes fueron los franciscanos espirituales y los hermanos del libre-espíritu del siglo XVI quienes, a su vez, dejaron huella entre los protestantes radicales del siglo posterior.⁵¹ Hay una Historia que consigna el desarrollo del surgimiento del agnosticismo y ateísmo europeos y que influyó en las formas de pensar la relación con Dios y con sus representantes políticos terrenales, es decir, con la monarquía o los absolutismos. Sin embargo, a esa Historia podríamos preguntarle cómo se puede hacer la crítica a todo régimen absolutista, en medio de un aparato de censura tan poderoso.

Según Gianni Paganini, la respuesta al sistema inquisitorial que se vivía entre los pensadores libertinos dio lugar, por un lado, a la autocensura y, por el otro, a la "simulación".⁵² Y esta simulación llevó al despliegue de diversos recursos retóricos para dar a leer entre líneas las ideas escandalosas por las que estos escritores eran juzgados. A continuación se muestran algunos ejemplos de (di)simulación:

⁵⁰ Jean-Pierre Cavaillé, "Libertinage, irrégion, incroyance, athéisme dans l'Europe de la première modernité...", *op. cit.*, párr. 123.

⁵¹ *Cf. Ibid*, párr. 24.

⁵² *Ibid*, párr. 39.

[...] l'ironie explicite, l'ironie cachée ou obscure, le fait de raisonner en un sens et de conclure en un autre, l'exposition ambiguë permettant de tirer les idées en sens contraire, l'*oratio obscura* consistant en l'interruption brutale du discours, l'astuce ou *calliditas* structurant le discours en deux niveaux (l'écorce et le bois dur) [...], la fragmentation du discours sur le plan logique, le mécanisme de la double contradiction [...], un usage désinvolte des sources (plagiat hors contexte, citation transformée, etc.)

[...] « une méthode de convocation des références sans commentaire sur le contenu » : « On peut ainsi se donner l'apparence de condamner les thèses en faisant parler les références. Méthode qui joue sur la complicité du lecteur. Dispositif d'un double discours, l'un qui s'inscrit dans l'ordre de l'énonciation et est imputable à un auteur (qui ne dira que ce qu'il faut dire), l'autre qui s'efface derrière la citation ». ⁵³

Esta lista no es exhaustiva pero contiene utilizaciones del discurso fácilmente identificables como la ironía, por ejemplo, presente en lo que se denominó “*Histoires comiques*” de las que *Francion*, de Charles Sorel (1602-1674), es una muestra en la que las ideas transgresoras en cuanto a política, religión y moral son presentadas mediante un esquema satírico que, no obstante, puede relativizarlas. Los demás ejemplos podríamos encontrarlos en la obra de Théophile de Viau pero eso requerirá un análisis más detallado. Retengamos, por el momento, que las estrategias de disimulación necesitan también una lectura avezada que desencadene el sentido. El lector o escucha que pueda comprender la referencia velada o aun el giro lingüístico. Asimismo no hay que olvidar el riesgo en que toda institución de censura puede caer (y en el que probablemente incurrió en el caso de De Viau): una lectura desconfiada, excesiva, casi paranoica.

Hemos visto entonces que el trabajo de Théophile de Viau abreva de una tradición que expone y critica los excesos religiosos así como la unidad entre Estado y religión; que se alimenta de una escuela retórica que modela los estilos poéticos. Su escritura se allega también del desarrollo de la ciencia y del lugar que el hombre de su siglo da a la Naturaleza. Guido Saba afirma que “la Nature remplace chez lui [De Viau] ce Dieu indifférent”⁵⁴, lo que no es poco si vemos que ambos, la Naturaleza y Dios, durante varios siglos, han estado presentes en dialécticas que definen, que dan contorno a lo

⁵³ *Ibid*, párr. 47-48.

⁵⁴ Guido Saba, *op. cit.*, p. 218.

humano. No es casualidad tampoco que Antoine Adam afirme que la poesía para Théophile de Viau sea “[r]éaliser pleinement sa propre originalité, sa Nature”.⁵⁵ En *Élégie à une dame*, por ejemplo, de Viau da muestra de una expresión poética compleja:

Je veux écrire des vers qui ne soient pas contraints,

Promener mon esprit par de petits desseins,

Chercher des lieux secrets où rien ne me déplaie,

Employer tout une heure à me mirer dans l'eau,

Ouïr comme en songeant la course d'un ruisseau,

*Écrire dans les bois, m'interrompre, me taire [...]*⁵⁶

En estas líneas hay una idea de futuro determinado por el modal “querer”: “*je veux écrire*”. Sin embargo, más allá del proyecto, el poema de De Viau, al mismo tiempo que enuncia, está abriendo un espacio a lo que él entiende como Naturaleza; es el bosque lo que ya percibimos en la lectura: “[*je veux*] *écrire dans les bois*”; y, como a la sordina, el arroyo que ha estado ahí como entre sueños: “*Ouïr comme en songeant la course d'un ruisseau*”. Entre lo que el poema propone de sí y lo que propone del mundo (que el curso del arroyo tiene una voz, que –en– el bosque se escribe), está nuestra lectura que parece reunificarlo en un tiempo. En *La palabra muda*, Jacques Rancière elucida el camino de la poesía que pasa por la dinámica (anquilosada) de las representaciones (hacer una pintura de las cosas con palabras) y se detiene incluso en la relación establecida entre un lenguaje y las formas sensibles que se verificaría en la música. Para Rancière la reflexión sobre la poesía debe considerar el espacio de la poesía, así como la búsqueda o la recuperación de una potencia intelectual. Más adelante afirma: “El verdadero lugar en el que el poema encuentra su lugar, la verdadera totalidad en la que se inscribe, es la escena de su performatividad compartida”.⁵⁷ Tengamos presente que, para Rancière, la

⁵⁵ Citado en Timothée J. Reiss, “Poésie ‘libertine’ et pensée cartésienne: étude de l'*Élégie à une dame* de Théophile de Viau”, *Baroque* 6, 1973, URL : <http://baroque.revues.org/418>, consultado el 29 de agosto de 2015.

⁵⁶ Théophile de Viau, *Élégie à une dame* en *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 106, vv. 139-144.

⁵⁷ Jacques Rancière, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2009, p. 179.

performatividad a la que se refiere siempre es doble: escritura e interpretación de esa escritura. Y esto es lo que puedo ver en este fragmento del poema de Théophile de Viau: un movimiento, no representativo (no me refiero, por ejemplo, a la pintura del arroyo que corre), sino uno que atraviesa el gesto poético para convertirse en reflexión, en propuesta. Hay poema, explica Rancière, donde exista una correspondencia, no representación de las formas. Más adelante añade: “El poema es ‘videncia’ o ‘punto de vista’. Es el punto de vista de la analogía”.⁵⁸ Me parece que la escena propuesta por De Viau sugiere una reflexión y una belleza poética compleja que invita a ser formulada. El poeta escribe –en– la Naturaleza (“*écrire dans les bois*”, el subrayado es mío) al querer escribir poesía.

Más adelante, De Viau aventura una idea significativa en el mismo poema. Ante el retrato que haría de la mujer: “De quelque beau poème où vous serez dépeinte”⁵⁹ (nótese el recurso a un tiempo verbal futuro), el poeta declama: “Il faudrait inventer quelque nouveau langage, / Prendre un esprit nouveau, penser et dire mieux / Que n’ont jamais pensé les hommes et les dieux.”⁶⁰ El proyecto de Théophile de Viau contempla una redefinición de la tarea representativa del lenguaje poético, quizás no de manera formal como lo harán poetas en siglos posteriores (Mallarmé, por citar un ejemplo extremo) pero sí de manera clara. Y promulgar esta necesidad (“un nouveau langage [...], un esprit nouveau”) puede leerse también en el rechazo a la imitación de los clásicos, como veremos más adelante.

En apartados futuros, y gracias al análisis de algunos poemas de Théophile de Viau, trataremos de dilucidar su punto de *vista*. ¿De qué manera se lleva a cabo la “videncia” de la que habla Rancière? Antes me parece necesario detenerme en una obra singular en la que expone claves sobre su quehacer literario: *Première journée*.

⁵⁸ *Ibid*, p. 181.

⁵⁹ Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 106, v. 150.

⁶⁰ *Idem*, vv. 154-156.

1.4. La modelización del *yo* enunciativo en *Première journée*.

Este texto trata de un viaje que realiza el narrador con dos compañeros, Sydias y Clitiphon; aunque en realidad solo tenemos un relato fragmentario, con algunas reflexiones que el narrador hace sobre los escritores de su tiempo, sobre la influencia de la Naturaleza en su temperamento, así como algunas escenas que muestran los efectos del amor (la pasión repentina que surge en Clitiphon), de la ignorancia (el episodio de la joven poseída por un demonio) y de la camaradería (el encuentro de Sydias con los alemanes en un bar). Mediante este relato, el narrador toma distancia de los que lo acompañan para mostrar su carácter racional, avispado, contenido. *Première journée* es, como señala Guido Saba, un autorretrato dirigido a quienes iniciarían un proceso en su contra al acusarlo de escritor licencioso:

Dans la tentative désespérée, et vaine, de conjurer l'imminent danger d'être incriminé en tant qu'auteur présumé de quelques poésies licencieuses parues dans le *Parnasse satyrique*, et avec l'illusion de faire face aux accusations de ses nombreux ennemis, Théophile fait imprimer en toute hâte, au printemps de 1623, la *Seconde partie* de ses Œuvres. C'est sans doute à ces circonstances que nous devons l'insertion dans ce volume de la *Première journée*.⁶¹

En fin, un texto con una dinámica controlada, un juego de estilo donde el poeta quiere mostrarse de cierta forma, con (di)simulación. No obstante, considero que la importancia de *Première journée* reside en su carácter ambiguo, pues en este ejercicio estilístico también podemos encontrar una especie de declaración de principios literarios.

El texto comienza con una crítica a las obras que hacen los escritores de su tiempo y en este ejemplo sobre la manera en que sus contemporáneos trabajan ciertos pasajes descriptivos, nos ha llamado la atención el movimiento: “L’aurore [...] paraissait aux portes de l’Orient; les étoiles [...] devenaient peu à peu de la couleur du ciel; les bêtes [...] revenaient aux bois [...]; le silence faisait place au bruit, et les ténèbres à la lumière”.⁶² El movimiento es el propio de la noche al día y en esta descripción está

⁶¹ Guido Saba, *op. cit.*, p. 144.

⁶² Théophile de Viau, *Première journée* en Jacques Prévot (ed.), *Libertins du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998, p. 7.

contenida la idea de la transformación, la más evidente: las tinieblas que dan lugar a la luz. Antes de abundar sobre este “movimiento”, hay que subrayar que, según De Viau, este estilo descriptivo está sostenido por la vanidad de los escritores y acicateado por la ignorancia pública, la que no puede distinguir una figura de otra o un estilo desvencijado de otro más propositivo.

Por lo tanto, a este primer extracto, ejemplo de un estilo caduco, Théophile de Viau opone un discurso firme, un sentido natural y fluido: “Il faut que le discours soit ferme, que le sens y soit naturel et facile [...]”⁶³ A partir de esta prescripción vemos que los términos “ferme”, “naturel” et “facile” pueden ser problemáticos o, por lo menos, opacos. Sin embargo, este desarrollo inicial sirve, además, para que el poeta exprese su desacuerdo con la imitación a los clásicos latinos y griegos (a esta imitación la llama “hurtos” [*larcins*⁶⁴]). Desde este punto de vista, podríamos cernir la pertinencia del adjetivo “naturel”: el poeta entiende la importancia de un discurso que sea propio, por ello sugiere que sea natural pues, para él, los hurtos o usurpaciones de las que se queja son “barbarie et rudesse d’esprit” o “pédanterie et suffisance”⁶⁵. No es gratuito entonces que proponga una frase curiosa: “Il faut écrire à la moderne”⁶⁶. “Moderne” habremos de entenderlo desde su raíz adverbial; “moderne” asociado al modo [*mode*⁶⁷], en cuyo núcleo está sugerido lo presente, lo contemporáneo. La frase es curiosa porque recuerda el poema *Adieu* de Arthur Rimbaud y su célebre: “Il faut être absolument moderne”.⁶⁸ En capítulos posteriores trataremos de elucidar qué nexos se establecen entre una poética y otra. Por el momento, sigamos con Théophile de Viau y señalemos que escribir *à la moderne* tiene que ver con una manera de entender el quehacer literario. Por eso, aunque encuentra “louable et digne d’une belle âme, que d’invoquer au commencement d’une oeuvre des puissances souveraines”⁶⁹, rechaza que todavía se encomie a Apolo o a las

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁷ Cf. “mode” en www.cnrtl.fr.

⁶⁸ Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer* en *Œuvres complètes. Correspondance*, *op. cit.*, p. 157. En la nota a esta frase se consigna: “Pour Margaret Davies cela ‘ne signifie pas seulement faire le geste d’embrasser le présent, mais celui qui ce faisant, choisit précisément ce qui va porter fruit dans un lendemain qui sera meilleur’”, *cf.* p. 495.

⁶⁹ Théophile de Viau, *Première journée*, *op. cit.*, p. 8.

Musas en un entorno cristiano. Más adelante señala: “[...] et nos vers d’aujourd’hui, qui ne se chantent point sur la lyre, ne se doivent point nommer lyriques, non plus que les autres héroïques, puisque nous ne sommes plus au temps des héros”.⁷⁰ Hay un tono irónico en estas líneas pero, a nuestro parecer, el poeta trata de hacer ver un uso limitado del campo léxico, o el abuso de la literalidad. Sugerir que los poetas de su tiempo solo pueden ir de lo lírico a la lira o de lo heroico a los héroes puede leerse como falta de “oficio” o falta de imaginación. Lo que nosotros vemos en esta “poca imaginación” es un movimiento semántico limitado, como si no quisiera explotarse el vasto potencial que el mundo (la Naturaleza, por supuesto) brinda a los poetas. Ya al principio de este apartado expusimos un extracto del texto de De Viau del que nos había llamado la atención el movimiento. En él veíamos cómo la aurora aparecía a las puertas del Oriente, las estrellas blancas tomaban el color del cielo, las bestias regresaban al bosque y cómo el silencio daba lugar al ruido, entre otras imágenes. De manera astuta, estas líneas tienen doble utilización pues, por un lado, son la descripción del alba que enmarcaría la primera escena donde el narrador y sus amigos despiertan después de una noche accidentada; por otro lado, como ya habíamos indicado, sirven para ejemplificar el estilo criticable de los escritores del tiempo de Théophile de Viau. Sin embargo, nosotros vemos que, más que el estilo, lo que es criticable en una figura que, por ejemplo, presenta las puertas del Oriente como metáfora del amanecer es un movimiento metafórico que no ha enraizado en el discurrir de los escritores. ¿Qué dice De Viau sobre los poetas de su tiempo? Veamos:

[...] les esprits faibles que l’amorce du pillage avait jetés dans le métier des poètes [...] se sont trouvés dans une grande stérilité, et n’étant pas d’eux mêmes assez vigoureux, ou assez adroits pour se servir des objets qui se présentent à l’imagination, ont cru qu’il n’y avait plus rien dans la poésie que matière de prose, et se sont persuadés que les figures n’en étaient point, et qu’une *métaphore* était une *extravagance*.⁷¹

Para los poetas cuyo trabajo es criticable “una metáfora es extravagante”; esta idea resulta interesante pues ya desde el siglo XVI se consigna la utilización del adjetivo

⁷⁰ *Idem*. El subrayado es mío.

⁷¹ *Idem*, El subrayado es mío.

“extravagant” como algo “*déraisonnable, bizarre, hors du sens commun*”.⁷² No olvidemos empero que la etimología nos muestra un acomodamiento entre el prefijo latino “afuera” [*extra*] y el participio presente del verbo “errar” [*vagari – vagans*].⁷³ Para los poetas que Théophile de Viau pone en evidencia, la metáfora es una extravagancia, no así para él. La metáfora no es del dominio de la sinrazón, no es algo *fuera* de lo común y, efectivamente, no es un movimiento que deba darse *afuera* sino adentro. Si las sustituciones, las utilidades metafóricas que De Viau critica son copias obtusas del orden de un mundo clásico ya rebasado, un mundo donde las relaciones entre los hombres y las potencias divinas tenían lugar en un *afuera*, parece que Théophile propone una metáfora interna, enraizada, un movimiento que establezca las relaciones desde adentro, que sería lo propio al siglo, modernas.

La idea que acabo de esbozar, es decir, las diferentes maneras de establecer relaciones entre los hombres y las potencias (dioses, ninfas, por mencionar algunos ejemplos), esa idea se juega en la tensión tan célebre entre el adentro y el afuera. Roberto Calasso, en su ensayo “La locura que viene de las ninfas”, presenta la siguiente escena:

En un día de verano ensordecedor de cigarras, bajo un alto plátano junto al Iliso, al lado de un pequeño santuario de las Ninfas con estatuillas votivas [...] Sócrates expuso a su amigo Fedro la doctrina más peligrosa [...] Pero el lugar donde ahora Sócrates hablaba se encontraba precisamente fuera de la ciudad, ya pertenecía al *āranayaka*, al lugar salvaje [...] Por eso, al final del *Fedro*, Sócrates no olvida dirigir una plegaria a las Ninfas.⁷⁴

Théophile de Viau levanta la voz contra eso. Ya no puede haber ese tipo de relaciones de sometimiento, en este caso, a las Ninfas para obtener protección, o incluso inspiración de las Musas. Tengamos presente que Calasso, a lo largo del ensayo de marras, sugiere una genealogía común entre Ninfas, Trías, Musas y Hadas.

⁷² Cf. “extravagant” en www.cnrtl.fr.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ Roberto Calasso, “La locura que viene de las ninfas” en *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, México, Sexto piso, 2004, pp. 37-39. Subrayado en el original.

Sin embargo, la idea inicial del texto de Calasso me parece pertinente para esta investigación. Cuando Apolo llegó a la tierra a buscar un lugar para su culto, devastó los dominios de la Ninfa Telfusia y mató a la dragona-serpiente que originalmente era la guardiana de Delfos. Ambos lugares con sendas fuentes de “hermosas aguas”.⁷⁵ De manera que Apolo, a través de la destrucción, se allega de un conocimiento milenarior. Pero en la lucha, Apolo debió integrar tanto a la Ninfa como a la dragona y, por extensión, a la fuente, pues Norman Douglas afirma que “*drákōn* deriva de *dérkomai*, que significa ‘tener vista muy aguda’”,⁷⁶ un ojo guardián que observa atentamente. Y a esta cadena Fontenrose añade la palabra hebrea *ayin*, que significa “ojo” y “fuente”.⁷⁷ En el arte apolíneo se reuniría entonces el cuerpo de agua que etimológicamente es el ojo vigilante de la dragona, hermanada a su vez a la Ninfa a causa de la destrucción de sus santuarios originarios. Calasso subraya también que “para los griegos la posesión fue ante todo una forma primaria del conocimiento”. Y justamente las luchas entre Apolo y Telfusia y la dragona por la obtención del lugar de culto son consideradas posesiones:

La mente [en esas posesiones] era un lugar abierto, sujeto a invasiones, incursiones, súbitas o provocadas. *Incursio*, recordemos, es término técnico de la posesión. Cada una de las invasiones era la señal de una metamorfosis. Y cada metamorfosis era una adquisición de conocimiento [...] Esta metamorfosis [habla de las luchas entre Apolo, la Ninfa y la dragona] que se realiza luchando con figuras que habitan al mismo tiempo la mente y el mundo, o abandonándose a ellas, es el fundamento del conocimiento metamórfico que reconocemos en la posesión.⁷⁸

De este pasaje y la historia de la fundación del culto a Apolo, nos interesa la cadena que se funda entre Apolo, la Ninfa y la dragona, así como el desdoblamiento etimológico que hermanaría al ojo vigilante del animal con el flujo de la fuente, símbolo ésta del pensamiento. Aunque habrá que considerar lo apolíneo que, a la vez que “escande y separa”,⁷⁹ integra el conocimiento: “En la era de la plenitud de Zeus reinaba la metamorfosis como estatuto normal de la manifestación [...] Ahora la metamorfosis

⁷⁵ *Ibid*, p. 12.

⁷⁶ *Ibid*, p. 18.

⁷⁷ *Cf. Idem*.

⁷⁸ *Ibid*, p. 30-31.

⁷⁹ *Ibid*, p. 19.

migraría a lo invisible, al reino sellado de la mente. Se convertiría en conocimiento. Y ese conocimiento metamórfico se condensaría en un lugar que era a la vez una fuente, una serpiente y una Ninfa”.⁸⁰

Como puede leerse, en estas líneas hay un cambio que va de lo exterior, “la metamorfosis como estatuto normal de la manifestación”, a lo interior, “el reino sellado de la mente”. Ese mismo reino que Théophile de Viau reclama para los poetas de su tiempo al rechazar la relación anacrónica e infructífera con las clásicas potencias divinas (la invocación a Apolo o a las Musas). Para De Viau, la metáfora no es extravagante ni se verifica en el *afuera*; es, ante todo, un conocimiento metamórfico donde están integradas las figuras de un saber milenario, inasible.

Cuando De Viau critica a los poetas que piensan que la metáfora es “extravagante”, lo hace pensando en la función que asigna a la poesía: una potencia del lenguaje que debe abrir espacio a las correspondencias desde adentro. Este es el gesto con el que quiere rebasar a la tradición. Veremos si puede hacerlo. O cómo lo hace.

En los siguientes capítulos de esta *Première journée*, Théophile de Viau se ocupa en mostrar la ignorancia y la superstición de la gente. En una de esas escenas nos muestra el caso de una joven supuestamente poseída por el demonio. El narrador relata que para probar la falsedad del caso, debe dirigirse a la casa de la mujer: “La regardant fixement à la vue, je la trouvai surprise, et remarquai facilement qu’elle contraignait son visage et commençait à étudier sa posture”.⁸¹ Hay un detalle que resalta de toda la aventura. Una de las pruebas a las que el narrador somete a la joven es la de la poliglotía: “Je lui parlai latin le plus distinctement qu’il m’était possible, mais je ne vis jamais aucune apparence qu’elle l’entendit; je lui dis du grec, de l’anglais, de l’espagnol, et de l’italien, mais à tout cela ce diable ne trouva jamais à répondre un son articulé”.⁸² De Viau recurre a la inversión para hacer la crítica de la ignorancia: el narrador utiliza el saber supersticioso que corre acerca de los poderes del diablo, así que habla a la joven en lenguas extrañas. Como la chica parece no entender, el narrador se arroga eso como muestra de engaño:

⁸⁰ *Ibid*, p. 17.

⁸¹ Théophile de Viau, *Première journée*, *op. cit.*, p. 13.

⁸² *Ibid*, p. 14.

ahora la chica sería un diablo incapaz de responder con un sonido articulado, por lo tanto, ignorante de las lenguas y carente de viajes: “[je protestai] que ce diable était ignorant pour les langues, et qu’il n’avait point voyagé”.⁸³ Con este ejercicio analítico, De Viau parece proponer que la chica, aunque protagonista de la farsa, esta “poseída”, sobre todo, por la superchería y la ignorancia; ignorancia que, por otro lado, es incapaz de articular respuestas a preguntas que vienen desde otras lenguas y culturas.

Después hay otras escenas que presentan consideraciones de diversos tipos. Así, pues, en el quinto capítulo se nos cuenta cómo Clitiphon escapa a una muchedumbre enardecida que quiere lincharlo al no mostrar el debido respeto cuando el sacerdote aplica la extremaunción [*saint sacrement*]⁸⁴ a un enfermo. Es la confrontación entre dos confesiones: la católica (la muchedumbre) y la protestante (el narrador y Clitiphon, hugonotes). Estos se salvan porque alguien intercede y los lleva a la casa del magistrado, lugar en el que Clitiphon se enamora de una joven de tal manera que aplaza el viaje que está llevando a cabo con el narrador y Sydias.

En la última escena vemos al narrador y a Clitiphon hablar sobre la continuación del viaje. Éste no quiere seguir porque está enamorado y, además, pide un favor muy especial al narrador-poeta:

Cependant, puisque vous me donnez une sorte de congé en cette débauche, ou plutôt comme une approbation à ce divertissement de mon âme, achevez, je vous supplie, l'obligation que je vous ai de m'approuver en ma frénésie, et pour la faire mieux réussir, puisque les vers ne vous coûtent rien, et que tout le monde, et moi particulièrement, les estiment tant, donnez-moi un quatrain de votre façon qui lui touche quelque chose de mon affection et de sa beauté.⁸⁵

Quiero poner el acento sobre la expresión: “les vers ne vous coûtent rien”, porque el verbo “coûter” puede desdoblarse en dos acepciones: el gasto monetario y el esfuerzo del trabajo. Retengamos aquí la referencia, sobre todo, al talento del poeta, a ese don que le permite crear sin ningún esfuerzo; sin embargo, de las palabras de Clitiphon podríamos

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid*, p. 18.

⁸⁵ *Ibid*, pp. 25-26. El subrayado es mío.

pensar que hay un gasto excesivo de ese don, pues su fruto puede regalarse incluso a los amigos para que *lucren* con él.

La respuesta del narrador es contundente: “Et comment, lui dis-je, voudriez-vous emprunter les habits d'un autre pour vous parer devant votre maîtresse et vous farder le visage pour lui plaire?”⁸⁶ En realidad, más que responder a categorías estéticas, los versos pedidos se mueven en la dinámica del dinero, son como una moneda. Con ella podrían obtenerse “les habits d’un autre” y el favor de la mujer. No obstante, no creo que De Viau haga una crítica del rol de la literatura ante empujes económicos como las que se dieron en siglos posteriores;⁸⁷ lo que sí veo es una astucia, un comentario, que pone a circular el *valor* real del quehacer poético. Porque el quehacer poético, al menos en esta declaración de principios, quiere recuperar su propio dominio, separarse del territorio amoroso. El narrador dice a Clitiphon: “Le plus nonchalamment que vous lui pourrez écrire et avec plus de désordre lui persuadera mieux que vous avez l'esprit diverti et que l'amour ne vous laisse pas la liberté du discours, si bien qu'autant de fautes que vous ferez seront autant de marques de votre passion et des sujets de vous faire aimer”.⁸⁸ El enamoramiento es un estado que impide la “liberté du discours”, que provoca errores, descuido y desorden; es un estado que podemos asociar a la posesión demoniaca que no permite “articular sonido”, como vimos en el pasaje de la joven supuestamente poseída. Por el contrario, la poesía articula el lenguaje, más aún, hace descubrir el movimiento que construye formas de percibir los mundos. Por lo tanto, el espacio que De Viau quiere recuperar para la poesía está apuntalado por la idea de la correspondencia: “Pour exprimer votre fantaisie, il faudrait que votre maîtresse me parût aussi belle qu'elle vous semble”⁸⁹, es decir, correspondencia entre formas y sensaciones; por la del artificio: “Vous ferez mieux cela avec un soupir que je ne saurais avec tout l'artifice”⁹⁰; pero, también, por la de la *clarividencia*, que explicaré a continuación.

⁸⁶ *Ibid*, p. 26. El subrayado es mío.

⁸⁷ *Madame Bovary* de Flaubert en el siglo XIX y *Les faux monnayeurs*, de Gide, en el XX, por citar dos ejemplos.

⁸⁸ Théophile de Viau, *Première journée*, *op. cit.* p. 26.

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ *Idem*.

Cuando el narrador se dirige a su amigo, al mismo tiempo que rechaza su petición (“le plus honnête refus que je pouvais espérer de vous”,⁹¹ dice Clitiphon), le está transmitiendo un *saber hacer* de la poesía. Théophile de Viau asocia al amor, en un primer estrato, el discurso descuidado, desordenado (“nonchalamment”, “désordre”) pero sugiere, en otro nivel, que ese *trabajo* sobre el discurso podría persuadir a su lector o a su escucha (“lui persuadera mieux”). Al discurso de la sinceridad del sentimiento para producir un efecto (“Pour exprimer votre fantaisie, il faudrait que votre maîtresse me parût aussi belle qu'elle vous semble”⁹²), se superpone el consejo para *mostrarse* enamorado (“Le plus nonchalamment que vous lui pourrez écrire et avec plus de désordre lui persuadera mieux que vous avez l'esprit diverti”⁹³). En esta *teoría* poética, podemos ver que la poesía es una articulación en cuya cadena están contenidos no los errores que el amor produce en el discurso, sino el discernimiento de lo que debe *echarse a andar* (como una maquinaria) para hacer parecer que se está enamorado.

Aunque el término despierte la sospecha, utilizo *clarividencia* porque contiene una acepción en la que la comprensión analítica y el discernimiento producen la acción (ver—claramente), pero también porque convoca acepciones poco ortodoxas que pueden expresar lo que De Viau hace con su poesía. Ya en el diccionario, por ejemplo, “voyance” remite a una segunda vista, así como a una facultad especial para percibir “phénomènes hors de portée des sens naturels”.⁹⁴ Además, *clarividencia* me remite a lo que Jacques Rancière subraya cuando habla del poema: “El poema es ‘videncia’ o ‘punto de vista’”; así como a la cadena articulada por Calasso entre “ojo” y “fuente”, entre punto de vista y pensamiento, toda una potencia intelectual. Por otro lado, como veremos en el tercer capítulo, Arthur Rimbaud también hace una utilización curiosa de la palabra “clairvoies”, en su poema *La Rivière de Cassis*, para acentuar cierta clarividencia, o para sugerir la desautomatización de la mirada: hay que mirar claramente dentro del poema (dentro de la tradición en la que se inscribe), cribarlo, comprender los balizamientos que nos deja su movimiento y entender hacia dónde se dirige.

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Idem.*

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ Cf. “voyance” en www.cnrtl.fr.

Première journée es un texto interesante que ofrece pistas sobre las reflexiones de Théophile de Viau acerca de la literatura. Otra de las cosas sobre las que hay que poner atención es que es un texto redondo. Recordemos que, en las primeras páginas, de Viau ofrecía un ejemplo sobre la manera en que escriben los escritores de su tiempo, así como una reflexión crítica. Al final, después de mostrar episodios diversos, llegamos a la escena de la petición de versos para que Clitiphon pueda comunicar su amor [*fantaisie*] a una joven. En líneas precedentes afirmamos que De Viau mostraba esta escena de la petición de versos para poner a circular el “valor real del quehacer poético”. Y, efectivamente, en esta escena se reconoce al poeta pues su amigo le pide un cuarteto [*quatrain*] puesto que todo el mundo entiende el valor de su arte: “tout le monde et [él] particulièrement les estiment [los versos]”.⁹⁵

Como texto dirigido a un público particular, sus censores, esta *Première journée* ayuda a construir la mitología del poeta. Difícil será descubrir la manera en que Théophile de Viau se (di)simula entre líneas. En los apartados posteriores comenzaré con el estudio de algunas de las estrategias que utiliza para ello en sus poemas.

1.5. Análisis de tres poemas de Théophile de Viau.

Es cierto que en la obra de Théophile de Viau podemos encontrar algunos epigramas y otros poemas cortos que condensan su pensamiento en cuanto al cuerpo, la religión y la política bajo la óptica de la sátira. En el capítulo tres utilizaré algunos ejemplos para situarlos respecto a algunas obras grotesco-satíricas de Arthur Rimbaud. No obstante, en este apartado voy a trabajar con tres poemas de largo aliento que contienen algunas claves para entender su obra y su poética como expondremos a continuación.

Contre l’hiver es una oda que hace énfasis en la potencia de vida del invierno. El poeta percibe algo en la Naturaleza que no era evidente para la época: el ciclo de generación en la Naturaleza. Más allá del ciclo de regeneración que el propio

⁹⁵ Théophile de Viau, *Première journée*, *op. cit.*, p. 26.

invierno promete, se hace énfasis, sobre todo, en la idea de que un núcleo de vida puede estar contenido en un trozo de hielo o en un cuerpo enfermo, a punto de morir. Como veremos más adelante, este poema contiene una petición al invierno con la que De Viau trastoca el equilibrio entre creador y criaturas. La Naturaleza, no Dios, se reviste de una potencia transmisora de vida. Ello nos habla de una posición materialista, escandalosa para su época, en donde hombre y Naturaleza están hermanados en un sistema de relaciones que la mirada poética sondea y pone sobre la mesa.

1.5.1. *Contre l'hiver*. La promesa de vida del invierno.

La oda *Contre l'hiver* es una composición de 18 estrofas de 8 versos cada una. Algunos versos cuentan con ocho sílabas, otros son heptasílabos, con rimas consonantes que utilizan el mismo patrón a lo largo de toda la oda, es decir, rima pareada y rima cruzada.

Según el desarrollo temático que presenta, el poema parece estar dividido en dos partes: la primera contendría las 10 primeras estrofas, después hay una estrofa de transición y finalmente 7 estrofas para la segunda parte.

Desde cierto punto de vista, podemos considerar que esta oda se inscribe en la temática sobre la Naturaleza, pues ya desde el título se anuncia el destinatario de la obra, el invierno. Sin embargo, más que cantar la alabanza de la estación climática, parece que el poeta se queja y se pronuncia contra ella: “Je prépare une guerre”⁹⁶ (v. 3). La guerra anunciada se dará en el terreno propicio al poeta, el espacio poético: “Aujourd’hui l’ire de mes vers / des foudres contre toi desserre” (vv. 7-8). También se hace explícito el apoyo de los dioses:

Les dieux qui savent mon malheur,

Connaissent qu’il va du leur,

⁹⁶ Théophile de Viau, *Contre l'hiver* en *Œuvres poétiques*, op. cit., pp. 45-49. El número de los versos citados estará integrado en el cuerpo del texto, entre paréntesis.

Et d'une passion humaine,

Participant à ma douleur,

Promettent d'alléger ma peine (vv. 12-16).

Las estrofas siguientes muestran imágenes de la transformación propia de esta estación fría: “Les champs ne sont que des marêts” (v. 29); “Tous nos arbres sont dépouillés” (v. 33); “La gelée a tué les fleurs” (v. 37). Quizás podríamos decir que estas imágenes forman parte del pequeño catálogo naturalista de Théophile de Viau. Sin embargo, a la descripción, el poeta debía añadir una astucia, otra posibilidad de mirar a su alrededor. En un artículo destinado a la relación que los hombre de la primera mitad del siglo XVII mantienen con la Naturaleza, Pierre Costabel sugiere que ante las carencias [*insuffisances*] del humanismo,⁹⁷ el desafío entrañaba ver más allá de las apariencias y desgarrar el velo que el hombre había impuesto a la Naturaleza como decorado de sus vivencias. Costabel escribe: “Un livre n'existe que parce qu'il y a un lecteur. L'homme est ce lecteur. Il est devant le monde: quelque chose lui est donné, que sa science va essayer de comprendre. Il part avec la conviction que le lecteur transforme, par une traduction immédiate. Dans le monde qu'il contemple et qu'il essaie de comprendre, il y a une opération de transformation”.⁹⁸ En las líneas siguientes veremos de qué manera de Viau puede hacer explícitas las tensiones de su lectura sobre la Naturaleza.

En *Contre l'hiver*, el tiempo, elemento capital pues el invierno se debe a la sucesión temporal, está subrayado en la inmovilidad aparente: “Des ondes qui ne courent plus” (v. 42); a través también del verbo “esperar”: “La nacelle, attendant le flux [...] / Oisive au port est retenue” (vv. 41-43); “L'oiseau sur une branche nue / Attend pour dire ses chansons / que la feuille soit revenue” (vv. 46-48). Esta última imagen podría ser fácilmente ligada a la tarea poética a través del canto, como si ambos, pájaro y poeta, esperaran a la primavera para reiniciar su tarea. Quiero subrayar, sin embargo, que la inmovilidad no es tal pues hay tanto una memoria de las cosas (el agua corría, ya no),

⁹⁷ Cf. Pierre Costabel, “De la nature et du naturel dans la première moitié du dix-septième siècle”, *Baroque* 12, 1987, URL : <http://baroque.revues.org/575>, consultado el 2 de noviembre de 2015, párr. 5.

⁹⁸ *Ibid*, párr. 9.

como una inercia interna (la espera) que impide que los seres y las cosas se queden estáticos.

De la misma forma, percibimos casi imperceptiblemente el avance de la inclemencia. Tal vez ello sea más claro con la figura de la garza [*héron*] de la que escribe en versos posteriores: “[Le héron] se cache dans les roseaux / Et contemple, au bord des ruisseaux, / La bise contre sa coutume / Souffler la neige sur les eaux / Où bouillait autrefois l’écume” (vv. 52-56). El diccionario consigna que esta ave era considerada un heraldo de la sagacidad y del artificio en la cultura griega, aunque también precisa que esas características fueron difuminándose en el curso de la Edad Media sin que perdiera, no obstante, cierto garbo. No podemos ignorar tampoco, el retrato, o la ridiculización, que de la garza hace Jean de La Fontaine en una de sus fábulas. En ella, el ave parece desdeñar todo pez que se le presenta para terminar, al final, con hambre y sin alimento. En este caso, parece que la garza propuesta por De Viau está revestida, sobre todo, de paciencia y, tal vez, de un dejo de sagacidad. Es un ave que se distingue del otro pájaro (el que espera a la primavera) por la acción: aquél canta, ésta pesca. Ahora, en esta parte del análisis, conservemos dos imágenes hermanadas por la espera: la del pájaro en la rama y la de la garza que contempla el espectáculo del viento que sopla nieve sobre el agua. Imaginemos que, por extensión, ambos ejemplares son una trasposición del poeta (el poeta es un ser que contempla y canta) y que, en este último ejemplo, el mismo poeta queda preso, “contra su costumbre”, ante el espectáculo del invierno, como si quedara atrapado en las trampas de algún cazador furtivo, el mismo invierno, que cubre de silencio sus estrategias. No es este el tema de la oda (el cazador cazado) porque, en el interior de las presas de esa Naturaleza inclemente, existe la espera vital producida por el hambre, un recurso propio que protege contra el invierno.

En esta escena de la garza contemplativa, hay un orden trastocado pues ella lo hace “contra su costumbre”, así como los peces, una estrofa más adelante, pueden sobrevivir gracias a un muro de hielo: “D’un mur de glace réparés” (v. 58) pues están protegidos de los peligros [*tous les dangers du monde* (v. 59)]. Esta figura (los peces preservados en un muro de hielo) hace ver una abstracción paradójica. Más que sacar al pez del agua, por ejemplo, el animal está atrapado en su elemento e incluso se nos sugiere que está vivo:

“les poissons dorment assurés” (v. 57). Ciertamente, esta imagen puede responder al campo semántico de la espera (los peces esperan a que el lago se descongele para seguir viviendo), no obstante, podemos ver que se traspasó la barrera que oponía la fuerza inclemente del frío a la vida (“la gelée a tué les fleurs”). Los peces ahora parecen ser parte de esa fuerza, están en el hielo, son como un *núcleo de vida*:

Les poissons dorment assurés

D’un mur de glace remparés,

Francs de tous les dangers du monde

Fors que de toi tant seulement,

Qui restreins leur moite élément

Jusqu’à la goutte plus profonde,

Et les laisses sans mouvement,

Enchassés en l’argent de l’onde (vv. 57-64).

Hasta esta parte, sugiero que Théophile de Viau percibe, ve, obtiene algo del invierno que no esperaría a la primavera para eclosionar. De la primera parte de la oda, esta estrofa se opone a las otras en la curiosa operación que tiene lugar en el agua congelada; la vida subrayada por la paradoja: “et les laisses [los peces] sans mouvement, / Enchassés en l’argent de l’onde” (vv. 63-64). Lo interesante es que, en estos versos, De Viau nos invita a mirar el hielo que contiene en su centro, engarzado, el alimento precioso. No olvidemos que contemplamos a través de la garza. Y tal contemplación se opone a la destrucción que vimos en escenas anteriores, así como en las que siguen. En la estrofa 9, por ejemplo, vemos la acción del viento que desgarró el árbol mitológico Philis. Y en la décima, la muerte de los marineros en el naufragio. El poeta nos hace mirar a los peces que no han muerto, duermen.

Contre l’hiver es una obra que, a pesar del título, no denuesta, pide dos cosas. En primer lugar, quizás de manera evidente, hace una petición que ya aparece en la segunda parte del poema: evitar el dolor a una mujer, Cloris; alejarla de la muerte, quizás: “Qu’elle ne touche de si près / L’ombre noir de tes cyprès” (vv. 105-106). Hay que tener

presente que el ciprés, como Chevalier consigna en su diccionario de símbolos, se asocia al inframundo y a los ritos funerarios desde las culturas antiguas. El poeta pide al invierno que no le haga daño: “Épargne, hiver, tant de beauté; / remets sa voix en liberté; / Fais que cette douleur s’allège” (vv. 100-102); “Sois-lui plus doux que de coutume” (115); “Dans ses membres si délicats / Ne ramène jamais le rhume” (vv. 119-120). Me parece que esta petición se hace eco de la escena del pez en el muro de hielo. En ambas imágenes el *núcleo de vida*, como lo he definido, debe ser abstraído; aunque no está de más considerar el propio campo semántico que utiliza De Viau cuando escribe sobre el pez, es decir, ambos núcleos deberían ser engarzados [*enchassés*], como piedras preciosas en el muro invernal.

Ahora bien, contrariamente a lo que el título sugiere, Théophile de Viau no se pronuncia contra los efectos devastadores del invierno; en la estrofa 11 (la estrofa que separa las dos partes de la oda), hace una precisión:

Mais tous ces maux que je décris

Ne me font point jeter de cris,

Car eusses-tu porté l’abîme

Jusques où nous levons les yeux,

Et d’un débord prodigieux

Trempé le ciel jusqu’à la cime,

Au lieu de t’être injurieux,

Hiver, je louerais ton crime (vv. 81-88).

El poeta no se opone al carácter destructivo del invierno; le inquieta, sobre todo, un residuo precioso que sobreviviría en medio de su inclemencia.

En este punto se abre la segunda petición, menos clara: que se otorgue un voto de confianza al invierno, como si algo pudiera florecer incluso antes de la propia primavera. En el recorrido de esta petición hemos sido testigos de las descripciones naturalistas de los estragos invernales, de la curiosa imagen del pez en el hielo y del estado deplorable

de Cloris: “Ce beau corps ne dispose plus / De ses sens dont il est perclus” (vv. 97-98). Asimismo hemos leído las peticiones que el poeta hace al invierno para que proteja a su amada. El poema termina con la promesa de la gratitud y la lisonja eterna:

Je jure que le Ciel lira

Ton nom qu'on n'ensevelira

Qu'au tombeau de la destinée,

Et par moi ta louange ira

Plus loin que la dernière année (vv. 140-144).

¿Habrá respetado el invierno la vida de Cloris? No lo sabemos. En términos prácticos, solo tenemos esta oda. Aunque cabría preguntarse si el poema no es, de hecho, una lisonja al estilo de Théophile de Viau. Si fuera el caso, el poeta propone transformar la mirada que generalmente es dirigida al invierno de forma mecánica al considerar que puede albergar un *núcleo de vida* en su seno devastador. Puede que la de Théophile de Viau sea una mirada revolucionaria que provea otras maneras de acercarse a la Naturaleza. O quizás sea parte del espíritu del siglo que ya vislumbra otros órdenes, nuevas leyes. Pierre Costabel propone: “L'influence de Descartes fait pressentir qu'il doit y avoir des lois, des relations. En ce qui concerne l'intervention du facteur temps, parmi les gens qui répandent la notion de nature, pour ainsi dire aucun n'est vraiment sensible à l'intégration de ce facteur. La nature pour eux n'évolue pas. C'est encore un donné”.⁹⁹ Es probable que De Viau, como contemporáneo de Descartes, tuviera influencia de esta nueva percepción sobre la Naturaleza. En todo caso, me parece que en el poeta sí hay un afán por que la Naturaleza *florezca, dé frutos*, y para ello habrá de hacer uso de la paciencia de la contemplación.

Contre l'hiver propone ya desde su centro una potencia transformadora que brinda energía a la escritura. Es la metáfora enraizada que De Viau preconizaba en *Première Journée*, la metáfora desencajada de la tradición griega y romana; metáfora trabajada, pulida, integrada a la plata del trabajo poético.

⁹⁹ Pierre Costabel, “De la nature et du naturel...”, *op. cit.*, párr. 17.

A continuación vamos a analizar *Élégie à une dame*, poema que enuncia los principios que Théophile de Viau sigue en poesía. Con esa elegía también deja ver claramente su posición ante la poesía de sus contemporáneos e incluso acepta, digamos, sus “deficiencias” ante el rigor y la disciplina. Asimismo, enuncia la necesidad de un nuevo lenguaje poético, lo que se inscribe en su conocido rechazo a la imitación de los predecesores clásicos. Esta elegía, en principio a una mujer, parece en realidad un canto a la poesía, al futuro de cierta poesía. Algo muy importante que hay que tener en cuenta es que este poema también pone de manifiesto un vínculo formal con la Naturaleza, pues a diferencia de quienes la utilizan como decorado para su obra, Théophile de Viau, por ejemplo, en uno de los pasajes del poema, escribe performativamente en ella, como veremos más adelante.

1.5.2. *Élégie à une dame*. El poema como declaración de principios.

La elegía es un canto sobre temas variados, aunque el diccionario le consigna un tono generalmente melancólico utilizado para la queja o la lamentación.

Al respecto, el poema de Théophile de Viau presenta su opinión acerca del oficio poético: “Ce métier est pénible, et notre sainte étude / Ne connaît que mépris, ne sent qu’ingratitude”¹⁰⁰ (vv. 5-6). En efecto, de Viau se queja del estado vituperable en que se encuentra la poesía en Francia. Para ello utiliza dos campos semánticos opuestos. A la poesía le asocia el saber, la razón, la virtud:

Le savoir est honteux depuis que l’ignorance

A versé son venin dans le sein de la France.

Aujourd’hui l’injustice a vaincu la raison,

Les bonnes qualités ne sont plus de saison,

¹⁰⁰ Théophile de Viau, *Élégie à une dame*, en *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, pp. 102-106. El número de los versos citados estará integrado en el cuerpo del texto, entre paréntesis.

La vertu n'eut jamais un siècle plus barbare,

Et jamais le bon sens ne se trouva si rare (vv. 9-14).

Y al medio en que este oficio es menospreciado, De Viau asocia la ignorancia, la injusticia, la barbarie. Sin embargo, estas opiniones son utilizadas, sobre todo, para subrayar la existencia de cierto tipo de poetas, los que se pliegan a los caprichos de la costumbre: “La coutume et le nombre autorise les sots: / Il faut aimer la Cour, rire des mauvais mots, / Accoster un brutal, lui plaire, en faire estime” (vv. 31-33). Su posición de principios toma como ejemplo a los imitadores de Malherbe, cuyo trabajo generalmente es comparado al de Théophile de Viau.¹⁰¹ Al respecto escribe: “Malherbe a très bien fait, mais il a fait pour lui; / mille petits voleurs l'écorchent tout en vie” (vv. 72-73). Su crítica puede ser irónica: “Ils travaillent un mois à chercher comme à fils / Pourra s'apparier la rime de Memphis” (vv. 83-84); también puede parecer enigmática: “J'en connais [poetas] qui ne font des vers qu'à la moderne” (v.89). Esta frase es enigmática porque se corresponde con una que había enunciado en *Première journée*, texto donde enuncia algunos principios literarios y del que escribí en un apartado anterior. La frase de marras es “Il faut écrire à la moderne”¹⁰² y en aquel contexto era utilizada para hacer una diferencia entre la poesía tributaria de la tradición griega y latina y lo contemporáneo, es decir, entre una poesía desvencijada y el imperativo que se imponía a los poetas de su generación, según De Viau: escribir *a modo* (“moderne” como expresión del modo) o según el momento. Ahora, en *Élégie à une dame*, Théophile utiliza la palabra “moderno” para criticar un abuso de su tiempo: la imitación a un estilo que ha tenido aprobación y éxito (el estilo de Malherbe, por ejemplo). Ahora bien, en esta crítica, gracias a la negación restrictiva: “qui ne font des vers qu'à la moderne”, parece explicitarse un imperativo pervertido por las exigencias del público que pide únicamente cosas ya conocidas; pero también porque esta inflexión de lo moderno pone en evidencia un uso peculiar que se hace de la lengua francesa: “[J'en connais qui] grattent tant le français qu'ils le déchirent tout” (v. 91). Lo moderno podría implicar para De Viau una búsqueda,

¹⁰¹ “Racan, dans une ode de 1632, fait l'éloge de Théophile en le plaçant à égalité avec Malherbe [...] La confrontation à peine amorcée par Boileau entre Théophile et Malherbe sera reprise, toujours à l'avantage de Malherbe, par Rapin (1674) et développée par La Bruyère (1690)”. Cf. Guido Saba, *op. cit.*, pp. VI-VII.

¹⁰² Théophile de Viau, *Première journée*, *op. cit.*, p. 7.

un apartamento del camino conocido: “Qui de notre exercice aime le doux souci, / Il hait sa renommée et sa fortune aussi” (vv. 7-8). Aunque quizás el enigma estriba en lo que lo *moderno* significa para De Viau mismo, un lugar no del todo definido desde donde reflexionaría sobre el quehacer poético.

Tenemos, no obstante, algunas pistas sobre ese lugar al que ha de llevarlo su poesía: “Je suis bien prêt du port, ma voile a trop de vent; / D’une insensible ardeur peu à peu je m’élève” (vv. 112-113). Con estos versos, Théophile de Viau comienza la última parte de su elegía en la que describe algunas características de su oficio: “La règle me déplaît, j’écris confusément” (v. 119); “Peu sans faire naufrage et sans perdre leur Ourse, / Se sont aventurés à cette longue course” (vv. 125-126). ¿No será que, al proyectar el desorden, la incertidumbre, el desarraigo, el poeta está definiendo lo moderno en su poesía? ¿Qué busca De Viau cuando escribe: “Je veux faire des vers qui ne soient pas contraints, / Promener mon esprit par de petits desseins, / Chercher des lieux secrets où rien ne me déplaît” (vv. 139-141)? Parece claro que Théophile busca un lugar de creación poética o, incluso, un solaz para la inspiración. “Employer tout une heure à me mirer dans l’eau, / Ouïr comme en songeant la course d’un ruisseau, / Écrire dans les bois, m’interrompre, me taire” (vv. 142-144). Estos versos me parecen fundamentales en la pieza. No solo proyectan un lugar específico de creación sino que hacen evidentes ciertas fronteras: entre la corte [*Cour*] y la Naturaleza, entre la simulación de un estilo y la libertad creativa, entre lo moderno denostado y “quelque nouveau langage”. Empero, me parece que las imágenes enfatizan la búsqueda al mostrar una dialéctica entre los sentidos y los elementos de la Naturaleza: la vista interroga al agua, el oído al curso del arroyo, el tacto al bosque. Tales elementos no enmarcan la aventura del poeta, su esparcimiento, al contrario, son ya el devaneo de la lengua, el poema que rinde ciertos frutos al escribir que se escribe. Pascal Quignard, en *Rhétorique spéculative* propone una idea seductora: “La *mimésis* ou l’admiration, qui consistent l’une comme l’autre à se laisser posséder par le comportement de l’autre, de la bête, de la montagne, de la cime de la montagne, du vautour, est une prédation plus ancienne que la représentation elle-même à laquelle elle donne naissance”¹⁰³. Una de las ideas que fundan este ensayo de Quignard

¹⁰³ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, París, Gallimard, 1995, p. 58. Subrayado en el original.

es que el hombre no desarrolló genéticamente su inclinación belicosa, no se hizo *progresivamente* hombre de guerra sino que lo aprendió al mirar *hacia atrás*, es decir, mediante la observación de los depredadores. Ahora, la frase que acabo de citar me sirve para apuntalar lo siguiente: en estos poemas analizados veo una interrogación constante a la Naturaleza, así sea de forma muy sutil. De ella, De Viau quiere obtener una fuerza, quizás desarrollar ciertos recursos (mantener la vida de un pez dentro de un muro de hielo, reflejarse en el agua), pero no copia, parece que, una vez dentro de los elementos de la Naturaleza, se llegara a ser otra cosa. Cuando escribe que escribe (“Écrire dans les bois”), es porque da un voto a la potencia generadora del bosque; y ese lugar en el que se ha extraviado le servirá para engendrar un nuevo lenguaje:

Je veux qu’un grand dessein réchauffe ma fureur,

Qu’un oeuvre de dix ans me tienne à la contrainte

De quelque beau poème où vous serez dépeinte

[...]

Il faudrait inventer *quelque nouveau langage*,

Prendre un esprit nouveau, penser et dire mieux

Que n’ont jamais pensé les hommes et les dieux (vv. 148-156, el subrayado es mío).

Esta relación que trato de poner en evidencia parece casi imperceptible e incluso no sé de qué manera puede ser explícita para el poeta. Aunque debemos considerar el papel que jugaba en esa época la censura eclesiástica pues *hacer hablar* a la Naturaleza seguramente implicaba un peligro de herejía. El mismo Pierre Costabel, en su ensayo sobre la evolución del concepto de lo “natural”, cita a Descartes que se da cuenta de que el tiempo era importante para subrayar la evolución en las leyes de la Naturaleza:

De façon qu’encore il ne lui aurait point donné [Dios al mundo] au commencement d’autre forme que celle du chaos, pourvu qu’ayant établi des lois de la nature il lui prêtât son concours pour agir ainsi qu’elle avait coutume, on peut croire, sans faire tort au miracle de la

création, que par cela seul, toutes les choses qui sont purement matérielles, auraient pu, avec le temps se rendre telles que nous les voyons à present.¹⁰⁴

Introducir el factor tiempo para explicar la generación o la evolución dentro de la Naturaleza, supuso un cambio de paradigma pues ayudó a abrir la puerta a los ateísmos que se presentarían en los siglos posteriores. No obstante, este matiz es esencial porque marca una oposición entre lo que se creía dado por Dios y lo que puede generarse y transformarse, la Naturaleza como “fábrica”.¹⁰⁵

Ahora, la imagen final de la que habla Pascal Quignard es el resultado de la relación de Théophile de Viau con la Naturaleza; es lo que podemos ver en sus poemas, la expresión de una transformación que, hay que tenerlo en cuenta, surge al dejarse poseer por el (comportamiento del) otro. Quignard le llama “depredación” y me parece que es justo pues apela a la violencia que se cierne cuando queremos apropiarnos del alimento ajeno. O de otro lenguaje.

Finalmente, hay un detalle que es necesario mencionar: la identidad de la mujer a la que se dirige esta elegía. Lo más probable es que sea una de sus protectoras, sin embargo, también podría ser la poesía personificada pues la destinataria posee características casi omnipotentes: “Car l’esprit plus subtil, en ses plus rares vers, / N’a point de mouvements qui ne vous soient ouverts. / Vous avez un esprit à voir dans les courages, / Et qui connaît assez mon âme et mes ouvrages” (vv. 51-54). Ella también parece prometer la grandeza: “J’ose pourtant pretendre à quelque peu de bruit, / Et crois que mon espoir ne sera point sans fruit. / Vous me l’avez promis, et sur cette promesse / Je fausse ma promesse aux vierges de Permesse” (vv. 59-62). Sin embargo, la información más importante aparece al final cuando escribe: “Je veux qu’un grand dessein réchauffe ma fureur, / Qu’un œuvre de dix ans me tienne à la contrainte / De quelque beau poème où vous serez dépeinte” (vv. 148-150). De Viau hace referencia al conjunto de obras (*une œuvre*), al modalizador (*dix ans*) y a la conjugación en futuro para hacer explícito un proyecto: diez años para poder *representar* a su destinataria, a su dama; o para *engendrar* el futuro de su poesía.

¹⁰⁴ René Descartes citado en Pierre Costabel, “De la nature et du naturel...”, *op. cit.*, párr. 11.

¹⁰⁵ *Ibid*, párr. 19.

Quizás De Viau, en esta Arte poética, más que lamentarse del estado de la poesía en su época, lanza una mirada melancólica sobre el tiempo con el que no puede contar dada su situación ante el tribunal censor.

Ahora vamos a analizar un poema largo, *La maison de Sylvie*, que contiene varios temas que interesaban a Théophile de Viau. El poeta utiliza varias materias (ideas sobre la Naturaleza, los mitos clásicos, por mencionar algunos ejemplos) para hablar de su arte y criticar al poder político y religioso utilizado para censurar. En fin, este poema también es importante porque muestra algunas contradicciones del propio De Viau en cuanto a su adscripción religiosa, sobre todo porque al final habla de Dios como el gran demiurgo, incluso de su poema. No está de más señalar cómo de manera astuta, y ante un escenario de censura nada alentador, sugiere que la amistad entre varones, interpretada como sodomía, es algo dictado por la Naturaleza, lo que mostraría su posición libertina en cuanto al placer y al cuerpo. Así que en las siguientes líneas veremos qué posición ocupa este poema en la obra de Théophile De Viau.

1.5.3. *La maison de Sylvie*. Síntesis de temas e inquietudes.

Esta obra está compuesta por 10 odas, así que la extensión puede dar cuenta de la empresa que el poeta se propuso para agradecer a Sylvie, quien en realidad era Marie-Félice des Ursins, esposa de uno de sus protectores, Henri II de Montmorency, y quien además disfrutaba visitar el lugar al que hace referencia el poema para encontrar solaz en vista de su salud frágil.¹⁰⁶ También es necesario decir que esta obra fue terminada en la prisión, donde Théophile de Viau pasó casi dos años (murió un año después de haber salido). Lo interesante es que a lo largo de estas odas vemos muchas transiciones, la idea del cambio aparece una y otra vez para dar pie a conjeturas sobre sus reflexiones ante la inminencia de su propia muerte (no es gratuito el sueño premonitorio que aparece en la

¹⁰⁶ Théophile de Viau, *La maison de Sylvie* en *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, cf. nota X, p. 298. El número de versos citados estará incluido en el cuerpo del texto, entre paréntesis.

oda V). Para Emmanuèle Blanc esta obra sería el testamento poético de Théophile de Viau, un lugar que construye para darle un destello de “eternidad”¹⁰⁷ a su poesía, nueva vida, a pesar de las penosas condiciones en las que se encuentra.

Una primera pregunta, sin embargo, puede ser aventurada: ¿la casa que De Viau proyecta representa un refugio para Sylvie o para el poeta mismo?

A continuación, vamos a analizar el poema completo. Cuando así se requiera, subrayaremos los puntos más importantes de cada oda. En algunos casos, el estudio abarcará dos o tres odas si consideramos que proponen un bloque temático. Al final de cada apartado propondremos una recapitulación de lo que cada oda (o cada bloque) contiene.

Oda I

En la oda de apertura, de Viau comienza por vituperar otra vez la influencia griega en los poetas de su generación: “Mais j’étouffe ce vieux abus / Et bannis désormais Phébus / De la bouche de nos poètes” (vv. 15-17). Según algunos estudios de orden mimético que analizan la relación orgánica entre los sentimientos y las letras (o combinaciones de letras), esta rabia, en el poema, estaría subrayada por una aliteración: *tonnerre, terre, courroux*¹⁰⁸ (vv. 32-36).

Ahora, ¿por qué de Viau le resta valor a una influencia tan prestigiosa? La respuesta puede hurgarse en la antigua controversia que aún discute el valor de la poesía según su

¹⁰⁷ Emmanuèle Blanc, “La Maison de Sylvie: changements et continuité”, *op. cit.*, párr. 53.

¹⁰⁸ Cf. Gérard Genette, “Soni rerum indices” en *Mimologiques*, París, Éditions du Seuil, 1976, p. 50, nota 1, en la que Geofroy Tory explica: “Quand un homme est en ire, ou rechigne, ou courrouce, on dit qu’il est de quelque déplaisir irrité, c’est-à-dire exaspéré. Et ce, pour ce qu’il ne saurait dire une douce parole, mais toute âpre, griève, et pleine des lettres faisant strideur, desquelles lettres sont rr répétées et âprement prononcées” (subrayado en el original). Ahora, es importante aclarar que esta vía (la relación orgánica entre los sentimientos y las letras) escapa a los objetivos de este estudio porque abrevia de la polémica aún vigente entre el origen lingüístico mimético y el convencional. He preferido entonces un análisis basado en campos léxico-semánticos, así como en referentes culturales específicos.

inclinación imitativa o fabulista,¹⁰⁹ de la que De Viau participa al criticar los defectos de la imitación estéril, y al preconizar “quelque nouveau langage” poético, como se vio en la parte dedicada al análisis de *Élégie à une dame*.¹¹⁰ Este denuesto, sin embargo, puede obedecer también a una postura que quiere mostrar ante sus censores: no hay más dioses que el Dios alabado por la iglesia. De Viau escribe:

Le Dieu que nous allons chercher

Loge plus haut que les étoiles.

Nulle divinité que lui

Ne peut me donner aujourd’hui

Cette flamme ou cette fumée

Dont nos entendements épris

S’efforcent à gagner le prix

Qui mérite la renommée (vv. 43-50).

Uno de los detalles que deben subrayarse es la manera en que sus lectores (sus censores) habrían modificado la expresión poética de De Viau, quien hace un trabajo para evidenciar al *yo* que cree y que muestra que cree. La oda quizás pueda ser leída como una tribuna desde donde hará su defensa. Será curioso ver de qué manera los lugares (en este caso, la tribuna hipotética y la casa de su protectora) se superponen en su poesía y cómo esto enriquecerá su expresión.

Más adelante, Théophile expresa una preocupación sobre la lisonja a su protectora. ¿Qué será de su oda ante la falta de crédito que su situación le ha producido? En unos cuantos versos bosqueja lo que podemos considerar romanticismo *avant la lettre*:

¹⁰⁹ Cf. Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*, Madrid, FCE, 1998, p. 139: “[...] la Poética donde Aristóteles hace un elogio de la técnica dramática de Homero diciendo que el poeta debe hablar muy poco en nombre propio, ya que al hacerlo deja de imitar y, en consecuencia, no es poeta”.

¹¹⁰ Al respecto, Du Bellay proponía seguir el ejemplo de los romanos “[i]mmitant les meilleurs auteurs Grecz, se transformant en eux, les devorant & apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang & nourriture”. Cf. Joachim du Bellay, *La deffence et illustration de la langue francoyse*, París, Librairie Marcel Didier, 1948, p. 42.

Que si mes écrits méprisés

Ne peuvent voir autorisés

Les témoignages de sa gloire,

Ces eaux, ces rochers et ce bois

Prendront des âmes et des voix

Pour en conserver la mémoire (vv. 65-70, el subrayado es mío).

Théophile de Viau parece hermanarse con los elementos de la Naturaleza. No hay ninguna jerarquía expresada en los versos subrayados, más aún, son la evidencia de una transformación extrema pues ellos (el agua, los peñascos, el bosque), en el tiempo, serán la voz poética, su “memoria”. Ya en el apartado anterior, vimos cómo el poeta busca un momento de creación en la naturaleza: “Employer tout une heure à me mirer dans l’eau, / Ouïr comme en songeant la course d’un ruisseau, / Écrire dans les bois, m’interrompre, me taire”,¹¹¹ para indagar cierta potencia productora en la Naturaleza, un nuevo lenguaje. Marie-France Arnaud escribe: “Théophile voit donc en l’être humain un élément de la nature et non plus un maître et ‘roi’ de ce monde”.¹¹² En efecto, desde esa posición de igualdad, puede abrirse a los múltiples recursos ofrecidos por los elementos mencionados. No podemos dejar de anotar que, en esta búsqueda de una voz propia con los medios de la naturaleza, De Viau se acerca a las indagaciones de los poetas románticos. A este respecto habrá que tomar en consideración ciertos trabajos de Goethe sobre la morfología y la estructura orgánica de los seres vivos: “La metamorfosis manifiesta la creatividad de la naturaleza y, al mismo tiempo, expresa el hecho de que la libertad de su creatividad está circunscrita por leyes estructurales definidas. Esto explica por qué la naturaleza viva es el reino de *los sistemas más variados y, al mismo tiempo, más íntimamente relacionados*”.¹¹³ De esta cita pretendo llamar la atención sobre lo que

¹¹¹ Théophile de Viau, *Élégie à une dame* en *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 106, vv. 142-144.

¹¹² Marie-France Arnaud, *Le thème de l’eau dans l’œuvre lyrique de Théophile de Viau*, pp. 56-57, http://digitool.Library.McGill.CA:80/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=47674&siilo_library=GEN01, consultado el 14 de abril de 2016.

¹¹³ Lubomir Dolezel, *Historia breve de la poética*, Madrid, Editorial Síntesis, 1997, p. 93 (subrayado en el original). Más adelante se añade: “La concepción del lenguaje como *energeia* productiva no se originó, evidentemente, en la poesía, sino que, más bien, estuvo mediatizada por ella. Fue un ingrediente esencial

está contenido en el pensamiento romántico y que aparece como germen en la oda de Théophile de Viau, un vínculo orgánico entre seres que potencia (potenciará) la expresión poética; como si el hombre pudiera expresarse a través de la Naturaleza y viceversa.

La oda vitupera los abusos de los recursos de la tradición, se adscribe a la guía de Dios y se anuncia a la posteridad: “Ainsi sous de modestes vœux / Mes vers promettent à Sylvie / Ce bruit charmeur que les neveux [la posteridad] / Nomment une seconde vie” (vv. 61-64). Sin embargo, la oda termina con una idea compleja que se juega en varios niveles. En las últimas estrofas aparece una tormenta que no se atrevería a dañar los robles en cuyas hojas y corteza estarán inscritos los versos del poeta: “Les plus durs chênes entrouverts / Bien plutôt de gré que de force, / Peindront pour elle de mes vers / Et leurs feuilles et leur écorce” (vv. 91-94). Pero esta tormenta terrible, en una posible referencia a sus censores, se convierte para su protectora en espejos flotantes. La idea del espejo remite a un desdoblamiento de la realidad, aunque también a una distorsión. En este caso, el adjetivo “flotantes” [*flottants*] añade movimiento al espejo, una superficie que refleja desde arriba las transformaciones de la vida. Sin embargo, para la mujer estos “espejos” sufren un cambio notable:

Je sais que ces miroirs flottants

Où l’objet change tant de place,

Pour elle devenus constants

Auront une fidèle glace,

Et sous un ornement si beau

La surface même de l’eau,

Nonobstant sa délicatesse,

Gardera sûrement encrés

Et mes caractères sacrés

del modelo orgánico [del que Goethe fue tributario] que comenzó a dominar el pensamiento sobre el lenguaje en el periodo romántico”, *cf.* p. 109, subrayado en el original.

Et les attraites de la Princesse (vv. 101-110).

Los estados del agua están destacados por una progresión descendente: la *violencia* de la tormenta se hace simplemente *pasajera* en los espejos flotantes para dar paso a la *delicadeza* del agua que guardará la huella de la escritura poética y la belleza de la mujer (“La surface même de l’eau, / Nonobstant sa délicatesse, / Gardera sûrement encrés / Et mes caractères sacrés / Et les attraites de la Princesse”). Parece que en esta progresión que da paso a lo “constante” [*constant*], puede leerse un rechazo a lo múltiple y variable del barroco.¹¹⁴ Ya no hay necesidad de disimular la realidad, hay que hacer una pintura fiel de ella (“une fidèle glace”). Aunque, según los elementos que tenemos, solo hay dos cosas que merecen ser mostradas y conservadas tal cual son, es decir, de manera fiel: la escritura y la belleza.

Esta primera oda de *La maison de Sylvie* parece poner en movimiento un proceso de dignificación de la escritura. En este espacio, seguramente se pondrán de manifiesto los límites y sus alcances. Cuando de Viau escribe que sus caracteres deben grabarse en el espejo fiel invita a una reflexión sobre los alcances de la tarea poética, aunque también sugiere que el soporte de toda escritura puede ser sumamente endeble.

Para recapitular: esta oda es muy interesante porque una vez más deja en claro la posición de Théophile de Viau contra el culto de los dioses clásicos, o más bien contra la imitación de lo clásico, en general. La posición del poeta sirve para ilustrar por comparación la importancia que reviste para él el Dios cristiano: no hay otro dios. Y así, puesto que Sylvie es reconocida por Dios: “Le ciel a déjà pris le soin / De la peindre par tout le monde: / Ses yeux sont peints dans le Soleil, / L’Aurore dans son teint vermeil / voit ses autres beautés tracées” (vv. 113-117), se comprende fácilmente la necesidad y la pertinencia de la lisonja. Sin embargo, nos parece que la importancia reside en el hecho de que De Viau se sirve de los elementos de la Naturaleza para adelantar una idea anacrónica: su obra permanecerá en el agua, en los peñascos y en los bosques, y como

¹¹⁴ “L’insatisfaction de la diversité du monde visible amènera le poète à multiplier à l’infini les facettes de la réalité, à jouer de la fluctuation des plans du réel et de l’imaginaire. De ce fait, il engendre le concept métaphysique baroque de la dissimulation de l’univers sous une multiplicité d’images, de métaphores, de jeux d’antithèses”: Marie-France Arnaud, *op. cit.*, p. 69.

estos elementos sin tiempo ni caducidad contendrán ese recuerdo, el retrato de Sylvie, y toda su obra, será perenne. Lo que, nos parece, es una idea audaz pues no es Dios quien concedería ese poder de transmisión sempiterna, sino la Naturaleza a la que el poeta se siente hermanado. Por ello el poeta escribe que, en el futuro, en los robles podrá leerse su poesía: “Les plus durs chênes entrouverts / Bien plutôt de gré que de force, / Peindront pour elle de mes vers / Et leurs feuilles et leur écorce” (vv. 91-94).

Oda II

Al estilo petrarquista,¹¹⁵ un rasgo de la belleza de Sylvie es resaltado en esta segunda oda: “Ses yeux jetaient un feu dans l’eau” (v. 21). De hecho, el núcleo de la oda es condensado en un juego de miradas. La que el poeta pone de manifiesto al mirarla pescar: “Et regardant pêcher Sylvie” (v. 7); la que lanza Sylvie al cuerpo de agua, y aquella con la que los Tritones la observan embelesados: “Les Tritons en la regardant / [...] / Sentent qu’ils ne sont plus humides” (vv. 31-34). ¿Qué se juega en este intercambio? ¿No funcionará la mirada, en esta parte de la oda, como un espejo que produce efectos de distorsión? Así, pues, los tritones, como en el mito de Acteón, de raigambre griega, son transformados en antílopes: “Et par étonnement soudain / Chacun d’eux dans un corps de daim / Cache sa forme dépouillée, / S’étonne de se voir cornu, / Et comment le poil est venu / Dessus son écaille mouillée” (vv. 35-40). En la leyenda de Diana y Acteón, este es sorprendido espiando a la diosa que toma un baño desnuda. Como castigo, la diosa lo transforma en ciervo que, a su vez, es devorado por sus propios perros de caza. Durante el Renacimiento y el Barroco, esta figura sirvió a los poetas franceses “para ahondar en el tema de la caza de amor”¹¹⁶ y exponer sus peligros. Los perros habrían simbolizado los

¹¹⁵ “[La mujer amada] est une première fois détaillée trait par trait selon le mode le plus traditionnel hérité de l’Antiquité et généralisé par Pétrarque et ses émules: une ou deux strophes sont consacrées à célébrer un trait isolé (les yeux, le teint, les cheveux, la bouche) à l’aide d’un système d’images répertoriées (les dards jetés par les yeux...)”: Isabelle Laban, “L’image inconsistente, remarques sur deux textes de Théophile de Viau”, en *Bulletin de l’Association d’étude sur l’humanisme, la réforme et la Renaissance* 42, 1996, URL: http://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1996_num_42_1_2055, consultado el 12 de abril de 2016, p. 69.

¹¹⁶ Bienvenido Morros Mestres, *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la antigüedad clásica hasta nuestros días*, Publicaciones del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá, de la UNAM y del Centro de Estudios Cervantinos, URL:

pensamientos tormentosos del amante que sufre por la crueldad de su amada. Según Morros Mestres, las impresiones más fuertes entraban por la mirada y se trasladaban al corazón, que era el centro de la *cogitatio* para algunos poetas franceses, seguidores de la tradición aristotélica.

[...] al igual que hacía la diosa con los canes, la amada podía enviar al amante, a través de su mirada, sus propios espíritus, que primero se apoderaban del corazón y después de todo el organismo, provocando serias y evidentes alteraciones en él; esos espíritus, una especie de vapor sanguíneo, se introducen en las venas de los amantes y trasladan en ellas la imagen de la amada, que a partir de ese momento acapara la máxima atención de su pensamiento.¹¹⁷

Según el contexto de la oda, la fuerza irradiada por los ojos de Sylvie sirve para dominar: “Où Sylvie en ses promenoirs / Jette l’éclat de ses yeux noirs / Qui leur [a los tritones] font encore la guerre” (vv. 68-70). Y, ciertamente, también para seducir: “Ils s’estiment heureux pourtant / De prendre l’air qu’elle respire, / Leur destin n’est que trop content / De voir le jour sous son empire” (vv. 71-74). Hay que notar el uso que De Viau hace del mito, cómo le quita el acento apasionado del amor no correspondido. Sin embargo esta seducción da otro giro al otorgar el color blanco a los antílopes:

La Princesse qui les charma

Alors qu’elle les transforma

Les fit être blancs comme neige,

Et pour consoler leur douleur

Ils reçurent le privilège

De porter toujours sa couleur (vv. 75-80).

Y, de repente, todo el paisaje se cubre de blanco, en una dinámica en la que antílopes y copos de nieve (“Lorsqu’à petits flocons liés / La neige fraîchement venue / Sur de grands tapis déliés / Épanche l’amas de la nue”, vv. 81-84) se mezclan para proporcionar, en principio, una imagen amable de lo frío-blanco: “Ils ont peint les bois et la terre” (v.

<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/19833/acteon.pdf;jsessionid=00548C1485B6AE877C5351936C550DCB?sequence=1>, consultado el 12 de marzo de 2016, p. 568.

¹¹⁷ *Ibid*, p. 344.

90). Ahora, al respecto del color blanco que ha pintado todo el paisaje, Jean Chevalier, en su diccionario de símbolos indica: “Il est couleur de passage, au sens auquel on parle de ces rites de passage: il est justement la couleur privilégiée de ces rites, par lesquels s’opèrent les mutations de l’être, selon le schéma classique de toute initiation: mort et renaissance”.¹¹⁸ Desde esta perspectiva, Théophile de Viau parece haber utilizado este color para mostrar una transición. Y este paso de un lugar a otro es evidente cuando se descubre al lector que hay viveros ocultos para proveer a los animales a pesar de las inclemencias del frío.

Mais le parc pour ses nourrissons

Tient assez de crèches couvertes

Que la neige ni les glaçons

Ne trouveront jamais ouvertes.

Là le plus rigoureux hiver

Ne les saurait jamais priver

Ni de loge ni de pâture:

Ils y trouvent toujours du vert

Qu’un peu de soin met à couvert

Des outrages de la nature (vv. 111-120).

La oposición entre colores, lo blanco ante lo verde (“Ils y trouvent toujours du vert”), podría representar la oposición entre la adversidad del poeta y el refugio que encuentra en el castillo de su protector:

Le maître d’un lieu si plaisant

De l’hiver le plus malfaisant

Défie toutes les malices:

¹¹⁸ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, París, Éditions Robert Laffont / Éditions Jupiter, 1982, p. 125.

À l'abondance de son bien

Les éléments ne trouvent rien

Pour lui retrancher ses délices (vv. 135-140).

No obstante, este refugio lleno de abundancia y a resguardo de los rigores climáticos, parece pertenecer a otro plano. No hay que olvidar el color blanco al que hemos considerado un umbral. La transición entonces se llevaría a cabo de varias maneras. En primer lugar, la más evidente, la que lleva al poeta de un lugar hostil a la morada [*maison*] de Sylvie. Por otro lado, aquella que se verifica según la tradición barroca, en la que debe simularse la realidad, o superponerse planos para crear ensoñaciones. Y, finalmente, aquella que se produce dentro de De Viau al afianzar una posición frente a la escritura, ante los límites que le impondrá el encierro y que modelarán al *yo* que será proyectado ante sus censores. Tengamos presente que la escritura de este conjunto de odas comenzó cuando estaba alojado con sus protectores: “[Ce poème fut] commencé sans doute au château de Chantilly où le poète avait trouvé refuge avant la tentative de quitter la France, [et que] ce poème [...] fut terminé en prison en 1624”.¹¹⁹ Al respecto, Steve Corbeil escribe:

Même si son importance a été négligée, il ne faut pas hésiter à considérer la prison comme une institution déterminante pour la constitution d'un ordre littéraire qui définit sa liberté en fonction d'une soumission ambiguë aux trois grands pouvoirs (État, Église, Parlement). Cette situation crée des tensions dont la prison et la peine de mort qui s'ensuit parfois sont des manifestations paroxystiques [...] Cependant, le cas de Théophile est exemplaire puisque, en prison, il écrit abondamment sur la prison: il crée une nouvelle situation d'écriture qui encourage une redéfinition des possibles littéraires.¹²⁰

Parece que en el nudo de *La maison de Sylvie* se desarrolla una única escena: Théophile de Viau escribiendo desde su encierro.

En resumen, por un lado, esta oda retoma un motivo clásico de la poesía petrarquista. A través de la mirada, la mujer, Sylvie, ejerce cierto dominio sobre los elementos y los seres

¹¹⁹ Théophile de Viau, *La maison de Sylvie*, *op. cit.*, p. 298. Cf. nota X.

¹²⁰ Steve Corbeil, “Théophile agonique: le cachot du libertin, la cellule de l'écrivain”, en *Tangence 66*, 2001, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008239ar>, consultado el 23 de febrero de 2016, p. 42.

que la rodean: los peces quieren picar el anzuelo como tributo a la mujer, y los tritones, a pesar de su resistencia, son convertidos en ciervos. Por otro lado, ante un clima hostil subrayado por lo blanco del invierno, tenemos un refugio de verdura proveído por el gran señor protector: “Le maître d’un lieu si plaisant / De l’hiver le plus malfaisant / Défie toutes les malices” (135-137). Es una oda de transiciones: el paso de un paisaje a otro, de un estado de ánimo a otro. Parece que en cada transición fuera cerniéndose la propia voz poética, el sujeto de la escritura.

Odas III-IV

Estas odas sirven para introducir una historia que parece tener referentes en la realidad: la relación entre Tircis (o Jacques Vallée Des Barreaux, según el aparato crítico que acompaña la obra del poeta¹²¹) y Damon (el propio Théophile de Viau).

Ahora, recordemos que en la oda anterior se presentaba una transición que nos llevaba del blanco inclemente al refugio ofrecido por los protectores de De Viau. La oda III sigue presentando el idilio del asilo que acoge al poeta: “Où le soleil est si discret / Qu’il n’y force jamais les ombres” (vv. 3-4). Es la expresión de una ensoñación: “Un étang dort là tout auprès” (v. 11), “Zéphyr en chasse les chaleurs” (v. 41). O la evocación de ciertas formas: “On n’y trouve rien sous les fleurs / Que la fraîcheur dont elles naissent” (vv. 43-44), las siluetas de los amantes que entran a nadar al agua: “Et dans l’humidité des eaux / Trempent leurs jeunes corps qui bouillent” (vv. 49-50). La mayor parte de esta oda sugiere que algo se prepara, de las formas presentadas hace falta un núcleo, la energía que mostrará las correspondencias, característica común de la poesía barroca: “La nature, telle que la voit le poète baroque, est peuplée de forces vivantes et sensibles, et l’homme se sent entouré d’êtres animés, qui vivent comme lui et obéissent comme lui à une

¹²¹ Cf. Théophile de Viau, *La maison de Sylvie*, *op. cit.*, p. 311, nota 4.

volonté intelligente”.¹²² La escena, como si lo anterior hubiera sido un pretexto, continúa así:

Le dieu de l'eau tout furieux

Haussé pour regarder leurs yeux [de los amantes]

Et leur poil qui flotte sur l'onde,

Du premier qu'il voit approcher

Pense voir ce jeune cocher

Qui fit jadis brûler le monde (vv. 75-80).

Un pretexto para introducir la historia de Faetón, hijo del Sol, que al perder el control de los caballos del carro de su padre y casi provocar un incendio en la Tierra, fue asesinado por Júpiter al hacer caer un rayo sobre él. Como su cuerpo cayó al mar, Apolo convirtió al amigo de Faetón en cisne para consolarlo por su muerte. Este mito es, a su vez, un pretexto para discurrir sobre un rasgo de la historia de Tircis y Damon, como se mencionó líneas atrás.

Sin embargo, esta energía organizadora de corte barroco, o parafraseando a Isabelle Laban, esta dinámica multiplicadora en la que percibimos una reducción notable: “Chaque image isolée est réduite à l'état d'esquisse, dont le rôle se borne à laisser la place à l'ébauche suivante, pas plus détaillée, ni plus inventive, ni plus importante”,¹²³ esta energía organizadora ofrece, entonces, una prosperidad del artificio, es decir, lo interesante de estas escenas de ensueño cuyos límites son franqueados de manera obscena por lo espeso de la información (una ensoñación que lleva a un mito y después a la realidad del poeta), es que subrayan el carácter artificioso del lenguaje poético de Théophile de Viau. Lenguaje utilizado para indicar, quizás, que eso es la poesía, que el

¹²² Antoine Adam, “Le sentiment de la nature au XVII^e siècle en France dans la littérature et dans les arts”, en *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises* 6, 1954, URL: http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2042, consultado el 25 de abril de 2016, p. 9.

¹²³ Isabelle Laban, *op. cit.*, p. 80.

mayor refugio es la ilusión evocadora porque acerca al placer: “L’illusion est le principe d[u] plaisir”.¹²⁴

La oda IV parece estar construida para “justificar” la amistad-amor entre Tircis y el propio De Viau. De entrada hay una voz que se dirige a Cinio, el cisne, el amigo de Faetón: “Pour avoir aimé ce garçon / Encore après la sépulture, / Ne crains pas le mauvais soupçon / Qui peut blâmer ton aventure” (vv. 21-24). El poeta también se sirve de un campo semántico particular para revestir de virtud la amistad-amor entre hombres.

Les courages des *vertueux*

Peuvent d’un vœu *respectueux*

Aimer toutes beautés sans crime,

Comme, donnant à tes amours

Ce *chaste* et commun discours,

Mon cœur n’a point passé la rime (vv. 25-30, el subrayado es mío).

Estas relaciones deben estar regidas por la virtud, el respeto, la castidad: “Tircis et moi goûtons les fruits / D’une amitié *chaste* et *fidèle*” (vv. 63-64, el subrayado es mío). La razón más evidente de esta litote es que la “sodomía” era un delito en esta época. Al respecto, Thierry Pastorello acota:

Les termes de sodomie, sodomite à l’origine désignaient aussi des pratiques teintées de paganisme, du moins vécues comme extérieures au monde chrétien [...] *ainsi même si du Moyen Âge au XVIII^e siècle des homosexuels en furent victimes, les lois sur la sodomie pouvaient s’appliquer à des relations hétérosexuelles, à la bestialité et même de manière beaucoup plus vague à l’hérésie et à la trahison.*¹²⁵

Esto muestra, por un lado, una permeabilidad en los términos que pueden englobar prácticas y posturas diversas para ser utilizados discrecionalmente por las instituciones. Y, por otro, abre una vía para desentrañar mejor la utilización que Théophile de Viau hace del término “naturaleza”, pues en uno de los versos de esta oda, al hablar de su

¹²⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹²⁵ Thierry Pastorello, *op. cit.*, p. 3.

relación con Tircis, afirma: “Nature a fondé cet amour” (v. 58). Lo que resulta curioso si tenemos en cuenta lo que explica Pastorello:

À partir du XVIII^e siècle on assiste à une profonde mutation des discours sur la sodomie [...] Ces pratiques sexuelles sont analysées dans une thématique globale de l'idée de nature, notamment dans la philosophie des Lumières. C'est à partir de cette idée de nature, que certains déduiront un concept de contre nature, qui se fondera précisément sur l'analyse de ce qui est de la nature propre d'un homme, et de ce qui a été acquis par une mauvaise habitude.¹²⁶

Gracias a estas líneas podemos ver cómo para De Viau la Naturaleza, como fuerza, presencia abstracta, funciona aún para justificar un vínculo sospechoso. Empero la utilización enunciativa del poeta es compleja pues, por una parte, este concepto se presenta todavía en los límites del barroco como energía o inteligencia que sobrepasa al hombre mediante formas sensibles ante las que se organiza, más bien, cierto asombro: “Que ce feu que nature a mis / Dans le cœur de deux vrais amis / A des ravissement étranges” (vv. 55-57). Y, por el otro, al hacer pública esta amistad, dentro de un poema encomiador, podría ser la expresión, sobre todo, de una ostentación: la Naturaleza integrada al *yo* lírico (su naturaleza) para cantar, sí, un transporte extraño, pero no desprovisto de reconocimiento: “Nature a fondé cet amour: / Ainsi les yeux aiment le jour / Ainsi le Ciel aime les anges” (vv. 58-60). Esto es también evidente en un verso donde subraya que la amistad-amor entre Faetón y Cinio puede enunciarse sin problema bajo los parámetros de la poesía, que esa relación no la transgrede: “Comme, donnant à tes amours / Ce chaste et ce commun discours, / Mon cœur n'a point passé la rime” (vv. 28-30).

En nombre de esta integración de la voz poética y la Naturaleza, ¿no será Théophile un romántico anacrónico?

A manera de síntesis: en este par de odas, De Viau entrelaza tres materias, el refugio desde donde escribe, modificado por algunos motivos de ensueño; los mitos griegos; y la amistad masculina. De entrada, De Viau utiliza la materia mitológica para introducir

¹²⁶ *Ibid*, p. 5.

algunas ideas acerca de la amistad entre varones: poco a poco va a preparando el tema de manera formal con algunas evocaciones (figuras en el agua, contornos, miradas) para darle sustento gracias a un mito (Faetón y Cinio). Aunque nos parece que su objetivo es responder a sus censores que lo acusan de “sodomía”. Su respuesta no es simple pues además de asegurar que su amistad con Tircis es tan “casta” y “virtuosa” como la de los personajes mitológicos ya mencionados, trabaja de tal forma el concepto de “naturaleza” para que la Naturaleza (en algún momento podría pensarse que esta Naturaleza es Dios) y la *propia naturaleza* formen un bloque para sugerir que, más allá de cualquier pretexto literario, son el mejor sustento de toda relación: “Nature a fondé cet amour” (v. 58). Finalmente todo lleva al sueño casi premonitorio que Tircis tuvo sobre Damon (Théophile de Viau), lo que le servirá para hablar más abiertamente de su situación judicial, de sus detractores y de su posible futuro.

Odas V-VI

La oda V es una sucesión de escenas oníricas que se trasponen a la realidad. Es el relato de los sueños que tiene Tircis sobre la terrible suerte que se presentaría a De Viau. Se utiliza el campo semántico del horror y de lo tenebroso: “Un grand fantôme souterrain / sortant de l’infemale fosse” (vv. 31-32); “Dressant vers moi ses pas funèbres” (v. 37); “Puis se perdit dans les ténèbres” (v. 40); “Mais d’un accent que le démon / N’avait pas été plus farouche” (vv. 69-70). Y, en general, hay una exageración del efecto poético pues hay voces repetitivas: “[El fantasma] me dit trois fois [...]” (v. 39), o expresadas en un grito “Un garçon [...] / Me crie [...]” (vv. 65-68); fluidos presentados para causar malestar: “Et ton sang versé dans mes draps” (v. 49), “Les juges y tenaient leur rang / L’un d’entr’eux épancha du sang” (vv. 105-106); sensaciones intensificadas: “Plus transi, plus froid, plus mouillé / Que si j’étais sorti de l’onde” (vv. 76-77).

Sin embargo hay que retener un detalle importante. En los sueños, Tircis es el destinatario de mensajes fantasmagóricos: “[El fantasma] me dit trois fois: ‘Damon est mort’” (v. 39). Y más adelante: “Un garçon habillé de deuil, / Qui semblait sortir du cercueil / Ouvrant les rideaux de ma couche, / Me crie: ‘On a tué Damon’” (vv. 65-68).

Lo notable es que esta poética parece estar revestida de un aura premonitoria pues una especie de verdad [*vérité*] está asociada a estas voces cuya elocuencia parece mejorar la recepción del sueño-ensañación en Tircis: “Sans doute que leurs vérités, / Plus puissantes que leurs mensonges, / Touchent plus fort nos facultés / Et nous impriment mieux les songes” (vv. 41-44), como si el testimonio “real” que da Damon-Théophile de Viau al final de la oda fuera únicamente inteligible en virtud de esta poética del horror y del exceso. Damon expresa: “Ce songe du fatal secret / Où ma première mort fut peinte, / Prédissait le cruel décret / Dont ma liberté fut éteinte” (vv. 121-124).

Esta oda es un *tableau* desestabilizador que va a dar paso a la calma aparente de la oda VI donde lo que vemos es un conjunto de estampas en las que, al estilo ronsardiano,¹²⁷ se cruzan dos registros, uno de corte natural y el otro mitológico. Y, una vez más, De Viau parece diluir las fronteras de género e incluso los referentes.

Sin embargo, hay una clave en la oda VI pues el poeta señala:

Je suivrais l'importun désir
 Qui m'en parle toujours dans l'âme,
 Et prendrais ici le loisir
 De parler un peu de ma flamme;
 Mais l'entreprise du tableau
 Qui par un cabinet si beau
 Commence à promener la Muse,
 Me tient dans ce parc enchanté
 Où le printemps le plus hâté
 Toujours cinq ou six mois s'amuse (vv. 81-90).

¹²⁷ “Comme chez Ronsard, le mélange intime des deux registres permet l'évocation d'un monde onirique et improbable, pourtant familier à chaque lecteur”: Isabelle Laban, *op. cit.*, p. 66.

Al parecer Théophile se mofa de un estilo poético, donde el recurso al paisaje ensoñador puede fácilmente aturdir el estilo y la audacia. El poeta, además, debe todavía cumplir su tarea encomiadora (“l’entreprise du tableau”) y estar alerta ante esta primavera (“le printemps le plus hâté”) que durará todavía varios meses.

Porque, en efecto, este cruce de espacios es una trampa, pues en él vemos a Narciso encantado otra vez por su reflejo: “Le garçon qui se consume / Dans les ondes qu’il alluma, / Voit là tous ses appas renaître” (vv. 45-47). O a los céfiros, celosos del sol¹²⁸, cubrir con hojas secas la superficie del agua para esconderla: “Ainsi ces amoureux Zéphyr / De leurs nerfs qui sont leurs soupirs / [...] / Et pour cacher le front de l’eau / Jettent au moins des feuilles sèches” (vv. 115-120). El agua misma, aparece contenta por la pelea que provocó entre ellos: “L’eau qui fuit en les retardant, / Orgueilleuse de leur querelle, / Rit et s’échappe cependant / Qu’ils sont à disputer pour elle” (vv. 121-124).

Juguetona como el agua que disfruta las peleas que provoca, esta oda parece ser el anverso de la precedente donde se ponía de relieve una poética del exceso. En efecto, mientras en aquella se recurría al horror, a los gritos, a la sangre para poner de manifiesto el peligro de muerte del poeta, en esta se muestra la desaceleración de la vida. En ambas odas, es cierto, se transmite la idea del encierro, a cuál más peligroso. Podríamos decir que la oda V y VI son como el haz y el envés, opuestos que, conjugados, muestran el poder de una poética desestabilizadora, “comme saisie dans un mouvement qui la dépasse”.¹²⁹

Ahora bien, por momentos, debido a la intensidad con la que se presenta la oda V, valdría la pena preguntarse sobre la riqueza que De Viau ve también en el exceso y el horror. En este caso, el horror proviene de una pesadilla, sin embargo, el poeta tiene un soneto totalmente diferente, “Je songeais que Philis des enfers revenue...”, donde el

¹²⁸ Hipérbole tradicional en la literatura de los siglos XVI y XVII: “Il peut y avoir, et c’est le cas dans le premier sonnet de Melleville, ‘la honte ou la jalousie du Soleil ou de l’Aurore, et sa réaction’. Il s’agit donc de la mise en œuvre d’une hyperbole consacrée par la tradition, reprise avec succès par Marino qui a inspiré bien des poètes au XVII^e siècle”, Cf. Marie-Odile Sweetser, “Visions du matin dans la poésie du XVII^e siècle: traditions et innovations” en *Cahiers de l’Association internationale des études françaises* 45, 1993, pp. 45-46, URL: http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1993_num_45_1_1805, consultado el 15 de abril de 2016.

¹²⁹ Isabelle Laban, *op. cit.*, p. 78.

horror asociado a la sensualidad sugieren una veta interesante que hay que analizar. Más adelante abundaremos un poco más en este soneto.

Para recapitular, y como ya De Viau había anunciado en la oda IV, en la oda V Tircis cuenta el terrible sueño en donde le anuncian varias veces la muerte de Damon. Las descripciones recurren al campo semántico del horror: “fantasma”, “sangre”, “tinieblas”, “gritos”, por dar algunos ejemplos. Por supuesto, De Viau se erige como el gran intérprete del sueño, pero no es que él se arrogue el papel, sino que cada elemento del sueño puede ser fácilmente asociado a su vida (verbigracia: el primer anuncio de su muerte en el sueño equivale a su arresto; la figura que salió de los infiernos para anunciar por segunda vez la muerte del poeta, prefigura la quema de su efigie en público). Con la oda VI, opuesta en el tono y en los recursos léxicos a la oda anterior, parecería que se vuelve al principio del poema. Una vez que Théophile de Viau ha podido hablar de su situación lamentable gracias al sueño premonitorio de su amigo Tircis, la mirada poética regresa al refugio, al lugar idílico: “Celui qui l’a fait si poli / Semble avoir jadis démoli / Le grand palais de la lumière, / Et pillant son riche pourpris, / De tout ce glorieux débris / Avoir là porté la matière” (vv. 25-30). Lo que marca la diferencia respecto a la primera parte del poema es que aquí hay elementos que anuncian cierta premura (pues hay que terminar el encomio, la lisonja) y se sugiere el peligro que entrañaría la autocomplacencia; como si a pesar de todo, el refugio fuera una trampa, sobre todo, para la poesía de De Viau. Quizás por eso tenemos la idea de que estamos ante la progresión del propio poema, en su *energeia*, es decir, ante un poema que *se está realizando*.

Oda VII

La oda VII es un encomio a la Naturaleza: “Ce cabinet toujours couvert / D’une large et haute teinture, / Prend son ameublement tout vert / Des propres mains de la Nature” (vv. 11-14). Ella es quien se deja sentir como una fuerza todopoderosa sobre los seres y los elementos de la vida: “Elle donne le mouvement / Et le siège à chaque élément, / Et selon que Dieu l’autorise, / Notre destin pend de ses mains” (vv. 25-28). En esta oda, la vena aventurera y audaz del poeta no se manifiesta. La Naturaleza es la que organiza la vida y

él acepta el hecho porque, al hacerlo, encarece las virtudes de sus protectores: “Elle a mis toute sa bonté / Et son savoir et sa richesse / Et les trésors de sa beauté / Sur le Duc et sur la Duchesse” (vv. 31-34).

En la quinta estrofa aparecen las aves, que son la representación de los poetas. La escena, de manera irónica, parece invertir el motivo de la *belle matineuse*¹³⁰ sorprendida al amanecer pues son ellos quienes todavía duermen cuando la Aurora los amonesta y les recuerda su rol como poetas: “Ces chantres si tôt éveillés / Qui dorment toujours habillés, / Quand l’Aurore les vient semondre” (vv. 45-47). Al despertar, estas aves parecen arrobadas ya por la Aurora, ya por la princesa (Sylvie):

Quand la Princesse y fait séjour

Ces oiseaux pensent que l’Aurore,

À dessein d’y tenir sa cour,

A quitté les rives du More.

Un saint désir de l’approcher

Les anime et les fait pencher

Des branches qui lui font ombrage,

Et devant *ces divinités*

Leurs innocentes libertés

Ne craignent rien qui les outrage (vv. 51-60, el subrayado es mío).

Ellas son la amante que enciende sus fuegos, sus virtudes poéticas “Leurs cœurs [de las aves] se laissent dérober” (v. 61); “Quand elle [Sylvie] écoute leurs chansons / Leur vaine gloire s’étudie / À réciter quelques leçons / De leur plus douce mélodie” (vv. 71-74). De Viau utiliza, en efecto, estas líneas para criticar a ciertos poetas. Y, al mismo tiempo, para poner de manifiesto un arte lírico, el suyo, que se basaría no en las pasiones, “Comme les chantres quelquefois, / D’une complaisance ignorante, / Mignardant et l’oeil et la voix /

¹³⁰ “L’Aurore est de nouveau liée au thème amoureux, mais au lieu d’une belle matineuse, le poète nous présente une belle endormie, surprise au petit matin par son amant”: Marie-Odile Sweetser, *op. cit.*, p. 49.

Devant les beaux yeux d'Amarante" (vv. 81-84), sino en el trabajo y el artificio. Del lado opuesto, estaría el "rimador" [*rimeur*], "Enflé des arts et des sciences" (v. 92), de estilo recargado, prisionero de su locuacidad, pues este tipo de poetas no considera que el silencio sea parte capital de la poesía: "Il peut à peine revenir / À la liberté du silence" (vv. 109-110).

En resumen, esta oda es importante porque al retrato del poeta perseguido, De Viau va a añadir la disección de su arte poética y, en el proceso, hará notar lo criticable en la poesía de su tiempo. Es una oda en la que, por contraste, se enuncian algunos puntos de un oficio poético encomiable, por ello De Viau invierte el motivo de la *belle matineuse*. Ya no es la mujer amada quien duerme (y a quien habría que despertar como pretexto para el poema) sino los poetas, entumecidos por laureles peligrosos. Y una vez despiertos no hacen sino aturdir a quien escucha, orgullosos de su pobre canto. Esta disección va a seguir en la oda VIII, con algunos matices retomados de la materia mitológica.

Oda VIII

Esta oda está relacionada con la anterior porque Théophile de Viau sigue hablando de las aves, particularmente del ruiseñor para indicar una potencia particular de la expresión. Aún más porque hace evidente el vínculo entre esta ave y el mito de Tereo y Procne (esposos), y Filomela, hermana de ella. Tereo viola a su cuñada, le corta la lengua para que no revele nada a su esposa. Filomela, sin embargo, hace un tejido para revelar la verdad a Procne. Ésta, como venganza, mata a su hijo y se lo da a comer a su esposo quien, enfurecido, quiere matar a las dos mujeres. Los dioses, quizás para evitar tanta crueldad, los transforman en aves: Tereo en abubilla, Procne en golondrina y Filomela en ruiseñor.¹³¹

De Viau escribe: "Sur tous le Rossignol outré / Dans son âme encore altérée / N'a jamais pu dire à son gré / Les affronts que lui fit Térée" (vv. 1-4). La primera parte de la

¹³¹ Cf. Geoffrey Hartman, "La voix de la navette" en *Sémantique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 128.

oda está focalizada en el ruiseñor-Filomela que, en esta oportunidad, contará su historia a Sylvie. La oda deja traslucir el miedo de la propia ave a no poder contar todo: “Ce petit oiseau tout penché / [...] / Craint d’avoir le gosier bouché, / le bec clos, la langue pesante” (vv. 11-14). El poeta también se pregunta cuánto tiempo llevará al ruiseñor contar su historia: “Il a de si divers accès / Dans le long récit de sa honte / Qu’on aura fini mon procès / Quand il aura fini son conte” (vv. 21-24); y lo hace para sugerir la dimensión del testimonio y, al mismo tiempo, porque quiere apropiarse de ese tiempo tan valioso de la narración para dar a conocer el estado de su situación. Digamos que, en este momento, hay otro nivel de identificación entre el ruiseñor y el poeta, más allá del evidente en el que un poeta es *un ave que canta*. Ahora bien, que el ruiseñor tenga tanto que contar se entiende porque el espesor mitológico va más allá de la historia de Tereo, Procne y Filomela, ya que además contiene, por comparación, la muerte de los gigantes a manos de los dioses: “Les morts gisants sous Pélion” (v. 25), y las cenizas de Troya: “Toutes les cendres d’Ilion” (v. 26). Empero, estos últimos episodios no se comparan a los ultrajes sufridos por el ave: “[Esos episodios] n’ont point donné tant de matière / De faire des plaintes aux cieux / Que cet oiseau malicieux / En vomit sur son cimetière” (vv. 27-30); ni, por supuesto, a lo que ha sufrido Théophile de Viau. De tal suerte que, a la manera de un subtexto, todo lo execrable de la situación del ruiseñor, toda esa muerte le servirá, entonces, para regresar vivificado:

Il ne fait pas bon irriter

Celui qui sait si bien chanter;

Car l’artifice de l’envie

Ne saurait trouver un tombeau

D’où son esprit toujours plus beau

Ne revienne encore à la vie (vv. 35-40, el subrayado es mío).

Ahora bien, como ya habíamos mencionado, esta ave es una trasposición de De Viau quien, además de encomiar a sus protectores a lo largo de la obra, también ha “revelado” el escarnio que ha sufrido por sus censores. Sin embargo, el poeta modula su identificación con el ruiseñor cuando opta por la lisonja y no por la injuria: “Mais ici mes

vers glorieux / D'un objet plus beau que les anges, / Laisent ce soin injurieux / Pour s'occuper à des louanges" (vv. 81-84). Aunque, según sus palabras, su decisión obedece también a motivos de otro orden: "Puisque l'horreur de la prison / Nous laisse encore la raison" (vv. 85-86). La razón asociada al encierro que permitirá un trabajo de exploración del *yo*, como lo afirma Corbeil: "Les souffrances qu'elle [la prisión] génère, la vie irrèlle qu'elle impose favorisent une réflexion sur soi, sur l'interprétation des textes littéraires et sur l'écriture comme source d'immortalité".¹³² Y, efectivamente, Théophile de Viau ya se encuentra en la cárcel: "Au travers de ma noire tour" (v. 101), y debido al encierro su escritura es la única herramienta con la que podrá crear un vínculo con el mundo. Por eso, en esa escasez de medios, De Viau critica los excesos de otros poetas, el uso de las formas caducas de la tradición que no dan a leer el núcleo de las cosas, como sí lo hace el tejido de Filomela quien ha escondido su mensaje para el que sepa descubrirlo. Al respecto, Geoffrey Hartman escribe: "Sans doute, l'histoire de Térée et Philomèle a quelque chose d'universellement émouvant, avec ce double attentat, cette alliance de l'artificieux et de l'artisanal, et l'allusion spécifique de la métaphore au fait que la vérité se fera jour, que la conscience humaine triomphera".¹³³

Efectivamente, ante el imperativo de que la verdad judicial salga a la luz, en la obra de De Viau parece que este proceso tiene que darse a leer en un sentido activo, con el artificio que propone en su poesía. Más aún, y retomo una idea de Corbeil expuesta líneas arriba, con la conciencia de la irrealidad que representa el encierro, en el que la vida, lo "real", se detiene. Nuevamente la ilusión es motor de escritura pues, desde la cárcel, De Viau mira el refugio de sus protectores: "Et mon œil qui suit mon désir / Voit Chantilly dans ces ténèbres" (vv. 99-100), en una imagen en la que, a las tinieblas del encierro, opone la luz de la morada de sus protectores que se levanta como solaz, como promesa del descubrimiento de la verdad. La leyenda del tejido de Filomela podría mostrar lo siguiente: no hay ningún núcleo de verdad expuesto, se debe sondear el hilo que trama su tejido.

¹³² Steve Corbeil, *op. cit.*, p. 47.

¹³³ Geoffrey Hartman, *op. cit.*, p. 128.

A manera de síntesis podemos ver que esta oda es fundamental en el desarrollo del gran poema que la contiene porque, mediante el recurso al mito de Filomela (quien con su tejido da a conocer un crimen), el poeta sugiere que la verdad solo podría descubrirse en una lectura atenta, al filo de una metáfora, en la mínima franja luminosa de su prisión entenebrecida: “Au travers de ma noire tour / Mon âme a des rayons qui percent”, escribe para sus censores. En efecto, Théophile de Viau pide a sus lectores que lo lean bien, meticulosamente; que los ojos rasguen los velos, que los oídos filtren los ruidos.

Oda IX

El encierro entonces da materia al poeta para discurrir sobre el tiempo en la oda IX, que comienza con la voz enunciativa de un ave. Ésta, como testigo intemporal, utiliza el mito de Eos, quien al pedir el don de la inmortalidad para su amante, Tetonio, olvida pedir también el de la eterna juventud. Ya en su vejez, Tetonio fue convertido en cigarra.¹³⁴ Parece que a esa reflexión del tiempo, Théophile de Viau quiere integrar la crítica a los poetas que permanecen viejos para siempre. El pájaro expresa:

Mais que ma voix dorénavant

N'approche ni ruisseau ni vent,

Que l'air ne porte plus mes ailes,

Si dans le printemps avenir

Je n'ai de quoi l'entretenir [a Sylvie]

De dix mille chansons nouvelles (vv. 75-80, el subrayado es mío).

Hay en estas líneas un imperativo de innovar y también de inspirarse, no solo en la tradición, sino en motivos diferentes. Para ello se sirve del comportamiento animal:

Comme en la terre et par le ciel

De petites mouches errantes

¹³⁴ Cf. Théophile de Viau, *La maison de Sylvie*, *op. cit.*, p. 332, nota 2.

Mélangent pour composer leur miel
 Mille matières différentes,
 Formant ses airs qui sont ses fruits,
 L'oiseau digère mille bruits
 En une seule mélodie (vv. 91-97).

Pero este imperativo también es modulado por la utilización que De Viau hace otra vez del mito de Diana y Acteón (mencionado en la oda II):

Tous les jours la reine des bois [Diana]
 Devant mes yeux passe et repasse,
 [...]

 Souvent qu'elle va se baigner
 [...]

J'ai tout seul cette privauté
De voir l'éclat de sa beauté

Dans l'habit de l'air et de l'onde (vv. 21-30, el subrayado es mío).

En el mito de marras, Acteón es transformado en ciervo por haber observado desnuda a Diana mientras ella se bañaba. Él es devorado por sus propios perros. Ahora, en la escena de la oda IX, el ave puede observar a la diosa sin sufrir ningún castigo, lo que podría interpretarse como el desapego que De Viau tiene de la materia mitológica. El ave-poeta no corre ningún riesgo frente a Diana porque ese sustrato cultural debe ser renovado. El tejido de Filomela, más que dar a leer, parecería un palimpsesto. Una nueva escritura debe inscribirse.

Pero esa invulnerabilidad del ave-poeta frente a Diana también puede interpretarse como el poder que el artificio poético de Théophile de Viau quiere inaugurar. Si cada dios mitológico implica un misterio, una historia que hay que desvelar, el acto poético, al adaptar los mitos a su propia materia, funcionaría como el velo de palabras que nos hace

ver que no se ve lo desvencijado de la tradición.¹³⁵ Ese es el velo que el poeta está tramando desde la prisión.

Para resumir esta breve oda queremos hacer notar cómo desde la oda VII la figura del ave ha sido necesaria para resaltar una poética: lo que no debe hacerse en poesía contra lo que sí es aconsejable. En este caso, renovarla con elementos heterogéneos (“Mille matières différentes”, v. 94), a la manera de las aves y los insectos, por ejemplo; como si esas transformaciones orgánicas funcionaran en su poesía para dar a ver las múltiples relaciones de la Naturaleza circunscritas por estructuras definidas.¹³⁶ Estamos en la antesala del cierre del poema. Habrá que considerar el arco que De Viau ha construido desde el principio en donde se anunciaba que su voz podría escucharse en los peñascos, en los bosques, en el agua, y que podríamos leer sus versos inscritos en las cortezas de los robles.

Oda X

La oda final del conjunto es una despedida que marca un juego de intensidades luminosas. Théophile de Viau busca la luz: “Rossignol, c’est assez chanté, / Ce parc est désormais trop sombre” (vv. 1-2), como si el refugio ofrecido por sus protectores ya no le bastara. Aunque, tomando en cuenta su estancia en esos momentos en la prisión, puede ser un guiño, el verso que ejemplificaría que el encierro, en efecto, va a modelar su estilo.

Por lo demás, De Viau, quien se ha visto impelido a trabajar desde las sombras, se identifica de manera curiosa con Apolo, dios solar: “Je trouve Apollon rebuté / D’écrire si longtemps à l’ombre” (vv. 3-4). Para quien es necesario un poco de luz en vista de su naturaleza solar: “Je sais qu’un seul rayon du jour / Mériterait toute ma peine” (vv. 11-12). Luego vemos una suerte de sincretismo entre esta figura pagana, Apolo, y Cristo: “Ici, Muses, à deux genoux / Implorons sa divine grâce [de Cristo] / [...] / C’est elle qui

¹³⁵ “L’écrivain est celui qui choisit son langage et n’en est pas dominé. Il est le contraire de l’enfant. Il ne mendie pas ce qui le domine: il travaille à ce qui le libère. Sa bouche n’est plus un simple sentiment: c’est un culte”: Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁶ Lubomir Dolezel, *op. cit.*, p. 93.

nous doit guider” (vv. 100-105). Tal parece que, en este sincretismo velado, se proyecta la organización de la vida en una figura solar: “Le soleil, [...], n’est plus seulement celui qui règne, mais aussi celui qui chante et qui parle: dieu et poète à la fois”.¹³⁷ Y en este sentido, como dios y poeta, De Viau aventura futuras escrituras: “Une goutte d’eau, une fleur / Chaque feuille et chaque couleur / Dont nature a marqué ces marbres, / Mérite un livre à part” (vv. 15-18); promesa que llama la atención porque sugiere que la Naturaleza podría ser encomiada como Sylvie, es decir, que podría ser personaje y no decorado.

¿Será que Théophile ya anuncia ese “sentiment de la nature” del romanticismo?¹³⁸

Las últimas estrofas subrayan la idea que ha recorrido este conjunto de odas desde el principio, ilustrándola ya con el uso y crítica de la materia mitológica, ya con el giro poético de algunos motivos petrarquistas o renacentistas, en general. De Viau escribe: “Il faudrait que ce devancier, / Le plus vieux que je veux produire, / Eût bien enrouillé son acier / *Si je ne le faisais reluire*” (vv. 121-124, el subrayado es mío). Es la idea de un trabajo cotidiano sobre el lenguaje para infundirle vigor y renovarlo. Una idea similar a la que Frontón comunica a Marco Aurelio cuando critica a la filosofía por su torpeza al utilizar las imágenes del lenguaje: “Combats avec le langage dont il te faut dérouiller jour après jour la lame, pour la faire resplendir”.¹³⁹

Para resumir, presento brevemente el contenido de las odas de este poema.

En la primera oda, el tema principal es el agua y sus estados reflejan una progresión descendente, de la violencia de la tormenta a la superficie delicada (espejo fiel) en la que quedarán grabados la belleza de la mujer y los versos del poeta. Esta última idea es importante pues sirve para reflexionar, al mismo tiempo, sobre los alcances de la escritura y sobre su carácter endeble.

¹³⁷ A. Kibédi Varga, “Lire le soleil: un commentaire du *Soleil placé en abîme*” en *Études françaises* 1-2, vol. 17, 1981, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/036732ar>, consultado el 17 de mayo de 2016, p. 114, subrayado en el original.

¹³⁸ “Le sentiment de la nature est une notion qui n’apparaît qu’à l’époque romantique”: Antoine Adam, “Le sentiment de la nature...”, *op. cit.*, p. 1.

¹³⁹ Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 16.

La segunda oda presenta el color blanco como un umbral desde donde se dan varias transiciones: de la persecución del poeta al refugio, de la realidad a la (di)simulación y de un estado de libertad para escribir a uno en donde el encierro modifica la escritura. Este umbral pone de manifiesto un rasgo de la escritura del poeta adscrita, en este contexto, a la tradición barroca.

Las odas III y IV encomian la amistad entre dos hombres, una amistad presentada como “virtuosa” y “casta”. Por oposición, el campo semántico puede prestarse a suponer una amistad sospechosa entre ellos (sodomía). Theóphile de Viau, sin embargo, recurre a dos aspectos del concepto de Naturaleza para justificarse, la Naturaleza que ha fundado su amistad, y su propia naturaleza (*yo* lírico) que encomia esa amistad. Cuando el poeta integra estos dos aspectos del concepto, nos hace pensar en su poesía como vía para lo que más tarde será la poesía romántica.

Las dos odas siguientes, como las partes de un díptico, nos muestran dos registros, el primero asociado a la exageración y al horror, para dar inteligibilidad al testimonio del poeta, al final de la quinta oda. El segundo registro presenta un estilo mesurado, subrayado por el recurso al paisaje ensoñador que puede, por un lado, aturdir las audacias poéticas o, por el otro, significar trampas representadas por figuras mitológicas como Narciso.

Las odas siete, ocho y nueve son importantes porque introducen la figura del ave como trasposición del poeta quien, a través de algunos mitos, ofrece características de un trabajo poético *moderno* frente a la tradición: la poesía debe basarse en el trabajo y el artificio y no en las pasiones; la ilusión es la que acerca al núcleo de la verdad; y, finalmente, la materia mitológica también debe trabajarse y renovarse.

La última pieza de este poema extenso presenta varias ideas que han estado presentes a lo largo de las diez odas: la Naturaleza cobra importancia como personaje y no solo como decorado, pues cada flor, cada hoja merecería un libro (un poema) aparte; no hay refugio seguro ante la autocomplacencia y, en este sentido, habría que buscar salir del encierro; y, finalmente, preconiza la importancia del trabajo cotidiano sobre el lenguaje poético para

que “resplandezca”, para que el lector pueda escudriñar el núcleo de verdad que se esconde en una trama bien tejida.

1.6. Aspectos importantes de la poesía de Théophile de Viau.

A manera de recapitulación general, vamos a enumerar algunos aspectos de la poesía de Théophile de Viau sobre el cuerpo y la Naturaleza. En primer lugar habría que conservar la imagen del cuerpo del poeta que, en *Élégie à une dame*, hace explícita la necesidad de sumergirse en la Naturaleza para escribir: “[Je veux] chercher des lieux secrets où rien ne me déplaît, / Employer toute une heure à me mirer dans l’eau / Ouïr comme en songeant la course d’un ruisseau, / Écrire dans les bois, m’interrompre, me taire”.¹⁴⁰ A partir de estos versos podemos intuir la riqueza que el reservorio de la Naturaleza proporciona a los sentidos del poeta, a su cuerpo, a su pensamiento. De alguna manera también podríamos pensar que lo que se pone en juego en esa relación tan intrincada es un deseo por parte del poeta de interpretar las relaciones, sobre todo las imperceptibles, que se llevan a cabo en el seno de la Naturaleza.

Por su parte, Antoine Adam señala que, en efecto, hay una mirada perspicaz en ciertos poetas de principios del siglo XVII quienes, no obstante, seguían bajo la influencia de la poesía barroca. El interés de algunos de ellos era observar la naturaleza pero con la intención de sintetizar todo a través del “ingenio”. Adam subraya: “Les poètes descriptifs baroques ne songeaient certainement pas à donner une impression de sincérité et de spontanéité. Ce qu’ils voulaient, c’était faire éclater leur ingéniosité”.¹⁴¹ Para ilustrar lo anterior, el mismo Adam propone un verso de la poesía de Cyrano de Bergerac: “L’Hiver sucre l’Univers comme une tarte pour l’avalier”.¹⁴² Por supuesto, ya avanzado el siglo, y específicamente en la segunda parte del siglo, la búsqueda de los poetas en cuanto a la Naturaleza cambiaría en vista de los nuevos descubrimientos de la ciencia. Antoine Adam señala que una parte de los libertinos consideraba que, en tanto la poesía de la naturaleza estuviera relacionada con las concepciones generales del universo, no le

¹⁴⁰ Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 106.

¹⁴¹ Antoine Adam, “Le sentiment de la nature...”, op. cit., p. 11.

¹⁴² *Idem*.

quedaba sino renovarse: “des conceptions physiques nouvelles devaient nécessairement renouveler la poésie même”.¹⁴³

Ahora bien, aunque la poesía de De Viau pueda participar de esta tradición descriptiva del barroco (o descriptiva simplemente), como en su oda sobre la tempestad: “Ici les rochers blanchissants, / Du choc des vagues gémissants, / Hérissent leurs masses cornues / Contre la colère des airs”,¹⁴⁴ lo cierto es que por momentos muestra una forma diferente de acercarse a la Naturaleza: más que describir, lo que hace es sondear lo que se esconde tras la maquinaria de relaciones de la Naturaleza. Como ejemplo podemos considerar su oda *Contre l’hiver*, en particular, la imagen del bloque de hielo en el que están encerrados los peces durante el invierno: “Les poissons dorment assurés, / D’un mur de glace remparés”.¹⁴⁵ De Viau no solo da cuenta de lo que ve sino que pondera la vida que sigue su curso aun en ese sueño congelado, es decir, se explica el mecanismo de resistencia vital en condiciones hostiles (lo intuye, lo dilucida) y lo transforma en poesía. Por eso la imagen con la que cierra esa estrofa es significativa: “Et [tú, invierno,] les laisses sans mouvement, / Enchassés en l’argent de l’onde”¹⁴⁶ pues, tal como lo analizamos antes, la utilización del participio “engarzados” [*enchassés*] da cuenta de la ponderación de la vida. La imagen naturalista (los peces en el hielo) pasa a formar parte de la cadena metafórica de lo valioso (de la riqueza) pues no olvidemos que esta imagen de los peces será doblada en la segunda parte del poema por la imagen de la mujer enferma o, más bien, encerrada en su enfermedad: “Ce beau corps ne dispose plus / De ses sens dont il est perclus” (vv. 97-98) y a quien, por lo demás, el invierno tendría que conservar en vida. Finalmente, en cuanto a la mirada con la que De Viau sondea a la Naturaleza, Hélène Guedj hace hincapié en que es un mirada selectiva pues subraya que al poeta no le interesa “toda” la naturaleza sino los nuevos vínculos que puede establecer con ella: “en tant que poète baroque, il se propose surtout de chercher de nouveaux rapports entre l’homme et les phénomènes naturels et de proposer d’autres explications”.¹⁴⁷

¹⁴³ *Ibid.* p. 13.

¹⁴⁴ Théophile de Viau, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 61.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ Hélène Guedj, “Théophile de Viau, poète baroque et le Sud-Ouest”, en *Baroque 1*, 1965, URL: <http://baroque.revues.org/237>, párr. 38.

De alguna manera, esta mirada escudriñadora es incluso comprensible dada la vertiente libertina y librepensadora con la que se identifica la obra de Théophile de Viau. A este respecto, habría que preguntarse también qué pasa con el cuerpo, no el que se alborozaba en la Naturaleza sino el cuerpo exultante que aparece en sus sátiras y epigramas. Tenemos, por ejemplo, el Epigrama XVIII que presenta a una mujer, Cilisia, cuyo cuerpo aparenta circunspección aunque bajo ciertas circunstancias es totalmente diferente:

L'on dirait à son apparence,
 Quand quelqu'un la vient saluer
 Et qu'elle fait la révérence,
 Qu'elle ne peut remuer.

Mais quand on lui donne d'un branle
 En l'absence de son cocu,
 Vous diriez, comme elle se branle,
 Qu'elle a des épines au cul.¹⁴⁸

Vemos que el poema presenta dos versiones de un mismo cuerpo: el público, es decir, el de las convenciones (“Quand quelqu'un la vient saluer”) y el privado, entregado a los placeres sexuales (“comme elle se branle”). Mitchel Greenberg, ve en estos cuerpos el desorden y lo grotesco asociado al goce, pero cuya vitalidad poco a poco sería apagada por el cuerpo del clasicismo: “le classicisme semble avoir réduit toute manifestation extérieure de vitalité au murmure d'une phrase ambiguë, à la saisie fugitive d'un regard équivoque”.¹⁴⁹ En efecto, cuando Greenberg reflexiona sobre el surgimiento de la literatura pornográfica en el siglo XVII, subraya en un juego de palabras que ese impulso [*branle*] que tenía la vida desde el Renacimiento y hasta la primera parte del Gran Siglo, fue orillado poco a poco, por los modelos estrictos de representación¹⁵⁰ del clasicismo, a la masturbación [*se branler*]: “l'État absolutiste, en exerçant son influence sur une part toujours plus grande de la vie publique française, a réussi à réduire le ‘branle public’ du

¹⁴⁸ Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 362.

¹⁴⁹ Mitchell Greenberg, *Des corps baroques...*, op. cit., p. 95.

¹⁵⁰ Greenberg se refiere por supuesto a la representación del cuerpo en el dominio filosófico, estético (los buenos modales [*bienséances*]) y el de la sociabilidad (*les salons*), Cf. *ibid*, p. 99.

monde de Montaigne mais seulement en le confinant étroitement au ‘branle privé’¹⁵¹. Hay que decir que este tipo de cuerpos aparece en algunas obras muy cortas de Théophile de Viau (un cuarteto, por ejemplo) y cuya realización obedece más bien a la improvisación o a la ocurrencia oportuna. Y aunque algunos contenidos puedan ser criticables (de misoginia, por ejemplo), el trasfondo siempre es el goce del cuerpo. Como muestra tenemos el Epigrama V: “Corsaille d’un seul fils fut mère, / Qui mort étant mis au cerceuil, / Toute la Cour en fut en deuil, / Car chacun s’en pensait le père”¹⁵².

Ahora bien, en un soneto apreciado por Charles Baudelaire también tenemos lo que llamaré el cuerpo-imagen. Es un soneto en el que la amante muerta, Philis, regresa de la muerte en sueños para tener un último encuentro sexual con su amante.

Je songeais que Philis des enfers revenue,
Belle comme elle était à la clarté du jour,
Voulait que son fantôme encore fît l’amour
Et que comme Ixion j’embrassasse une nue.

Son ombre dans mon lit se glissa toute nue
Et me dit: “Cher Tircis, me voici de retour,
Je n’ai fait qu’embellir en ce triste séjour
Où depuis ton départ le sort m’a retenue.

Je viens pour rebaiser le plus beau des amants,
Je viens pour remourir dans tes embrassements”.
Alors, quand cette idole eut abusé ma flamme,

Elle me dit: “Adieu, je m’en vais chez les morts.
Comme tu t’es vanté d’avoir ...tu mon corps,
Tu te pourras vanter d’avoir ...tu mon âme”¹⁵³.

Es claro que el amante conoce la naturaleza de su experiencia, es decir, sabe que está soñando: “Je songeais que Philis...”. Y es evidente entonces que se trata de un cuerpo

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁵² Théophile de Viau, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 354.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 355.

diferente, en este caso, de un cuerpo fantasmático, no hay duda de ello: “[Philis] voulait que son fantôme encore fit l’amour”. Lo que nos parece interesante es que aun en el campo semántico de la oscuridad no sin cierto horror: “des enfers revenue”, “son fantôme”, “son ombre”, se vislumbra cierto tono sensual: “Son ombre dans mon lit se glissa toute nue”, “Je viens pour rebaiser le plus beau des amants”. Un tono que por lo demás es necesario en vista de lo que el fantasma está buscando: un encuentro sexual. Efectivamente, quizás la importancia de este soneto resida en ese hecho. Lo vemos en las implicaciones que tienen los dos últimos versos, lo indistinto que a simple vista puede resultar haberse acoplado [*foutu*] con el cuerpo y acoplarse con el alma: “Comme tu t’es vanté d’avoir ...tu mon corps, / Tu te pourras vanter d’avoir ...tu mon âme”. Por supuesto, hay una imagen que el mismo fantasma ofrece para engañar al amante; por eso vemos a la mujer-fantasma tan “bella” como en vida: “revenue / Belle comme elle était à la clarté du jour”. Por eso también el fantasma osa subvertir las connotaciones de la muerte cuando propone esta frase: “Je n’ai fait qu’embellir en ce triste séjour”. Lo que, es cierto, sería la menos importante de las subversiones pues no podemos omitir que, por lo que puede verse, el fantasma puede ir y venir del reino de los muertos a voluntad: “Adieu, je m’en vais chez les morts” (de donde tuvo que haber salido para seducir en sueños a su antiguo amante).

Al final, este soneto también presenta otra particularidad pues, en el fondo, la estratagema parece haber servido para llegar más bien a un núcleo: por un lado, el poema inicia con un sueño como antesala para entrar en contacto con la muerte; por el otro, en los dos últimos versos que ya mencionamos, el cuerpo es un instrumento para poder llegar al alma. Dos siglos después, en su poema *Rêvé pour l’hiver*, Arthur Rimbaud también hablará de un viaje que se hace hacia un núcleo, en este caso, al interior del cuerpo femenino para sondear los resortes del placer, como veremos en el tercer capítulo. En fin, regresemos a Théophile de Viau para considerar que la imagen en que el amante y el fantasma de la mujer se acoplan es bastante poderosa porque ese encuentro sexual sella la unión entre el cuerpo y el alma o, para decirlo con otras palabras, superpone uno a la otra de manera indistinta. Esto nos da claves para entender el cuerpo del poeta que quiere sumergirse en la Naturaleza para crear, pues podríamos sugerir que en realidad el cuerpo de la poesía de De Viau *piensa con el cuerpo*, sobre todo si tomamos en cuenta lo que

señala Robert Jacques respecto al alma, cuando indica que en algún momento del siglo XVII, el alma [*âme*] era lo propio del ser humano [*être humain*], privilegio que después pasó al dominio del pensamiento [*pensée*], gracias a los trabajos de René Descartes para quien el cuerpo funcionaba más bien bajo los principios de la mecánica.¹⁵⁴

Para terminar, habrá que volver al principio y considerar otro contexto, el cuerpo del encierro que, como ya habíamos mencionado, también sirve como motor de escritura. De entrada, el cuerpo en la cárcel es un cuerpo sometido a sí mismo, donde los sentidos están exacerbados y concentrados, por ejemplo, en el hambre, el dolor, la temperatura. En la petición que Théophile de Viau dirige al rey podemos leer:

Dans ces lieux voués au malheur,
Le Soleil, contre sa nature,
A moins de jour et de chaleur
Que l'on n'en fait à sa peinture;
On n'y voit le ciel que bien peu,
On n'y voit ni terre ni feu,
On meurt de l'air qu'on y respire,
Tous les objets y sont glacés;
Si bien que c'est ici l'empire
Où les vivants sont trépassés.¹⁵⁵

En su ensayo sobre el texto *Theophilus in carcere*, Éric Méchoulan reflexiona sobre la manera en que el cuerpo prisionero se entrega a la búsqueda de sentido. Es cierto que el cuerpo en esta situación recibe pocos estímulos pero son tan acuciosos que obligan a una ebullición en el fuero interno. Méchoulan subraya: “La prison rend visible, sensible, non le corps dans son irréductible abstraction ou dans sa souple totalité, mais un réseau de relations au corps qui le sature de sens”.¹⁵⁶ Más adelante, cuando Méchoulan pone la lupa en lo que pasa dentro del prisionero, en el sentido en que éste se repliega, se confronta a la vigilancia, decide qué decir y qué confesar, va a proponer toda una reconstitución de la

¹⁵⁴ Cf. Robert Jacques, “Le corps dans la modernité: De la méfiance et du surpassement”, en *Théologiques* 52, 1997, pp. 25-50, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/024947ar>, p. 28.

¹⁵⁵ Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 274.

¹⁵⁶ Éric Méchoulan, “L'âme, prison du corps? À propos d'un détail du *Theophilus in carcere*”, en *Les Dossiers du Grihl*, 2011-01 / 2011, URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/4983>, párr. 23

identidad en De Viau ante la amenaza de un encierro sin fin. Y esta identidad así reorganizada estaría más cerca de un *cogito* creativo que de la resistencia estoica en figuras como Sócrates o Cristo. Méchoulan señala: “Le cogito carcéral est cette insistence d’un chaque fois face à la menace d’un n’importe quand ou d’un jamais”.¹⁵⁷ Prueba de esta conciencia del encierro, de esta experiencia del pensamiento son las múltiples peticiones y cartas que nacieron en la cárcel: *Requête de Théophile au Roi*, *La plainte de Théophile à son ami Tircis* o incluso *La prière de Théophile aux poètes de son temps*. Pero también esa obra de largo aliento que analizamos al final de este apartado, *La maison de Sylvie*. Así que a partir de estas piezas podemos ver de qué manera funciona el tándem cuerpo-pensamiento en la poesía de Théophile de Viau. El estímulo es un primer paso y toda esa red de sentidos que se despiertan y se reorganizan pasa por la experiencia del pensamiento. Y por cierto, de alguna manera, esta red de sentidos es la proyección de la que se le plantea como enigma (o invitación) en el seno de la Naturaleza. Por eso en la primera oda de *La maison de Sylvie* puede sugerir que los elementos de la Naturaleza guardarán la memoria de su versos: “Ces eaux, ces rochers et ces bois / Prendront des âmes et des voix / Pour en conserver la mémoire”. Théophile de Viau no solo es un poeta del siglo XVII que *piensa con el cuerpo* sino que el suyo es un pensamiento que busca explicarse otras formas de organización, particularmente las que ve en la Naturaleza, y por supuesto las que se abrirían desde el centro de correspondencias de la poesía misma.

En el próximo capítulo trataremos de reconstituir la forma en la que el pensamiento libertino expuesto en pinceladas en la obra de Théophile de Viau se transforma a la luz de las figuras que interesan a este estudio, Naturaleza y cuerpo, en el siglo XVIII. Para ello veremos la manera en que se utilizaron o se modelaron algunas concepciones estéticas como la “belle nature”, por ejemplo, o motivos poéticos como la “mañana”, para comprenderlos también a partir de la pasión del siglo por el compendio del conocimiento y la búsqueda de la verdad.

También analizaremos dos poemas de dos autores libertinos, con los que podremos ver de qué manera la fuerte cultura novelística libertina estaba influyendo en la poesía del

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 26.

género. Del estudio que hagamos del cuerpo y la Naturaleza en algunos poemas de Arthur Rimbaud podremos ver de qué manera los elementos de una poesía de ascendencia libertina se abrieron paso hasta el siglo XIX y prevalecieron en la obra de uno de los exponentes más importantes de la modernidad poética.

CAPÍTULO II

2.1. Hacia la poesía libertina del siglo XVIII francés.

2.1.1. Observadores y experimentadores.

El libertinaje heredado del siglo XVII francés tiene que ver sobre todo con la desmitificación en varios ámbitos. En el económico-político, por ejemplo, “Ils [los libertinos de la segunda década del siglo XVII francés] affectent de mépriser les *faquins* et ce terme enveloppe les marchands, les financiers, les officiers royaux. Ils se font de la *vertu* l'idée la moins vulgaire. Être vertueux, ou comme ils disent, généreux, c'est être pointilleux sur l'honneur, hardi à proclamer ce qu'on pense, prompt à défendre l'épée à la main ses opinions [...]”.¹⁵⁸ Hay que resaltar no obstante esta última frase, “défendre l'épée à la main ses opinions”, que contrasta en realidad con lo que pasaba en el ámbito literario pues las obras tenían que reflejar la desmitificación de manera sofisticada para que pudiera prestarse a manipulación por parte del poeta en caso de proceso judicial, como efectivamente sucedió con Théophile de Viau. Antoine Adam, en la obra que dedica a este poeta, menciona un poema en honor a Candale, conde bajo cuya protección se encontró de Viau en los primeros años de su producción lírica. Citaré unas líneas de la Elegía dedicada al señor Candale:

La trempe que tu pris en arrivant au monde

Était du *feu*, de l'*air*, de la *terre* et de l'*onde*:

Immortels éléments dont les corps si divers

Étrangement mêlés font un seul univers,

Et durent, enchaînés par les liens des âmes,

Selon que le destin a mesuré nos trames¹⁵⁹ (vv. 5-10).

¹⁵⁸ Antoine Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, *op. cit.*, p. 313 (subrayado en el original).

¹⁵⁹ Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 111, el subrayado es mío.

Según Adam, Théophile de Viau utiliza ideas del naturalismo italiano [*naturalisme italien*], con Lucilio Vanini (1585-1619) como el representante que le enseña cómo acercarse a la naturaleza. Para Adam, en esta elegía puede leerse a un hombre que no se erige como amo de la naturaleza sino que se encuentra en su interior: “[conception] qui expliquait l’homme à l’intérieur et non au-dessus du système de la nature”.¹⁶⁰ La materia es un reservorio [*réservoir*] de todas las formas que los elementos (fuego, aire, tierra, agua), mediante sus asociaciones [*les corps si divers*], podrán brindar a nuestro único universo [*seul univers*].

Estas ideas, sin embargo, no podían ser expuestas libremente pues se corría el riesgo de morir en la hoguera como Giordano Bruno y como Lucilio Vanini. Para evitarlo, uno de los recursos de los que Théophile de Viau se sirve es la publicación de la traducción de un texto de Platón (*Fedón o Sobre el alma*). El texto de De Viau, que en realidad era un conjunto de paráfrasis para introducir sus ideas,¹⁶¹ se intituló *Traicté de l’immortalité de l’âme* y ponía sobre la mesa la discusión acerca de la metempsicosis. Idea que unida a la concepción de los cuatro elementos, expuesta brevemente en los versos del poema dedicado al conde de Candale –el primer protector aristocrático de Théophile de Viau–, era controvertida pues podía prestarse a hacer creer que la transmigración podía darse en un cuerpo animal o mineral, idea que se oponía, de alguna manera, a la doctrina cristiana donde lo humano, no las cosas, está hecho a imagen de lo divino. Evidentemente, cuando de Viau fue sometido a juicio, en 1623, uno de los elementos tomados en cuenta fue la publicación de este Tratado.¹⁶²

Así que el retrato de los libertinos que defienden sus opiniones con la espada en la mano no es exacto. Podía haber ideas temerarias en la obra, pero su manera de defenderlas tenía que ver más con la astucia que con la osadía. En realidad hay que asociar principalmente a este grupo libertino de la primera parte del siglo XVII francés un carácter observador que defiende sus ideas mediante recursos sutiles. Pero no eran solo ellos: como es comprensible, los hombres de ciencia también tuvieron que recurrir a esta

¹⁶⁰ Antoine Adam, *Théophile de Viau...*, *op. cit.*, p. 136.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 178.

¹⁶² *Idem.*

fineza de observación al enfrentarse al dilema que extrañaba la explicación de la “generación” de las cosas en la naturaleza. Para evitar la censura debían conciliar lo que Dios ha dado (la naturaleza dada) con lo que germina, florece, cambia en ese sistema. Pierre Costabel afirma:

Au départ [del siglo XVII], encore, d’une manière très générale, le mot naturel désigne ce qui est donné. Même chez des auteurs comme Descartes, chaque fois qu’on trouve l’adjectif naturel on est encore dans la perspective du donné. Les choses sont là, on n’a qu’à les laisser faire. Cet adjectif va peu à peu changer, porter en lui-même la notion de génération, laquelle finalement, à la fin du siècle, va tout emporter, va dominer par rapport au mot nature.¹⁶³

Había que sondear muy bien aquello que parecía inmutable y Descartes encontró la explicación en el “tiempo”, ese elemento que mostraba cómo las leyes de Dios se concretaban en el movimiento, el cambio, la evolución. Una explicación que, sin carecer de verdad, fue hecha para los censores y evitar la hoguera. No obstante, como sugiere Costabel, la mirada científica se fue afinando paulatinamente y ya en el siglo posterior, el siglo XVIII, no era raro que incluso los agricultores o los granjeros más rústicos hicieran gala de ella. Denis Diderot se sirve de esta figura para una pequeña historia contenida en sus *Pensées sur l’interprétation de la nature*. En la historia hay un padre a punto de morir que dice a sus hijos que hay un tesoro escondido en los terrenos de labranza. Los hijos, para encontrarlo, pican y revuelven la tierra para finalmente darse cuenta de que la herencia, por supuesto, era de un orden en principio no tangible.¹⁶⁴ Digamos que el padre les hizo el regalo de la observación (y experimentación) del ciclo de labranza, con lo que a la postre obtendrían la riqueza de los frutos. Para Diderot, está “observación” es lo propio de un espíritu cuestionador y experimentador pues en ese proceso uno está abierto a las leyes aun incomprensibles de la naturaleza. Esta figura, la del experimentador, es importante por lo que ha aportado y va a aportar a la ciencia y que, por lo demás, Diderot

¹⁶³ Pierre Costabel, “De la nature et du naturel dans la première moitié du dix-septième siècle”, *op. cit.*, párr. 7.

¹⁶⁴ Denis Diderot, *Pensées sur l’interprétation de la nature*, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86262561/fl.image>, pp. 63-67.

sitúa entre el escéptico y el fanático.¹⁶⁵ Leamos al respecto el Pensamiento número XXX de la obra de Diderot:

La grande habitude de faire des expériences donne aux manouvriers d'opérations les plus grossiers [los agricultores y granjeros rústicos] un pressentiment qui a le caractère de l'inspiration [...] Il est de même en physique expérimentale, de l'instinct de nos grands manouvriers. Ils ont vu si souvent & de si près la nature dans ses opérations, qu'ils devinent avec assez de précision le cours qu'elle pourra prendre dans le cas où il leur prend envie de la provoquer par les essais les plus bizarres. Ainsi le service le plus important qu'ils aient à rendre à ceux qu'ils initient à la philosophie expérimentale, c'est bien moins de les instruire du procédé et du résultat, que de faire passer en eux cet esprit de divination par lequel on *subodore*, pour ainsi dire, des procédés inconnus, des expériences nouvelles, des résultats ignorés.¹⁶⁶

Generalmente tiende a disociarse a la ciencia del trabajo poético, sin embargo, desde el punto de vista de Diderot, comparten un lindero: esta aptitud “divinatoria” que no tiene que ver ni con la religión ni con el misticismo. Es una capacidad que los hace encontrar vínculos casi imperceptibles en la naturaleza: “S’il [la aptitud divinatoria] tient du rêve et de la déraison, c’est qu’il fait appel à l’imagination, à la fantaisie, à la capacité d’associer les idées les plus diverses.”¹⁶⁷ Y justamente eso es lo que la poesía de Théophile de Viau ha puesto sobre la mesa: la capacidad de sondear lo incomprendible para buscar (nuevas) explicaciones. Más adelante veremos de qué manera esa observación de experimentador o esa mirada cuasi divinatoria se conserva en la poesía libertina del siglo de las Luces.

2.1.2. La conversación.

Según Claude Reichler en su estudio sobre los libertinos, el proceso penal de Théophile de Viau provocó la retirada del libertinaje de la escena pública: “Le procès et la mort de Théophile marquent le reflux du premier libertinage. Les débauchés se cachent, les écrivains dissimulent et se clientélisent, les érudits se replient en cénacles et académies et

¹⁶⁵ Cf. Roland Mortier, “Diderot entre les *Têtes froides* et les *Enthousiastes*”, *Man and Nature / L’homme et la nature*, Vol. 6, 1987, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1011866ar>, p. 5.

¹⁶⁶ Denis Diderot, *op. cit.*, pp. 67-70.

¹⁶⁷ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 5.

s'efforcent d'habiller leur pensée de références à l'aristotélisme scolastique.”¹⁶⁸ Comienza entonces un repliegue hacia lo interior, lo que dio lugar a lo que Reichler llama libertinaje “disperso”,¹⁶⁹ resumido en un frase de Cesare Cremonini (1550-1631), filósofo italiano de la segunda mitad del siglo XVI: “*intus ut libet, foris ut moris est*”¹⁷⁰ [*à l'intérieur, fais ce qu'il te plaît, à l'extérieur fais selon la coutume*]. Caras del libertinaje (la faz pública y el fuero interno) que se acomodaron bien en el ambiente mundano [*mondain*] del siglo XVII; época en la que la conversación fue paulatinamente secularizándose en aras de la cortesanía [*complaisance*] y la civilidad [*honnêteté*]; no es gratuito que Reichler también haga mención del libertino “civil” [*honnête*]¹⁷¹.

Ahora, Patrick Dandrey, en un ensayo en el que vincula la cortesanía [*complaisance*] con el desarrollo del concepto de “tolerancia” como lo conocemos actualmente, escribe:

[...] l'art de converser, dont s'élabore alors la précieuse alchimie, a procédé de la scission historique entre les valeurs du savoir et celle du beau monde. Cette partition survenue durant la première moitié du XVII^e siècle a soustrait l'art de conférer au carcan de la rhétorique et l'a allégé des enjeux de l'entretien [...] La belle conversation, à l'âge galant, se revendique au contraire comme forme pure, délestée de son poids de science, gouvernée par un art de l'à-propos congruent qui bannit libéralement toute exclusive de sujet, de tour et de ton.¹⁷²

De lo que afirma Dandrey podemos ver cómo este espacio mundano de socialización se deshace poco a poco del corsé [*carcan*] retórico para impulsar un intercambio en donde caben distintas discusiones así como diversos temas y matices [*ton*]. No se trata de dominar las figuras del lenguaje sino de “mantener los vínculos sociales a través de la palabra”¹⁷³ (“*faire vivre le lien social par sa parole*”). Sin embargo, hay que tener presente que lo que se discute en los salones del siglo XVII está regido por la cortesanía; discusiones liberadas del corsé de la retórica pero no de la civilidad mundana. Discusiones que sugieren más de lo que dicen o que evocan menos con las palabras que

¹⁶⁸ Claude Reichler, *L'âge libertin, op. cit.*, p. 16.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 22.

¹⁷⁰ Citado en *Idem*.

¹⁷¹ Claude Reichler, *op. cit.*, p. 23.

¹⁷² Patrick Dondrey, “Éloge de la frivolité. Tolérance et idéal mondain au XVII^e siècle”, *Études littéraires I-2*, Vol. 32, 2000, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/501259ar>, pp. 114-115.

¹⁷³ Cf. Claude Reichler, *op. cit.*, p. 29.

con los silencios o los gestos del cuerpo. Este espacio que Dandrey analiza es, pues, un laboratorio donde el libertino hará gala de su agudeza, del carácter observador mencionado en la primera parte de este apartado: “Le libertin honnête doit savoir préserver l’autonomie de son for intérieur tout en livrant son *moi* social aux effets du dialogisme, et découvrir l’autre dans ses retranchements.”¹⁷⁴ No obstante, cabe señalar por lo menos dos detalles a este respecto: el primero tiene que ver con la agudeza con la que alguien puede llegar a “descubrir” al otro. No es una destreza propia de los libertinos pues ya Pascal, por ejemplo, en *De l’esprit géométrique*, sienta las bases para sondear y conocer al interlocutor, no importa quién sea, : “il faut avoir égard à la personne à qui on en veut, dont il faut connaître l’esprit et le cœur, quels principes il accorde, quelles choses il aime; et ensuite remarquer, dans la chose dont il s’agit, quels rapports elle a avec les principes avoués, ou avec les objets délicieux par les charmes qu’on lui donne”.¹⁷⁵ Pascal hace gala de una percepción apuntalada por la experiencia. En sus palabras se lee un conocimiento humano que va más allá de todo sectarismo. El libertino abrevará de todo este caudal de saberes para dilucidar la verdad y desmitificar el teatro de las apariencias mundanas.

El segundo detalle pone sobre la mesa el peligro que entraña la “máscara” en este espacio de socialización pues se corre el riesgo de la pérdida de la identidad, incluso de la más avezada. Lucie Desjardins respecto a la conversación mundana indica: “liée à l’*otium* classique, la conversation est de l’ordre du loisir, de la douce familiarité entre pairs. Elle est une parole libre et spontanée; elle fait, comme le relève Guez de Balzac, paraître les hommes en *un état où l’on peut dire qu’ils [sont] véritablement eux-mêmes*.”¹⁷⁶ La frase “[la conversación] hace que los hombres parezcan” [*fait paraître*] le da dimensión a este peligro pues justamente la imagen que uno ofrece a otro tiende a ser generalmente incompleta o sesgada, más aún en este caso en el que el libertino se disimula entre las representaciones sociales aceptadas. El peligro mayor sería la muerte a

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 35, subrayado en el original.

¹⁷⁵ Pascal, *De l’esprit géométrique*, París, Flammarion, 1985, p. 87.

¹⁷⁶ Lucie Desjardins, “Entre sincérité et artifice. La mise en scène de soi dans le portrait mondain”, *Tangence* 77, 2005, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/011703ar>, p. 151, subrayado en el original.

la manera de Narciso: “le portrait ne peut donner lieu qu’à la exhibition d’une vanité et aveugler un modèle qui ne saurait se connaître réellement.”¹⁷⁷

La muerte de Théophile de Viau entonces entrañó un cambio importante en la manera de ser libertino pues, a la temeridad y la libertad de los primeros años, los libertinos de la segunda oleada prefirieron la pantalla de la convención como estrategia para evitar el escarnio o, más aún, la muerte. De la crítica al poder de manera relativamente abierta, a la disimulación en los espacios de socialización, Reichler observa por lo demás que el desafío más urgente al que se enfrenta este nuevo libertinaje es la lucha contra la “internalización” de las representaciones del poder: “L’entreprise de libération qui est au cœur du projet libertin reste superficielle lorsqu’elle s’attaque aux formes extérieures du pouvoir: elle rencontre en l’homme même un obstacle plus sournois, plus difficile à vaincre [...] si le pouvoir est si puissant, c’est qu’il habite dans les représentations que chacun porte en lui-même.”¹⁷⁸ El desafío que se imponía entonces a los libertinos de la segunda mitad del siglo XVII e incluso a los del siglo subsecuente era mantener intacta la autonomía en medio de los oropeles mundanos. Debían evitar a toda costa la obnubilación con su propia imagen y, sobre todo, la ceguera.

2.1.3. La mañana.

En el apartado anterior vimos que la conversación en los espacios de socialización mundanos comenzaba a secularizarse. Esto significaba que, en nombre de la cortesanía, el espectro de los temas y matices se abría en detrimento de los imperativos de la retórica clásica. Esto, hay que subrayarlo, no era negativo pues contribuyó, según Dondrey, al fortalecimiento del entendimiento social:

Cet art de conjuguer si curieusement la générosité d'esprit et l'exclusive la plus pointilleuse n'aurait pas vu le jour sans une métamorphose de la conception du vrai, qui glisse alors d'une définition dogmatique de la vérité absolue à une *géométrie variable des certitudes*: à l'aube d'une ère de rationalisme rigoureux, la raison n'exerce pas son empire absolu sans nuances ni nuances relatives aux structures d'une réalité qu'elle découvre toujours plus complexe, fuyante et intriquée.¹⁷⁹

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 145.

¹⁷⁸ Claude Reichler, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷⁹ Patrick Dondrey, *op. cit.*, p. 118.

Aun en ese mundo de apariencias, era necesaria cierta disposición para escuchar y conocer al otro. Es notable, por otra parte, que en el fragmento recién citado la palabra “geometría” [*géométrie*] esté asociada a lo justo y lo razonable¹⁸⁰ aunque, mirado de cerca, esta justeza viene de los “matices” [*nuances*] y las “mudas” [*muances*] de los que se conforma la realidad, como en una composición coral. Ahora, este ánimo de *mudar la piel* que siguió presente a lo largo del siglo podría explicar las tentativas para “redefinir”¹⁸¹ [*redéfinition*] la poesía y los géneros poéticos en el siglo XVIII, a decir de Michel Condé:

L'autorité des Anciens est battue en brèche, celle du public noble ou de l'Académie contestée, certaines règles perçues comme arbitraires et de ce fait rejetées [...] les formes sociales, qu'il s'agisse du régime politique, des croyances religieuses ou des traditions poétiques, sont perçues comme arbitraires, non fondées en raison et historiquement limitées; leur autorité de ce fait peut être légitimement rejetée par l'individu qui se réclame de valeurs et de vérités supposées universelles parce que fondées en nature et en raison. Ce raisonnement permet donc à l'individu de se libérer (rhétoriquement) de l'autorité de ses pairs, pour autant qu'il puisse prouver (ou faire semblant de prouver) son accord plus profond avec la sphère de l'universalité.¹⁸²

Para desmenuzar esta difusa “esfera de la universalidad”, nos podemos servir de un tema al que recurrieron algunos poetas del siglo XVIII, la “mañana” [*matin*], porque simboliza un mundo originario e idílico, opuesto a las reglas de la mundanidad del siglo precedente. Sylvain Menant afirma: “le matin est l’image poétique d’un commencement, comme le printemps, mais plus simplement et purement.”¹⁸³ El tratamiento de un tema como la mañana bajo esta premisa opondría, a una poesía de oropeles como la del preciosismo o la galantería, una expresión casi bucólica donde el sol ilumina de nuevo el mundo:

¹⁸⁰ La primera edición (1694) del *Dictionnaire de l'Académie française* consigna: “la Geometrie [*sic*] rend l’esprit plus juste & plus droit”.

¹⁸¹ Michel Condé, “Note sur la poésie française au XVIII^e siècle”, en *Études françaises* 1, Vol. 27, 1991, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/035834ar>. p. 32.

¹⁸² *Idem*.

¹⁸³ Sylvain Menant, “Matinées galantes et philosophiques dans la poésie française du XVIII^e siècle”, en *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises* 45, 1993, http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1993_num_45_1_1806, p. 67.

Une clarté pure
Éclaire ces lieux
Et dans sa parure
La simple nature
Vient frapper nos yeux¹⁸⁴ (vv. 88-92).

En estos versos de François-Joachim de Pierre de Bernis (cardenal, diplomático y miembro de la Academia francesa), no es la naturaleza la que impresiona sino su carácter simple [*simple nature*] enmarcado por la claridad. Ponce-Denis Écouchard-Le Brun (poeta y miembro de la Academia francesa) propone otro ejemplo:

Quelle clarté douce et féconde
Vient dorer ces riants coteaux?
[...]
Non jamais aurore si pure
N'a donné l'espoir d'un beau jour.¹⁸⁵

De nuevo tenemos el recurso a la claridad aunque revestida de fecundidad [*féconde*], lo que, más allá de funcionar como condición de un mundo que despierta, invita a pensar de manera transparente que, en este compromiso que la socialización mundana comenzó a tener con la “esfera de lo universal”, se propone una mirada razonable¹⁸⁶ sobre el mundo en calidad de hombres de las Luces. La luz natural no es la que actúa sino la luz del entendimiento. En el ejemplo de Bernis, la naturaleza sigue teniendo un atavío (“et dans sa parure / la simple nature”) pero ahora la percibimos a partir de una claridad diferente que impresiona (“frappe les yeux”). Por otro lado, esta luz, asociada a la pureza y a la fecundidad, en el poema de Le Brun promete un gran día (“l'espoir d'un beau jour”). Esto lo observó Sylvain Menant al analizar las obras de algunos poetas del siglo XVIII y su trabajo con el tema de la mañana y la primavera como un nuevo comienzo: “le matin fascine les hommes du XVIII^e siècle comme le temps des commencements où devrait se

¹⁸⁴ François-Joachim de Pierre de Bernis en <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-205007&M=tdm>.

¹⁸⁵ Sylvain Menant, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁶ “vérités supposées universelles parce que fondées en nature et en *raison*”, el subrayado es mío.

révéler la vérité de la nature et de l’histoire.”¹⁸⁷ El gran día prometido en el poema de Le Brun es el desvelamiento de la verdad a través de la luz de la “razón”.

Por otro lado, la luz de estos poemas también cae sobre los cuerpos para presentarlos sin artificios, desnudos. Bernis, en el mismo poema antes mencionado escribe:

Près de lui¹⁸⁸ voltige
L’Amour, qui s’afflige
De voir la clarté.
Le grand jour rend sage:
Sans obscurité
Plus de badinage,
Plus de liberté¹⁸⁹ (vv. 41-47).

De entrada, el verso “Le grand jour rend sage” asocia la luz a la razón y a la sabiduría de manera explícita, como en una declaración de principios. Luego tenemos que Amor se acongoja porque mira esa luz llegar. El amor estaría asociado a la noche, es decir, a la licencia y la intemperancia.¹⁹⁰ Así que, en una línea en la que canta la virtudes de la luz de manera indirecta, Bernis vapulea la tradición de la socialización ligera y galante [*badinage*]: “Sans obscurité / Plus de badinage”. No olvidemos que la galantería [*galanterie*] es un arte donde lo corporal no tiene gran peso: “un art d’aimer qui dégage l’amour de son obsession physique. Elle privilégie les plaisirs de l’esprit aux plaisirs charnels. La galanterie anime le plaisir mondain, occupe l’esprit sans l’accaparer, et ne trouble pas la paix du cœur. Elle s’accompagne de flatteries, de compliments et d’éloges.”¹⁹¹ Ya en la frase “Elle privilégie les plaisirs de l’esprit aux plaisirs charnels” está indicada la oposición entre dos maneras de tratar la seducción y el amor. De manera que el tipo de poemas que hace Bernis y Le Brun se presta para una crítica o una

¹⁸⁷ Sylvain Menant, *op. cit.*, p. 70.

¹⁸⁸ El dios del descanso [*repos*] asociado a la noche y a los sueños, asociados a su vez a las mentiras [*les aimables songes*, / *Suivis des mensonges*]: Bernis, *op. cit.*

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ *Idem*: “Sur le front brûlé / De ce dieu hâlé / Règnent la *licence*, / L’ardeur, les désirs / Et l’*intempérance*” (vv. 19-23, el subrayado es mío).

¹⁹¹ Roxane Roy, *L’Œuvre de Charles Cotin ou pour une esthétique de la galanterie (mémoire)*, Montreal, Université McGill, 1998, http://digitool.Library.McGill.CA:80/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=20462&silolibrary=GEN01, p. 6.

reflexión sobre la ligereza de los intercambios amorosos pues, bajo la nueva luz, los poetas dejarían de ocuparse del amor ligero [*badin*], para describir otro tipo de amor para el que se entrega la libertad en prenda: “Sans obscurité / Plus de badinage / *Plus de liberté*” (el subrayado es mío), tópico de esa época.¹⁹² Al respecto, Sylvain Menant indica que, en efecto, la mañana puede expresar un rechazo a los artificios de la cultura galante, por ejemplo: “[m]oments de grâce où les pudeurs, les coquetteries, fruits d’une civilisation de l’artifice, sont oubliées”,¹⁹³ y cita un poema de Gentil-Bernard: “Agis s’éveille: et l’aube matinale / Offre à ses yeux / Des voluptés qu’il ne connaissait pas.”¹⁹⁴ Este regocijo en los deleites sensuales que se descubren como por primera vez podrá servir como puente para analizar, más adelante, la obra poética particularmente libertina.

Ahora, este poeta y bibliotecario, Pierre Joseph Bernard (o Gentil-Bernard), muy cercano a Voltaire, fue célebre por haber publicado, a mediados del siglo XVIII, un poema, *Art d’aimer*, en alusión al texto de Ovidio, *Ars amatoria*, que, según el ensayo de Stéphanie Loubère, estuvo en boga en ese tiempo y produjo varias imitaciones y traducciones. Loubère afirma acerca de la obra de Ovidio: “Cette œuvre trouve une résonance particulière à l’heure de l’*Encyclopédie* et du libertinage, car elle rejoint l’obsession érotique des Lumières, son désir de maîtrise et de rationalisation.”¹⁹⁵ Este ánimo, sin embargo, se estimula en esos mismos círculos con la producción literaria alrededor de otra obra de Ovidio, *Remedia Amoris* [*Remèdes à l’amour*]. Ambas obras serán un acicate para brindar un doctrina amorosa a la altura de esta época cuestionadora y desmitificadora. Al respecto, Loubère menciona una obra de Jean-François Cailhava de l’Estandoux, *Remèdes contre l’Amour*, que sintetiza, en una, las dos obras de Ovidio ya mencionadas. A continuación voy a citar un fragmento del texto de Cailhava en el que Damon, personaje masculino, descubre los engaños [*appas trompeurs*] de su amada Thémire, y se da cuenta de la mistificación [*mystification*] de su amor:

¹⁹² El *Dictionnaire de l’Académie française* (1694) consigna para la entrada “liberté”: “On dit poëtiq. en parlant des amants, qu’ils ont perdu la liberté, qu’on leur a ravi la liberté”.

¹⁹³ Sylvain Menant, *op. cit.*, p. 64

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹⁹⁵ Stéphanie Loubère, “Un modèle encombrant: l’érotisme inquiet des Lumières et les *Remèdes à l’amour* d’Ovide”, en *Lumen*, Vol. 26, 2007, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1012062ar>, p. 79.

Il arrive à la porte, il la pousse en tremblant,
 Et bientôt un miroir à ses yeux complaisant
 Lui fait voir sa beauté, qui, dans son lit assise,
 Lisait d'un air ému la *Nouvelle Héloïse*.
Elle avait seulement ses charmes du matin ;
 [...]
 Damon qui n'aperçoit qu'un débris de beauté,
 Croyant s'être mépris, recule, épouvanté :
 Mais il voit ce beau sein pour qui son cœur soupire,
 Il se trouble, il s'émeut, au moment que Thémire,
 Partageant les plaisirs que Saint-Preux lui décrit,
 Sent son cœur trop pressé par le manteau de lit :
 Elle lâche un ruban, et sa gorge, ô disgrâce !
 En manquant de soutien, change bientôt de place ;
 Perd dans ce même instant, pour comble de malheur
 Son élasticité, sa force, sa rondeur ;
 Sa peau molle se ride, et s'allonge avec elle ;
 C'était le sein d'Hébé, c'est celui de Cybelle.
 Damon guérit [...] l'amour fuit loin de son berceau ;
 Et témoin de sa chute, il croit voir son tombeau.¹⁹⁶

En esta escena de tono burlesco se mira a la amada con otros ojos. Nuevamente está la presencia del despertar, el nuevo día. Sin embargo, en este caso: “Elle avait seulement ses charmes du matin”, los “encantos” de la mañana son contraproducentes. Ciertamente existe la crítica a los artificios de la apariencia pero la luz que viene de ese descubrimiento no proporciona complacencia en los placeres sensuales como en el ejemplo de Gnetil-Bernard: “Agis s’éveille: et l’aube matinale / Offre à ses yeux / Des voluptés qu’il ne connaissait pas”. Es cierto que la escena está complejizada por la presencia del espejo, sin embargo, la utilización de la mañana, por difuminada que esté, provee en ambos casos una luz que, como un ojo científico, hace mirar más claramente para analizar y desentrañar. Por otra parte, no está de más poner atención en el detalle de lo que está leyendo Thémire (la novela de Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle*

¹⁹⁶ Cailhava citado en *ibid*, p. 90, el subrayado es mío.

Héloïse) pues el desengaño, que tuvo su origen en un gesto provocado por la emoción de la lectura, también podría entrañar una crítica a cierta cultura de la época.

Antes de continuar, haré mención de una oda de Théophile de Viau intitulada precisamente *Le matin*. En ella, como en los versos de Le Brun (“Non jamais aurore si pure”), también aparece la aurora y su promesa de riquezas (en varios sentidos): “L’Aurore sur le front du jour / Sème l’azur, l’or et l’ivoire”¹⁹⁷ (vv. 1-2). También podemos ver las laderas: “riants coteaux”, en la versión de Le Brun; “coteaux verdissants” (v. 28), en la de De Viau. El uso de verbos, por supuesto, es parecido; *dorer* aparece en Le Brun cuando la claridad [*clarté*] “vient dorer les riants coteaux”. Con De Viau, es la luz [*lumière*] “qui vient dorer / leur [de las aves] cabinet et leur plumage” (vv. 31-32). Las diferencias no obstante son importantes. De entrada, en el poema de De Viau, la noche es apacible y además es perturbada por los ruidos del amanecer:

Une confuse violence
 Trouble le calme de la nuit
 Et la lumière avec le bruit
 Dissipe l’ombre et le silence” (vv. 41-44).

La luz, más que portadora de la esperanza y del idilio bucólico, interrumpe los buenos sueños:

Alidor cherche à son réveil
 L’ombre d’Iris qu’il a baisée,
 Et pleure en son âme abusée
 La fuite d’un si doux sommeil (vv. 45-48).

Y atemoriza a los animales: “Les bêtes sont dans leur tanière, / Qui tremblent de voir le Soleil” (vv. 49-50). O incluso obnubila a la gente: “Le soleil vient nous éblouir” (v. 59). Sin duda entre los ejemplos de poemas del siglo XVIII (Bernis y Le Brun) y esta oda de Théophile de Viau, hay una visión incompatible de la luz. Con De Viau, la luz representa la vuelta al trabajo “L’homme remis par le sommeil / Reprend son œuvre coutumière”

¹⁹⁷ Théophile de Viau, *Le matin* en *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 50.

(vv. 51-52); con Bernis y Le Brun, por el contrario, es el gozo de un nuevo día y de una jornada esperanzadora. En efecto, esta divergencia nos da un ejemplo de la poesía descriptiva a la que se adscribía Théophile de Viau, en ciertos poemas, como depositario innegable de la poesía barroca.

Ahora bien, de manera muy curiosa, esta vuelta de tuerca, este regocijo de la poesía de las Luces en lo “natural simple”, como preámbulo del desvelamiento de la verdad y desde donde se rechazan los artificios de una poesía ampulosa y galante, esta búsqueda de la verdad, entonces, se emparenta con las búsquedas del primer libertinaje, con el que De Viau se identificaba: el libertinaje erudito de la reivindicación política que todo saber nos proporciona.

2.2. Ideas sobre la Naturaleza en el *esprit des Lumières*.

Comenzaré con una idea muy simple para abundar un poco en las ideas que se tenían sobre la Naturaleza, a caballo entre el siglo XVII y el siglo XVIII. En este último, por ejemplo, la poesía encontró nuevos temas en el trabajo enciclopédico. Así, hay odas a la inmensidad del cosmos, al espacio escudriñado por un telescopio: “Ton sublime regard y poursuit les étoiles; / Tu vois dans l’avenir s’éclipser leurs flambeaux: / Et, d’un œil de cristal armant la faible vue, / Ton audace imprévue / Dans les cieux étonnés surprend des cieux nouveaux”.¹⁹⁸ Odas a los descubrimientos científicos y técnicos,¹⁹⁹ así como al encuentro con el continente americano: “Dans leur identification à Newton ou à Colomb, les poètes cherchent à s’arracher aux pesanteurs de la tradition”.²⁰⁰ No hay que olvidar

¹⁹⁸ Michel Delon (ed.), *Anthologie de la poésie française du XVIII^e siècle*, París, Gallimard, 1997, p. 14.

¹⁹⁹ Massiva N. Zafio escribe que, gracias a la Técnica, el hombre pudo domesticar materia (forja y tejido), suelo (agricultura), medio ambiente (hábitat) y animales (cría). Luego añade que una característica importante de esta época fue que se comenzó a incluir a la Técnica como objeto de pensamiento: “Il faudra attendre les philosophes mécanistes du XVII^e siècle et, surtout, les Encyclopédistes du XVIII^e siècle pour que la Technique, comme phénomène, soit, enfin, prise en compte et considérée comme un concept méritant le statut d’objet de pensée au même titre que l’étaient la vie, la mort, le vérité, la raison, Dieu, l’être”: Massiva N. Zafio, "L’adjectif ‘technique’: au-delà de la polysémie, l’histoire de l’évolution d’une attitude", en *TTR* 92, 1996, pp. 193–212, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/037265ar>, p. 199. Es por eso que, en algún momento, los adjetivos “científico” y “técnico” pueden ser sinónimos.

²⁰⁰ Michel Delon, *Anthologie...*, *op. cit.*, p. 17.

que, como parte de la conocida disputa entre Antiguos y Modernos,²⁰¹ el siglo XVIII siguió poniendo en cuestión a la tradición y denunció, por ejemplo, el formalismo de una poesía ampulosa [*guindée*] por sus reglas.²⁰² Ahora, en el caso de esta poesía que atestigua el descubrimiento de un nuevo mundo, quizás es más claro entender que cantar la abundancia, los tesoros de América implicaría modular, forzar el lenguaje academicista, como si la exuberancia de la Naturaleza recién descubierta tuviera que hacer partícipe de su fecundidad al lenguaje de la vieja poesía.

No obstante, en términos prácticos, la idea de Naturaleza resulta problemática. Pues ya desde el siglo XVII, por ejemplo, estuvo matizada por el “espíritu” geométrico, es decir, una visión de la ciencia que, aun sin conocerla del todo, se servía de una mecánica que daba cuenta de las leyes del universo. En efecto, todavía era una mecánica insondable que tenía que auxiliarse de la física y ésta, a su vez, de la geometría pues se consideraba que, en el universo, un estudio de sus leyes tenía que pasar por un análisis de las figuras, es decir, de las líneas y los puntos que las conforman. Ahora bien, una línea es una sucesión de puntos y puede ser infinita por lo que bajo ciertas condiciones podría desestabilizar los límites. Esto, parece, puede ser una de las cosas que los científicos de esa época tenían que dilucidar: la apariencia sensible [*apparence sensible*] de las cosas.²⁰³ Pues cada cuerpo entraña problemas de figura, de sucesión al infinito, de inercia (aún no se podía decidir si existía movimiento interno en cada uno de los cuerpos). El reto era estudiar lo que no era visible. De lo que puede desprenderse una pregunta capital: ¿quién insufló el primer movimiento a los cuerpos? Que es una variante de la pregunta sobre el origen de la vida.

²⁰¹ Esta tensión, a decir de Wolfgang Iser, era resentida no solo en Europa. Y cita a Chantal Grell quien resume de manera general esta relación compleja entre la tradición y la modernidad: “L’antiquité est... une donnée de la culture et du langage... Ces deux siècles livrent toutefois des images différentes d’eux-mêmes: si, pour la génération des classiques, la modernité se définit en harmonie avec un idéal antique réinterprété..., dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, en revanche, le présent et l’avenir apparaissent conçus en rupture avec un passé idéalisé jugé inaccessible ou simplement dépassé mais qui reste, pour les artistes et les écrivains, source d’inspiration”: Wolfgang Iser, “La recherche des années 1995 à 2000 sur la querelle internationale des Anciens et des Modernes”, en *XVII-XVIII. Bulletin de la société d’études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles* 52, 2001, pp. 51-68, URL: http://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2001_num_52_1_1560, p. 55.

²⁰² Michel Delon, *Anthologie...*, *op. cit.*, p. 10.

²⁰³ Jean Ehrard, *L’idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 71.

Entonces el espíritu geométrico tenía que sondear más allá de las apariencias sensibles para descubrir las leyes del universo. Ahora, la “nueva física”, en la figura de Malebranche (1638-1715), también quería ir más allá de las apariencias sensibles pero para explicar a Dios como la causa de las cosas que obedecen a las leyes universales en detrimento de las voluntades particulares. Así, por ejemplo, Dios no podría evitar que el suelo se hundiera bajo el peso de un hombre pues este derrumbamiento obedece a la ley de la gravedad. Y no sería justo que Dios cambiara el orden de las cosas para favorecer a un individuo.²⁰⁴ No obstante, ante este orden de cosas donde no era el hombre quien ocupaba el lugar central sino la voluntad de Dios, lo que más se cuestionaba a la Providencia era la corrupción del hombre, su maldad. Y, sobre este espinoso tema del libre arbitrio, Malebranche pensaba que el hombre se corrompía o hacía el mal porque, a imagen de Dios, el mundo tendía a su perfección: “Pour être réparée un jour, il fallait d’abord que la nature fût corrompue, et Dieu avait besoin qu’Adam pechât pour parfaire ‘son grand ouvrage’”.²⁰⁵ Pero de esto se desprenden, por lo menos, dos ideas esenciales. La primera: si la vida se regía por las leyes universales sin miramientos por el sufrimiento humano, por ejemplo, el hombre en el vasto dominio de la Naturaleza no sería sino una parte insignificante. La segunda: si el hombre estaba en el mundo para perfeccionar la gran obra de Dios, podría erigirse como el amo de la Naturaleza pues en la obra de perfeccionamiento está ahí para repararla [*réparer*]. Ambas ideas corresponden a un momento en el tiempo en que los hombres trataban de explicarse las incoherencias de la Revelación y de la Providencia. Notemos también que la idea de Naturaleza fluctuaba entre lo externo al hombre y lo que lo hacía ser él mismo (su naturaleza). Naturaleza como panorama indiferente a las veleidades humanas, Naturaleza como taller del herrero humano, en donde él mismo podría ser materia para la forja.

Por otro lado, las certezas de la ciencia y de la técnica también fueron apuntalando cierto optimismo respecto a las cosas incomprensibles de la Naturaleza, pues algunos creían vivir en un mundo ordenado por una Sabiduría [*Sagesse*] superior. Fontenelle (1657-1757), por ejemplo, quien sugería que cada cosa tenía un fin, aunque no

²⁰⁴ *Ibid*, p. 614.

²⁰⁵ *Ibid*, p. 615.

pudiéramos percibirlo a simple vista. Esta idea, empero, daba pie a “humanizar”²⁰⁶ el espíritu geométrico de la época y a hacerlo más cercano a la fe pues, parafraseado por la Iglesia, podía verse como un Providencialismo, es decir, que el hombre debía aceptar lo que le sucediera porque así lo quería Dios. No obstante, algo que hay que destacar de la idea de Fontenelle es que podemos percibir una inversión de términos en la relación entre Naturaleza y razón. El orden de las cosas, la Sabiduría superior, nos brinda lo que necesitamos aunque la razón no alcance a comprenderlo. Hay que tener en cuenta que la Sabiduría superior ya mencionada no tiene que ver con la religión pues Fontenelle es conocido como libertino.²⁰⁷ Así que lo que está en juego es la perfección asociada a esta Sabiduría que nos vela sus maneras, sus vías, sus leyes porque desbordan nuestra razón pero a las que podríamos percibir con una amplitud de miras: “Souvent même, ce qui paraît défaut à notre esprit borné [...] est un ornement par rapport au dessein général, que nous ne sommes pas capables de regarder avec des vues assez étendues et assez simples pour connaître la perfection de tout”.²⁰⁸

Hasta este punto, las ideas que corrían sobre la Naturaleza sugerían que algo existía detrás de las apariencias, como cuando nuevos brotes surgen *de pronto* de la tierra, sin que nos hayamos percatado de su crecimiento (una germinación en silencio). En ese sentido, Rousseau (1712-1778) veía a la Naturaleza ya como “estado” [*état*], ya como “devenir”²⁰⁹ [*devenir*]. Una Naturaleza inasible que no se percibiría más que con una mirada aguda y simple. A este avance, a este escudriñamiento contribuyó por supuesto la ciencia. No es gratuito que más que de “progreso” se hablara de “perfectibilidad”²¹⁰ [*perfectibilité*]. A mayor profundización en la Naturaleza física, mejor comprensión de la naturaleza humana.

Detengámonos un momento en la idea de “perfectibilidad”, así como en un matiz de lo “natural” utilizado por los moralistas, pues estos juzgaban lo natural a partir del trabajo

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 621.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 620: “l’idée chrétienne de la Providence est fort étrangère à l’esprit de Fontenelle”.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 621.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 751.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 753.

desarrollado, el trabajo del hombre “civilizado”²¹¹ [*civilisé*]. El filósofo Richard Cumberland (1631-1718) citando a Aristóteles subraya: “Il faut juger de la Nature par la fin ou la perfection à quoi elle tend”.²¹² Era un vía para ligar la razón a la virtud y a esta con un trabajo de cultura, civilizador; era también un pretexto para vituperar la “corrupción” de las costumbres que algunos, los libertinos, por ejemplo, asociaban con lo natural. Al respecto, Samuel Formey (1711-1797) exclamaba: “ils [los libertinos] croient avoir la Nature pour eux et dans leurs intérêts, parce qu’ils la confondent avec les penchants corrompus et les désordres du vice”.²¹³ Pero, a la manera de un contraveneno, esta sentencia servía al mismo tiempo para hacer la crítica de la sociedad que cobijaba en su seno a los libertinos. En efecto, La Mettrie (1709-1751) consideraba que la virtud no era natural sino adquirida a través de la enseñanza; había que contar con la educación para modificar la naturaleza del hombre y guiarlo en beneficio del interés común. Pero también advertía un riesgo en esta educación: confundir naturaleza con costumbre, ya que la virtud no era una característica innata sino un “producto” que quería ser impuesto como una segunda naturaleza, y cuyos actos de generosidad estaban asociados poderosamente a la felicidad, al orgullo y a la vanidad: como la generosidad era reconocida públicamente, convenía afirmar que esa virtud era connatural al hombre y no efecto de la educación. En este sentido, Jean Ehrard, señala que la educación de la que habla La Mettrie, más que desarrollar la razón, podía producir “automatismos mentales”²¹⁴ [*automatismes mentaux*] al servicio de algún interés, religioso o político, por ejemplo.

De manera que las grietas que el edificio de la razón provocaba podían ayudarnos a atisbar hacia dentro del hombre, que no estaba necesariamente escindido entre la razón y los sentidos, a la manera cartesiana.²¹⁵ Poco a poco, los estudiosos, en aras de la profundización del conocimiento del hombre, dirigieron el ojo escudriñador hacia los sentidos. Jean Ehrard consigna, por ejemplo, que ya en la primera parte del siglo XVIII la

²¹¹ *Ibid.*, p. 337.

²¹² *Ibid.*, p. 338.

²¹³ *Ibid.*, p. 340.

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 392-393.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 341. Sobre esta división abundaremos en el apartado dedicado al cuerpo.

felicidad estaba más asociada a la satisfacción espontánea del deseo.²¹⁶ Era una felicidad inmediata y sin misterio. Algo de lo que los “devotos”²¹⁷ [*dévots*] no dejarían de escandalizarse pues la obtención del placer en esas condiciones se asociaba sobre todo con los libertinos.

Así, hay un optimismo también en el saber porque, como lo veremos más adelante, marcó una pauta para el entendimiento del hombre, de la Naturaleza, del hombre en la Naturaleza, y de la naturaleza del hombre. El saber era ese impulso transformador que permearía diferentes aspectos de la expresión humana a partir de una visión particular o de una “precisión” [*justesse*], como piensa Fontenelle, como si a partir de los conocimientos heredados y de aquellos adquiridos en vida, pudiéramos agudizar, un sentido (Fontenelle habla de “lógica” [*logique*]), o volverlo más preciso, para hacerlos fructificar [*fructifier*]: “chaque génération nouvelle hériterait en vain des connaissances accumulées par les générations précédentes si elle ne possédait au départ une égale aptitude à les faire fructifier”.²¹⁸

El siglo XVIII, en sus devaneos con la idea de Naturaleza, crea una burbuja promisorias de piel muy delgada pues, al mismo tiempo que puede asociarle una idea de transformación, también la pinta con una pátina de domesticación, algo familiar que perdurará: “Cette Nature immuable à l’abri de laquelle il [el burgués del siglo XVIII] voudrait se ménager un bonheur exempt de péril ne lui permet de concevoir que des espérances limitées: *idée-force* du siècle, la Nature est aussi une *idée frein*”.²¹⁹

2.2.1. La Belle Nature.

Sobre la tradición oratoria, Jeanne Bovet escribe que, en el siglo XVII y todavía en el XVIII (aunque en este último se privilegia el gesto sobre la voz), se aconsejaba a los aprendices imitar los recursos de los actores para dejar una huella más profunda en el

²¹⁶ *Ibid.*, p. 543.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 544.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 757.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 786. Subrayado en el original.

auditorio. Este acercamiento entre orador y actor no era gratuito. Ella lo explica así: “la comparaison entre l’orateur et l’acteur se trouve au fondement des théories de l’*actio*. Elle apparaît d’emblée dans les textes latins où l’orateur est désigné par le terme d’*actor*, aussi bien auteur qu’acteur de son discours”.²²⁰ El principio era el de la imitación de la Naturaleza, englobado a su vez por el concepto de *Belle Nature*: “une imitation, où on voie la Nature, non telle qu’elle est en elle-même, mais telle qu’elle peut être, & qu’on peut la concevoir par l’esprit”.²²¹ De manera que esta imitación debía pasar por la superación de la mera copia de la Naturaleza, para que se pudiera persuadir al escucha y llevarlo a la verdad, en el caso de los oradores.

Ahora, la idea de la *Belle Nature* irrumpe en la esfera mundana de estos siglos, en donde lo “natural” del hombre no estaba asociado a la Naturaleza “primitiva” [*primitive*] sino a una naturaleza “cultivada” [*cultivée*] que se pulía en la práctica de las “virtudes”²²² [*vertus*] sociales. Charles Perrault (1628-1703), por ejemplo, veía en la *galanterie*, un triunfo de su época sobre la tradición añeja pues la “gente bien” [*beau monde*] y la “gente de bien” [*honnêtes gens*] son el emblema del habla ingeniosa, refinada y delicada, el grado más elevado de la urbanidad.²²³ Este refinamiento, no obstante, producía cierta monotonía discursiva pues estaba basado en códigos más que en particularidades. Y, además, la virtud social de la que se jactaban era una muy particular que tenía que pasar por un filtro: “Le ‘beau monde’ n’est pas insensible aux charmes d’un séjour rustique à condition que les misères et les servitudes de la vie paysanne ne viennent pas lui choquer la vue ou lui blesser l’odorat”.²²⁴ Para esta élite, bajo la idea de la *Belle Nature*, había que mostrar en las obras lo que era “esencial” a ellas; así pues, deben omitirse las escenas de la baja vida cotidiana. La Motte (1672-1731) cree que Homero no supo hacer esta criba: “il [l’]accuse de n’avoir pas su choisir, dans la réalité, ce qui était vraiment digne de la noblesse du poème épique”.²²⁵ Sin duda, la *Belle Nature*, aunque corta de miras, era una poética sofisticada en su sentido menos luminoso. Así como una poética poderosa que, en

²²⁰ Jeanne Bovet, "Les théories de l’*actio* aux XVII^e et XVIII^e siècles", en *Tangence* 60, 1999, pp. 10–23, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008078ar>, p. 10, subrayado en el original.

²²¹ *Ibid.*, p. 13.

²²² Jean Ehrard, *op. cit.*, p. 266.

²²³ *Ibid.*, p. 267.

²²⁴ *Ibid.*, p. 268.

²²⁵ *Idem.*

esa conjunción de lo “natural” con lo “cultivado”, influiría en una parte del discurso científico pues éste, a su vez, asociaba lo “cultivado” (a través de la razón) con las “ideas puras” [*idées pures*]: “Défenseurs du style ‘naturel’, les géomètres se complaisent dans la littérature la plus factice: le triomphe de l’esprit cartésien, c’est la poésie du salon, ou le genre pastoral. Le goût des idées pures et d’une concision stimulante pour l’esprit sert d’alibi aux divertissements raffinés de la littérature mondaine”.²²⁶

Pero, ¿a dónde nos lleva la reflexión sobre la *Belle Nature*? Antes de responder, habrá que tener en cuenta que a la *Belle Nature* se le contraponen la “vraie nature”, la pintura de las pasiones en las tragedias que, poco a poco, va a llegar a ser la pintura de personajes del pueblo, como en las obras de Marivaux. En la recepción de una tragedia, por ejemplo, podemos ver la tensión existente entre los dos conceptos, pues esa representación de las pasiones no será apreciada de la misma manera por la aristocracia parisina que por aquellos de la llamada provincia [*province*], quienes veían en este retrato cada vez más real de las costumbres un espejo y al mismo tiempo un desahogo. Empero, Ehrard subraya: “le règne de la ‘belle nature’ n’était nullement menacé par la forme donnée aux revendications de la ‘vraie nature’”.²²⁷ Y de esto podemos colegir que, en su timidez, la expresión de esta “vraie nature” parece, no el opuesto de la *Belle Nature*, sino uno de sus corolarios: como si ésta necesitara un choque estético, un contrapeso, para apuntalar la agudeza de la razón, el ingenio del buen gusto.

Ese tipo de impresiones nos llevaría entonces a la redefinición de la sensibilización estética. Jean Ehrard menciona, a este respecto, esa herencia artística del siglo XVII, la ópera, que haría confluir visiones antitéticas del mundo pues poco a poco los espíritus geométricos más escépticos aceptaron que se trataba de un espectáculo que desafiaba a la razón: “spectacle fait pour être admiré, et non pour être examiné”.²²⁸ Las emociones se magnificaban y además se poseía una coartada preciada, la música, gracias a la que la poesía recobraría valor: “Lorsqu’il [Fontenelle] oublie un instant de raisonner, il lui

²²⁶ *Ibid.*, p. 265.

²²⁷ *Ibid.*, p. 278.

²²⁸ Montesquieu citado en *ibid.*, p. 272.

arrive de reconnaître qu’il y a dans les vers ‘une espèce de musique’”.²²⁹ Parece que esta experiencia sintetiza una sensibilización estética que brinda una dimensión diferente del hombre. La ciencia quería entender al hombre y, si era preciso abrirse a las pasiones, lo haría: “En réalité les ‘rationnaux’ sont les premiers à défendre les droits de l’irrationnel: leur dessein n’est pas d’asservir la nature humaine à la raison, mais d’utiliser la raison à défendre l’intégrité de la nature”.²³⁰

La reflexión sobre la *Belle Nature* entonces pone sobre la mesa las posibilidades de la sensibilización del gusto estético. Y su crítica sería pertinente porque, a partir de ella, el gusto podría democratizarse, en la medida de lo posible. Me parece también que esta crítica ayudaría a desligar lo “bello” de lo “natural” y, de esta manera, podría erradicarse la idea de que la fealdad, la enfermedad, el caos, por mencionar algunos ejemplos, no forman parte de la Naturaleza. Creencia que todavía estaba muy arraigada en los herederos de los moralistas del siglo XVII. Pierre Bayle (1647-1706), por ejemplo, creía que la Naturaleza era un “estado patológico” [*état de maladie*], lo que además servía, por oposición, para resaltar las virtudes de la razón: “c’est par la raison que l’homme est vraiment humain, c’est dans sa raison que consiste sa véritable nature”.²³¹ La crítica justamente proveería las herramientas para, a diferencia de Bayle, desvelar la verdadera e integral naturaleza del hombre.

¿Qué pasa con la poesía? Según Michel Delon, la Enciclopedia propone, por medio de Jaucourt, una asociación entre expresión literaria y naturaleza. Así, la poesía, en aras de un discurso “moderado” [*mesuré*] estaría ligada a la “belle nature” mientras que la prosa y su discurso “libre” a una naturaleza “más cercana”²³² [*immédiate*] a la experiencia cotidiana. Como la poesía de la *Belle Nature* tenía la tarea de magnificar un orden y una “idealidad” [*idéauté*] estaba articulada, en su dimensión fonética, por un lenguaje ampuloso y acartonado que no representaba esa conciencia de sí mismo que el hombre estaba cobrando poco a poco. Una conciencia que, por cierto, era activada por el deseo:

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ *Ibid.*, p. 275.

²³¹ *Ibid.*, pp. 334-335.

²³² Michel Delon, *Anthologie...*, *op. cit.*, p. 10.

“Le désir suggère la découverte émerveillée du monde”.²³³ Evidentemente la poesía de la *Belle Nature* no daría dimensión a esta necesidad. Esta tarea recaería en una poesía más ligera, pornográfica, libertina, que también utilizaba la agudeza, el ingenio, para *sugerir*. Con Laclos (1741-1803), por ejemplo, todo podía llegar a ser metáfora del deseo: “métaphore du désir, du corps ou du sexe”.²³⁴ Y, en esa totalidad, el deseo se renovaba con cada cuerpo y con cada objeto: una poesía del deseo inconstante.²³⁵ Según Michel Delon, la inspiración libertina parece sugerir que, en esta poesía de la fugacidad, el cuerpo debe hacerse de todos los recursos de la lengua para hablar: “la beauté ne se trouve pas dans l’idéalisation, elle est dans l’exaltation du corps et du désir, dans la gradation qui va de la retenue à l’étrointe, de l’allusion à la crudité”.²³⁶ No es gratuito que Rousseau viera a las pasiones como fuente de creación: “la passion fait naître les langues”.²³⁷

Al principio de este apartado mencioné a los oradores que tenían que aprender a imitar a la manera de los actores para mostrar, de la Naturaleza, aquello que a la razón le era propio concebir. Una imitación que cobraba cuerpo entre el gesto y la voz. Michel Delon, consigna un movimiento de interiorización en la poesía: “L’évolution de l’Ancien Régime vers la modernité correspond au remplacement progressif de l’oralité par l’écriture”.²³⁸ Varias características de la oralidad: el ritmo, la rima, el tono y, sobre todo, el acento que se imprimía al declamar los poemas debieron transformarse o adaptarse en su expresión escrita: “Lorsque Roucher (1745-1794) dit ses vers avec son bel accent méridional, il enthousiasme ses auditeurs; lorsqu’il les donne à lire, quelques mois plus tard, les lecteurs se montrent plus sceptiques, si ce n’est franchement critiques”.²³⁹ De esto se desprende que los poetas tuvieron que trabajar aún más en la forma (o de otra manera) y, por otro lado, que el texto ayudaría, poco a poco, a que la experiencia de la

²³³ *Ibid*, p. 24.

²³⁴ *Ibid*, p. 22.

²³⁵ *Ibid*, p. 24.

²³⁶ *Ibid*, p. 26.

²³⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l’origine des langues: où il est parlé de la mélodie et de l’imitation musicale*, París, A. G. Nizet, 1976, p. 122.

²³⁸ Michel Delon, *Anthologie...*, *op. cit.*, p. 13.

²³⁹ *Ibid*, p. 13.

lectura se hiciera íntima y, en el fragor de esta interiorización, la emoción también pudiera liberarse de los corsés academicistas.

2.2.2. El cuerpo.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII hubo una crítica a la teoría dualista cartesiana o a la manera en que Descartes veía una división entre razón y cuerpo. En el auge de la física y la geometría que, mediante la razón, habían hecho repensar el mundo (la posición de la tierra respecto al sol) y colegir leyes a partir de correspondencias que no son visibles (la ley de la gravedad), Descartes creía que los sentidos no eran fiables y los asociaba al dominio mecánico, material, del cuerpo. Robert Jacques señala que en las búsquedas astronómicas es donde puede verse de manera simple este engaño pues los ojos perciben al sol, por ejemplo, como algo muy pequeño cuando en realidad su tamaño sobrepasa al de la Tierra.²⁴⁰ Así que, ante este “engaño”, lo único en lo que podíamos confiar era la razón. El hombre entonces presenta una división paradigmática entre el cuerpo (materia) y razón, que no ocupa espacio en el cuerpo humano, es decir, no es material. Cuerpo y razón son de órdenes distintos.²⁴¹ Y para cerrar el círculo, lo que a partir de ese momento daría la medida de lo humano sería la razón, privilegio del que gozaba el alma en épocas anteriores.²⁴²

Esta división implicaba una jerarquía entre razón y cuerpo. La primera se ocupaba de descubrir las leyes que rigen el mundo. El segundo era una máquina que respondía a los estímulos quizás confusos que le llegaban del mundo. Al respecto, Aurélia Gaillard afirma que, para el siglo XVIII, el verdadero conocimiento pasaba por el tacto: “ce premier regard est un ‘toucher’ qui seul peut constituer la première étape véritable de la connaissance”.²⁴³ En efecto, poco a poco y de un siglo a otro, el cuerpo también comenzó a ser considerado como fuente de conocimiento. François Moreau señala: “À une société

²⁴⁰ Robert Jacques, "Le corps dans la modernité: De la méfiance et du surpassement", *op. cit.*, p. 29.

²⁴¹ Sébastien Charles, "Du matérialisme à l'immatérialisme : le problème âme-corps dans la philosophie clandestine", en *Tangence 81*, 2006, pp. 143–161, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/014964ar>, p. 148.

²⁴² Robert Jacques, *op. cit.*, p. 28.

²⁴³ Aurélia Gaillard, "Aimer une statue: Pygmalion ou la fable de l'amour comblé", en *Intermédialités 4*, 2004, pp. 67–85, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1005477ar>, p. 74.

humanista e inmutable en sus principios, monárquica e cristiana en su moral social, se substituye un universo donde reinan el mirada crítica e el primado de la sensibilidad individual²⁴⁴, un universo que preferiría la búsqueda de la felicidad personal e la lección de los sentidos.

Gracias a éstos, por ejemplo, la idea de lo bello e lo sublime estaba presente en las experiencias estéticas del cuerpo. Emmanuel Sauvage indica al respecto que, para Diderot, “le sublime transcende les frontières communes imposées par les canons esthétiques. L’objet sublime dépasse le champ traditionnel de l’imitation de la *Belle Nature*.”²⁴⁵ Si el conocimiento de sí mismo tenía que pasar por un choque estético, en Sade, por ejemplo, éste podía provenir también de la fealdad e lo corrupto,²⁴⁶ como podemos ver en la presentación que hace de sus personajes principales e sus esposas en la introducción de las *120 journées de Sodome*: “D’ailleurs la beauté est la chose simple, la laideur est la chose extraordinaire, et toutes les imaginations ardentes préfèrent sans doute toujours la chose extraordinaire en lubricité à la chose simple”.²⁴⁷ Y, por supuesto, en el culmen del exceso, al lado del cuerpo libertino extremo que plasma Sade en sus textos, también podemos ver el cuerpo virgen de las víctimas que serán inmoladas. Así pues, esta escritura del horror se inscribiría en el cuerpo, más que sin memoria, sin disposición para el conocimiento sensorial: “ils [los cuerpos de las víctimas] révèlent des manques: manque d’expérience, vulnérabilité et surtout, manque d’énergie au sens de puissance sexuelle, sensorielle et imaginative”.²⁴⁸ Sauvage señala que el cuerpo, a la manera de una memoria, es uno de los soportes [*support*] de la escritura del libertinaje.²⁴⁹ Pues, finalmente, lo que debe ponerse en movimiento es una cadena de choques estéticos que obliguen a la fatiga de los sentidos e, por añadidura, a una reflexión al límite de nuestras fuerzas.

²⁴⁴ François Moureau, “Le tableau libertin ou l’amoral de la peinture”, en *Lumen: Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies / Lumen: travaux choisis de la Société canadienne d’étude du dix-huitième siècle*, Vol. 12, 1993, pp. 89-112, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1012582ar>, p. 93.

²⁴⁵ Emmanuelle Sauvage, “L’écriture du corps dans *Les cent vingt journées de Sodome* de Sade”, en *Tangence* 60, 1999, pp. 119–133, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008085ar>, p. 121.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 122.

²⁴⁷ Sade, *120 journées de Sodome*, París, 10/18, 1975, p. 55.

²⁴⁸ Emmanuelle Sauvage, *op. cit.*, p. 133.

²⁴⁹ *Idem.*

No obstante, el ejemplo del cuerpo en Sade sugiere que el conocimiento a través de los sentidos puede correr además un riesgo, el de la alienación, que a su vez nos impediría el descubrimiento del otro.²⁵⁰ Porque, como contraparte, el conocimiento mediante el cuerpo puede prepararnos para comprender a los otros. Más aún porque el conocimiento también se volvió una práctica y, si se me permite, una técnica; algo que el siglo de las Luces, en su entusiasmo por “conocer todo”, ayudó a acelerar. Lucie Desjardins observa que saber leer un cuerpo llegaría a ser, en realidad, una victoria: “une victoire des savoirs mondains sur la théorie, du savoir-faire sur le savoir”.²⁵¹ Este triunfo es el conocimiento heredado que ahora fructifica, como sugirió Fontenelle en su momento.

Marc André Bernier lo dice de otra manera. Él observa que, a pesar de las imágenes de lo pornográfico, las pinturas del cuerpo libertino hacen ver una conjunción de saberes que abrevan de las tradiciones libertinas de la época: la del libertinaje “d’esprit” y la del libertinaje de “mœurs” (la licencia de la mente y la licencia del cuerpo). Una mezcla entre saber filosófico y erotismo.²⁵² No obstante, para Mitchel Greenberg, la literatura pornográfica siempre pone a circular un componente político de crítica y desestabilización: “La ‘philosophie’ que les personnages exposent, avec le même enthousiasme qu’ils mettent à exécuter des accouplements toujours plus complexes, est un relance de l’impératif pédagogique de critique des discours obscurantistes dominants de la répression intellectuelle et sexuelle”.²⁵³ Por lo demás, a partir de estas asociaciones habría que ver de qué manera la puesta en práctica del conocimiento que circulaba en esa época sobrepasaría los límites de la teoría.

²⁵⁰ Robert Jacques, *op. cit.*, p. 31.

²⁵¹ Lucie Desjardins "Sémiotique corporelle et rhétorique du regard au XVII^e siècle: les *Mémoires* du cardinal de Retz.", en *Tangence 60*, 1999, pp. 24–36, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008079ar>, p. 35.

²⁵² Marc André Bernier, "Des mouvements de la nature à la mise en scène du corps libertin: la savante éloquence d'une *Fille de joye*", en *Tangence 60*, 1999, pp. 84–94, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008082ar>, p. 94. Bernier utiliza como ejemplo una escena de una novela de John Cleland: es un primer encuentro entre una mujer y su amante y él está tocando sus senos: “leur rondeur parfaite, leur blancheur, leur fermeté n’étant pas capable de fixer ses mains, il les porta tout à coup sous mes jupes et découvrit le *centre d’attraction* [...] il tira son *Priape* et le poussa de toutes ses forces, croyant le lancer dans une voie déjà frayée. Alors je sentis pour la première fois le frottement de cette noble *machine*”. En este extracto puede verse la mezcla de términos que vienen de fuentes diferentes. “Priapo”, asociado a un imaginario erótico-mitológico y “centre d’attraction” y “machine” propias de una concepción geométrico-mecánica de la Naturaleza.

²⁵³ Mitchell Greenberg, *Des corps baroques...*, *op. cit.*, p. 131.

Jean-François Bastide (1724-1798), en su obra *La petite maison*, presenta una conquista libertina que se da al estimular los sentidos de la víctima. El libertino Trémicour invita a Méлите a su casa, lugar construido con tal arte que los sentidos se ven impelidos a sentir admiración, voluptuosidad e incluso éxtasis: “En effet, ce salon est si voluptueux qu’on y prend des idées de tendresse en croyant seulement en prêter au maître à qui il appartient”,²⁵⁴ el arreglo es a tal punto infalible que la mujer, en algún momento, comienza a temer esas sensaciones: “elle commençait même à craindre de sentir”.²⁵⁵ Lo que ayuda a esta relación de causa-efecto es la disposición excesiva de obras de los mejores artistas de su tiempo: “elle apprécia d’un coup d’œil le talent des plus fameux artistes”.²⁵⁶ El texto está salpicado de referencias a diversos artistas (Pineau, Dandrillon, Gilot, etc), y Bastide provee además un aparato de notas a pie donde abunda un poco sobre el arte y dominio de cada artista. El mismo Marc André Bernier señala que, en el texto de Bastide, se pone en juego la inclinación del siglo de las Luces por la compilación: “l’ambition encyclopédique d’un siècle préoccupé par la diffusion du savoir et la critique du goût”.²⁵⁷ Como si en *La petite maison*, Bastide hiciera del exceso un arte. Al respecto, Emmanuelle Sauvage observa que también los libertinos sadianos compilan obras que puedan procurarles la experiencia de lo bello y lo sublime: “Le libertin sadien tient de l’amateur d’art. Il rassemble, il dispose, il est capable d’éprouver le beau: nos seulement il le ressent physiquement, sensuellement [...] mais il le met aussi à l’épreuve, il le juge d’un coup d’œil de spécialiste”.²⁵⁸ Lo destabilizador en Bastide es que, a diferencia de la obra sadiana en que las víctimas están marcadas por una carencia (de experiencia y de disposición para el gozo sexual), muestra que ni siquiera los avezados tienen herramientas para resistirse al avasallamiento estético de los sentidos. Bastide escribe sobre su personaje femenino Méлите: “Comme elle avait vécu sans coquetterie et sans amants, elle avait mis à s’instruire le temps que les autres femmes mettent à aimer et

²⁵⁴ Jean François de Bastide, *La petite maison*, Paris, Rivages, 2008, p. 31.

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 36-37.

²⁵⁶ *Ibid.*, pp. 32-33.

²⁵⁷ Marc André Bernier, “‘Sentiments du corps’ et esthétique sensualiste dans *La petite maison* (1758) de Jean- François de Bastide”, en *Tangence 61*, 1999, pp. 34-44, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008164ar>, p. 36.

²⁵⁸ Emmanuelle Sauvage, *op. cit.*, p. 123.

à tromper, et elle avait réellement du goût et des connaissances”.²⁵⁹ Y esto muestra, más que la debilidad del cuerpo que cede, los mecanismos que lo mueven, sus automatismos. Esto es más evidente en la escena en que Trémicour *hace* que la música se escuche: ”il fit un signal, et à l’instant les musiciens placés dans le corridor firent entendre un concert charmant”.²⁶⁰ Ahora bien, en un juego de palabras: “Ce *concert* la *déconcerta*”,²⁶¹ Bastide sugiere que el dominio de los mecanismos de las cosas implica el dominio de los mecanismos del cuerpo. O, para decirlo de otra manera, sería el triunfo del *savoir-faire* sobre la teoría como señala Lucie Desjardins en su ensayo sobre la semiótica del cuerpo. Marc André Bernier precisa sobre esta escena de la novela de Bastide: “Le rapprochement établi par le texte entre les ressorts de la volupté et la musique suppose que le plaisir soit une réponse réglée sur les mécanismes d’une mise en scène et, à ces rouages savamment ordonnés, correspond la mécanique des ‘sentiments du corps’”.²⁶² Hay un contrapunto entre el objeto y el cuerpo: ambos pueden provocar un choque estético. Sin embargo, parece que, en el siglo XVIII, el cuerpo paulatinamente se convierte en el lugar epistemológico por antonomasia. Es un laboratorio donde se ponen a prueba los conocimientos que circulan en el siglo: “Ce procédé [...] présume que l’on puisse s’emparer du corps pour en faire le théâtre où tout savoir est appelé à se produire pour mieux se soumettre à l’épreuve des faits et à l’autorité de l’expérience”.²⁶³ Ahora podemos afirmarlo, ya no solo la Naturaleza era el taller de herrero del hombre, él mismo se convertiría en su propio material del trabajo.

2.3. Dos poetas.

El poema de Gentil-Bernard, *Art d’aimer*, nos parece importante porque trabaja con una materia clásica, en este caso, una obra de Ovidio: *Ars amatoria*, para reinterpretarla. Lo interesante de este poema francés es que subvierte tanto la naturaleza de la obra como el tema que trata. En cuanto a lo primero, tengamos en cuenta que la obra de Ovidio es un

²⁵⁹ Jean François de Bastide, *op. cit.*, p. 32.

²⁶⁰ *Ibid*, p. 42.

²⁶¹ *Idem*, el subrayado es mío.

²⁶² Marc André Bernier, “‘Sentiments du corps’ et esthétique sensualiste...”, *op. cit.*, p. 41.

²⁶³ *Ibid*, p. 44.

compendio de consejos prácticos para hacerse de los favores sexuales y amorosos de otra persona. Los dos primeros libros están dirigidos a los varones y el último a las mujeres. Lo que hace Gentil-Bernard es, mediante el recurso al dios del Amor, interrumpir el discurso en el tercer canto para hacerle saber al poeta que más que los consejos lo que importa es la experiencia. De esta manera, como veremos más adelante, se anula el verdadero motivo de la obra, y por añadidura, el de la obra de Ovidio. En cuanto al tema, nos parece capital ver cómo el amor va a secularizarse en esta obra francesa, es decir, va a hacerse más ligero y en ese cambio va a transformar a los que participan de él. Desde este punto de vista *parece* que habrá un cambio notable en la manera en que se abordan estos temas entre el libertinaje de Théophile de Viau y el de estos poetas del siglo XVIII.

2.3.1. Gentil-Bernard: la poesía de los placeres ligeros.

Pierre Joseph Bernard (1708-1775) fue militar pero prefirió la vida mundana de los salones al ejército. Su obra trata del amor ligero, el amor libertino. Se le conoció como el Anacreonte de Francia. Voltaire le puso el mote de Gentil-Bernard.²⁶⁴

Como señalamos anteriormente, Gentil-Bernard escribió un poema, *Art d'aimer*,²⁶⁵ en alusión al texto de Ovidio, *Ars amatoria*, que fue retomado por varios escritores, ya para imitarlo, ya para traducirlo, gracias al afán compilador del siglo XVIII, así como en nombre de su obsesión erótica. Ahora bien, este *Arte de amar* de Gentil-Bernard, dividido en tres cantos, muestra una suerte de recorrido que el poeta hace por los caminos de la experiencia amorosa. El comienzo de la obra nos recuerda el capítulo de Apolo y Dafne consignado por Ovidio en *Las metamorfosis*:²⁶⁶ Apolo, que se había burlado de las armas de Cupido, recibió como castigo una flecha de oro, de “punta aguda y brillante” para que se enamorara perdidamente de Dafne quien, a su vez, recibió una flecha con “plomo bajo la caña” para que rehuyera el mínimo contacto con el hijo de Júpiter. Éste la persigue por

²⁶⁴ Información consignada en Michel Delon, *Anthologie...*, *op. cit.*, p. 477.

²⁶⁵ Gentil-Bernard, *Art d'aimer*, en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5463109m/f8.image.r=gentil%20bernard%20art%20d'aimer%20poem>. Los versos citados de esta versión digital serán consignados en el cuerpo del texto, entre paréntesis.

²⁶⁶ Ovidio, *Las metamorfosis*, México, Porrúa, 2010, pp. 14-17.

los bosques en vano hasta que ella, fatigada por la persecución, y a petición expresa, es transformada por su padre en laurel. Cuando Apolo adquiere conciencia de la situación, exclama frente al árbol: “Ya que no puedes ser mi esposa, serás en verdad mi árbol; siempre mi cabellera, mis cítaras y mi carcaj se adornarán contigo”.²⁶⁷ Así que Dafne, debido a esta situación, sería la musa titular de la poesía de Apolo.

Y, en efecto, la voz poética de Gentil-Bernard, en el comienzo de la obra, se arroga una tarea ante Daphne, cantar el Amor: “J’ai vu Daphne: je vais chanter l’Amour” (v. 8). Al respecto, hay que subrayar que el contacto que había tenido con otros dioses no le despertó el mismo entusiasmo: “J’ai vu Bacchus sans chanter son délire. / Du dieu d’Issé j’ai dédaigné l’empire. / J’ai vu Plutus: j’ai méprisé sa cour” (vv. 5-7). Así que podemos decir que la voz poética del poema de Gentil-Bernard es una trasposición de Apolo. Ahora, ya desde las primeras líneas, el Amor es revestido por el campo semántico del fuego: “Que l’art d’aimer se lise en traits vainqueurs, / *En traits de feu*” (vv. 11-12, el subrayado es mío); “Ce trait *de feu* qui des yeux passe à l’ame, / De l’ame aux sens; qui fécond en désirs, / Dure et s’augmente au comble des plaisirs” (vv. 38-40, el subrayado es mío); observemos que, en la idea del amor como fuego que entra por los ojos, existe una característica de la poesía petrarquista en la que el fuego sería más bien un dardo: “les dards jetés par les yeux”.²⁶⁸ Solo que esta idea ahora está modulada pues el alma, más que receptáculo de la seducción, es un cedazo para que el fuego llegue a los sentidos; progresión (fuego-ojos-alma-sentidos) que, por otro lado, podría obedecer a la ideología “sensualista” en la que el cuerpo es el intérprete de los estímulos para construir conocimiento. Hay que tomar en cuenta que el Amor todavía es asociado con el delirio: “L’amour est un délire. / L’oiseau qu’en l’air un chasseur a blessé / A-t-il pu voir le trait qu’on a lancé?” (vv.90-92) Aunque lo azaroso de la experiencia es opacado por un carácter de fecundidad: “Tel que Zéphire, au moment qu’il s’éveille, / Marque les fleurs que doit sucer l’abeille” (vv. 105-106). Esta luz matinal, como observa Menant,²⁶⁹ fascina a los hombres porque es una promesa de fecundidad, es una luz benéfica. Lo notable es

²⁶⁷ Ovidio, *op. cit.*, pp. 14 y 16.

²⁶⁸ Cf. Isabelle Laban, “L’image inconsistente, remarques sur deux textes de Théophile de Viau”, *op. cit.*, p. 69.

²⁶⁹ Sylvain Menant, *op. cit.*, p. 67.

que, en este *Arte de amar*, a medida que se desarrolla el día, la luz es más resplandeciente: “Au doux éclat qu’a produit cette aurore / Succède un jour plus radieux encore” (vv. 125-126). Pero esto, además, es una metáfora de la edad: a medida que crecen, las mujeres son más dueñas de sí mismas. A partir de esta imagen de la luz fecunda, parece que Gentil-Bernard canta más bien la “madurez” de su siglo en cuanto al placer y el deseo: “Par l’âge accrus, les sens ont plus d’empire: / C’étoit l’amour, c’est alors son délire; / Ardent, avide, impétueux, hardi, / C’est un soleil brûlant en son midi” (vv. 141-144). El sol está en su cenit cuando se está dispuesto a saciar la avidez de los sentidos. Sin duda, este *Arte de amar* presenta una visión moderna de su tiempo: “Il est encor de ces amants fidèles / [...] / Qui, dans ce siècle, âge des inconstants, / Gardent les mœurs de l’enfance des temps” (vv. 313-316). Esta última frase, “l’enfance des temps”, se opone a lo radiante del día que, como dijimos, era una metáfora de la edad “madura” de todos los placeres. Más adelante, de manera muy interesante, el poema nos brinda una declaración de principios, en donde el poeta pide a la razón sus luces y su discernimiento sobre el cuerpo, es decir, la integración de la razón con el alma y el cuerpo:

Loin, loin de nous la doctrine glacée

Qui fait l’amour enfant de la pensée:

L’amour brûlant, avide, impétueux,

Moteur actif des sens tumultueux,

Nourri d’espoir, accru par les délices,

Fécond en vœux, prodigue en sacrifices.

Qu’il brille encor des feux du sentiment;

Que l’ame²⁷⁰ ait part à cet embrasement;

Que l’esprit même, épurant la matière,

Aux voluptés prête enfin sa lumière (vv. 373-382, el subrayado es mío).

²⁷⁰ “ame”, sin acento en el original.

En esta petición lúcida, el cuerpo es un mapa de sensaciones. La razón solo tiene que dirigirle su luz para que se encuentre y se integre ella misma al cuerpo: “Que l’esprit même [...] / Aux voluptés prête enfin sa lumière”. Creo que también marca una oposición clara al dualismo cartesiano que separa al cuerpo de la razón. Antes de continuar con el poema no quiero dejar de insistir en esta idea de la integración entre alma, cuerpo y razón. Parece un paso que el hombre tendría que franquear en el siglo XIX para poner en cuestión, en su momento, al *yo* de la razón cartesiana.

Como sugerimos antes, bajo la imagen de Apolo persiguiendo a Dafne por los bosques, este recorrido por la experiencia del amor presenta, en el Segundo canto, una apología del amor ligero: “C’est l’heureux temps des conquêtes rapides” (v. 171), para el que se necesita, más que belleza, cierta aptitud: “Ce don de plaire enfin plus souhaité / Que n’est l’esprit, plus sûr que la beauté” (vv. 5-6); imaginación: “Commande aux arts, invente, multiplie / Les jeux, la pompe où la fierté s’oublie” (vv. 63-64); elocuencia: “Auteur fécond d’anecdotes d’amours, / Vois tes succès naître de tes discours” (vv. 109-110); lecturas: “Et par les yeux le trait passe dans l’âme. / Qu’elle ait par toi ces livres séducteurs / Faits pour l’Amour: *l’Amour a ses auteurs*” (vv. 132-134, el subrayado es mío). Todas estas características me hacen pensar en una preparación meticulosa que no quiere dejar nada al azar, una suma de conocimientos de los mecanismos del cuerpo para que la conquista del otro sea total. Lo que, además, recuerda la célebre carta de la marquesa de Merteuil, personaje de Choderlos de Laclos (1741-1803) en la novela *Les liaisons dangereuses*, donde explica cómo, gracias a la observación y al estudio de los novelistas, los filósofos y los moralistas, construyó su poderosa personalidad libertina.²⁷¹ Solo que, a diferencia de Laclos, en el poema de Gentil-Bernard la preparación para el amor esta apuntalada por el “floreCIMIENTO” de la Naturaleza: “Comme les fleurs, l’âme s’épanouit: / On voit, on aime, on plaît et l’on jouit. / Gazon, berceau, trône et lit de verdure, / Sont à l’amour offerts par la nature” (vv. 173-176). Y esta Naturaleza, más que

²⁷¹ Cf. carta LXXXI en Laclos, Choderlos de, *Les liaisons dangereuses*, París, Pocket, 1989, pp. 208-219: “sûre de mes gestes, j’observais mes discours; je réglais les uns et les autres, suivant les circonstances [...] Je les fortifiai [las observaciones] par *le secours de la lecture* [...] J’étudiai *nos mœurs* dans les romans; nos opinions dans les philosophes; je cherchai même dans les moralistes les plus sévères ce qu’ils exigeaient de nous, et je m’assurai ainsi de ce qu’on pouvait faire, de ce qu’on devait penser, et de ce qu’il fallait paraître” (el subrayado es mío).

refugio: “Ces bois sont faits pour la pudeur sauvage” (v. 180), es un tránsito por una cierta plenitud de la lengua pues, como sugiere Michel Delon: “cet amour mérite toutes les ressources de la langue”.²⁷²

En el Tercer canto, el dios del Amor sorprende al poeta y le pide que interrumpa sus palabras porque los preceptos ya no son útiles. El Amor dice: “Cesse, a-t-il dit, de trop vagues leçons, / À mes plaisirs prête un autre langage; / Fuis le précepte, enseigne par image” (vv. 124-126). Y el dios lo conduce por los santuarios de la diosa del amor: Pafos, Amatonte, Citeres. En este viaje a la isla del misterio, “Je l’ai suivi dans l’île du mystère” (v. 130), el poeta va a ser testigo de los placeres a los que se entregan varios personajes de la mitología (Neptuno, Venus, Adonis, Hermafrodita, las Gracias, los faunos y los sátiros, entre otros), y también presencia el himeneo entre Zélide et Agis, ante quienes la diosa del amor pronuncia: “Venez jouir et commencez à naître” (v. 174). Sin embargo, este nacimiento al gozo va a provocar una tensión con la tarea propia del poeta, pues al final expresa: “Pour trop sentir, je ne puis plus chanter” (v. 364). Esta frase se corresponde con la leyenda del frontispicio que el poeta observa en el templo de la voluptuosidad dentro de la isla a la que lo conduce Amor. La frase es: “JUIR EST TOUT: LES HEUREUX SONT LES SAGES”²⁷³ (v. 138) que, junto con la declaración del poeta, parece condensar toda la riqueza del saber en el cuerpo, como si el “nuevo lenguaje” que Amor pide al poeta tuviera que enmudecer, de manera paradójica, la voz poética.

Antes de terminar con este *Art d’aimer*, nos detendremos en dos escenas de este Tercer canto: la primera sucede antes de la irrupción de Amor. El poeta comienza con una lisonja a Venus: “Vénus! Ô toi, déesse d’Épicure, / Ame de tout, qui remplis la nature! / [...] / C’est toi qui vis dans tout ce qui respire, / Mais c’est dans l’homme où siège ton empire” (vv. 1-6). También reinvierte el espesor cultural de la figura de Pandora:

²⁷² Michel Delon, *Anthologie...*, *op. cit.*, p. 26.

²⁷³ En mayúsculas en el original.

L'antique erreur a condamné Pandore,
 Lorsqu'apportant le bonheur en son sein,
 Des passions elle enfanta l'essaim.
 L'homme, avant elle, et sans ame et sans force,
 D'aucun penchant ne connoissoit l'amorce;
 Séché d'ennuis, de langueur consumé,
 Obscur, rampant, vivoit inanimé (vv. 22-28).

El regalo de Pandora al hombre fue, no los males sino el alma que, en esta obra, está asociada a los sentidos y al pensamiento: “L'homme eut une ame, il sentit, et pensa” (v. 32). El arribo de Pandora, digamos, significó un primer nacimiento pues antes el hombre vivía inanimado [*inanimé*]. Era un ser que, como los animales, se arrastraba, oscuro y reducido, “sans voir, sans jouir, sans connaître” (v. 29). Además el alma, si hacía falta, era la luz que guiaría a Prometeo, símbolo por antonomasia del progreso: “La volupté, profonde, inaltérable, / Dans l'ame seule a sa source durable. / L'ame, écartant le terrestre bandeau, / De Prométhée allume le flambeau” (vv. 65-68). Lo interesante de este inicio del Tercer canto es que, si Gentil-Bernard parece sugerirnos que construye una mitología del “sensualismo”, la destruye cuando hace aparecer al dios del Amor para guiar al poeta a la isla misteriosa. El alma no necesita “vagas lecciones”, necesita gozo.

La segunda escena en la que quiero detenerme es aquella en la que una Gracia es seducida por un fauno en un bosque. El poeta la pinta con un carácter juguetón: “elle veut et défend, / Contient le Faune à demi triomphant, / Fuit, et l'appelle, et pardonne, et s'offense” (vv. 195-197). No es precisamente la víctima de un avasallamiento voluptuoso, porque ella parece tener una disposición para la experiencia: “Prépare, amène, augmente ses désirs / Par des baisers, précurseurs des plaisirs” (vv. 199-200). Es una escena curiosa porque el fauno y su lascivia están desdibujados. Al final es la Gracia quien provoca al amante: “C'est Aglaé qui commande à son tour, / Et qui provoque et l'amant et l'amour” (vv. 203-204). Ahora bien, como se precisa en el canto II, Aglaé es la Gracia más joven y está asociada a la alegría: “[Aglaé] préside à la gaieté; / [...] / Son

enjouement prépare à la tendresse” (vv. 329-332); y en esta afirmación podemos ver una asociación peculiar entre alegría [*enjouement*] y pasión [*tendresse*], más aún, hay una relación de causa-efecto, la alegría como camino para la pasión y el gozo. Quizás eso nos dé una pista sobre la pintura tímida de la lascivia del fauno pues, como lo sugirió antes Gentil-Bernard, se necesita una aptitud para el amor ligero que, en este caso, está presente en Aglaé. En fin, en ese combate de cuerpos entre la lascivia del fauno y la alegría de la Gracia, estos amores fugaces brindan como imagen, como nuevo lenguaje, no un delirio sino un lirismo esplendente que ha perdido en intensidad lo que ha ganado en libertad corporal y, asimismo, una libertad poética que abreva de la riqueza de la Naturaleza:

D'autres objets qui peuplent ces ombrages

Sont de l'amour les mobiles images.

Sur des gazons couronnés de berceaux,

Au fond des bois, dans les prés, dans les eaux,

Par mille jeux, mille études charmantes,

Cupidon même enseigne mille amantes,

Se reproduit sous les formes qu'il prend,

Toujours le même, et toujours différent (Tercer canto, vv. 185-192).

Tal parece que lo que el poeta vio en esa isla misteriosa, fue la redefinición de un significado poético ante el que, por un momento, él y su tradición debían quedarse efectivamente callados.

A continuación vamos a analizar un poema de Jean-François de Bastide, *Les gradations de l'amour*. Este poema nos parece importante porque condensa una parte de la materia libertina que circulaba en el siglo XVIII, principalmente en las novelas. A medida que va discurriendo sobre la progresión del amor, el poeta se permite algunas preguntas sobre el arte mismo. Incluso formalmente podemos encontrar algunos hallazgos como los párrafos

que se entrecortan para representar el sufrimiento de la voz poética. En fin, a pesar de lo anterior, el tono del poema es ligero, lo que en realidad resulta ser su riqueza pues, justo como lo hemos visto con el poema de Gentil-Bernard, este tipo de poesía se decanta por los placeres del cuerpo, no sin haber pasado por una reflexión de corto aliento y su consabido aprendizaje.

2.3.2. Jean-François de Bastide: el libertinaje mundano en poesía.

Nació en Marsella en 1724, pero residió la mayor parte de su vida en París. Trabajó varios géneros: cuento, novela y, en menor medida, poesía. Su obra más conocida fue *La petite maison* (1758), breve relato sobre la conquista de un libertino que utiliza su apartamento de soltero para avasallar a su víctima mediante la sobreestimulación de los sentidos, porque no hay que olvidar que en el siglo XVIII el cuerpo es el lugar donde se ponen a prueba los nuevos conocimientos: “Ce procédé [...] présume que l’on puisse s’emparer du corps pour en faire le théâtre où tout savoir est appelé à se produire pour mieux se soumettre à l’épreuve des faits et à l’autorité de l’expérience”.²⁷⁴

En 1772, Bastide publica *Les gradations de l’amour*, un poema dividido en once partes que van desde el comienzo de una relación hasta su consolidación: “*les soupirs, l’aveu, les serments, les désirs, les délais, les faveurs, les détails, les soupçons, l’infidélité, la rupture, le raccommodement*”. El término “gradación” [*gradation*] viene de la retórica, de la ordenación de palabras y frases en un discurso de manera ascendente o descendente (y donde la última posee generalmente un valor hiperbólico).²⁷⁵ Aunque seguramente Bastide lo toma de una de las novelas de Claude-Prosper Jolyot de Crébillon (1707-1777), *Les égarements du cœur et de l’esprit*. En esta novela, un memorialista cuenta un pasaje de su juventud en el que, muy a su pesar, percibe la dimensión del mundo libertino. Así pues, el joven Meilcour, el protagonista, se ve adoctrinado tanto por Versac, un libertino consumado, que le descubre los engranajes de la mundanidad; así como por Madame de Lursay, quien le hace conocer los placeres y secretos del cuerpo y de la

²⁷⁴ Marc André Bernier, “‘Sentiments du corps’ et esthétique sensualiste...”, *op. cit.*, p. 44.

²⁷⁵ Cf. “gradación” en www.rae.es.

voluntad. Según Yves Stalloni, los términos “extravío” [*égarement*], “corazón” [*cœur*] y “mente” [*esprit*] eran una convención en la literatura libertina de la época.²⁷⁶ Sin embargo, podría parecer que en esta lección que el joven Meilcour recibe, no puede haber alianza entre el corazón y la mente, sino entre ésta y el cuerpo, de ahí el carácter errático del joven, su extrañeza ante el sentimiento. Más que un viaje heroico, lo que Crébillon ofrece irónicamente es una pedagogía progresiva, donde la guía experta (Madame de Lursay) *muestra* al héroe lo que éste realmente quiere. En la primera parte de la obra, en una conversación que Meilcour y Madame de Lursay tienen acerca de las maneras descorteses de algunos hombres con sus amantes, ella lo instruye sobre las gradaciones. Meilcour escribe:

Elle ajouta à cela mille choses finement pensées et me fit enfin entrevoir de quelle nécessité étaient les *gradations*. Ce mot, et l'idée qu'il renfermait, m'étaient totalement inconnus. Je pris la liberté de le dire à Madame de Lursay qui, en souriant de ma simplicité, voulut bien prendre la peine de m'instruire. Je mettais chaque précepte en pratique à mesure qu'elle me le donnait, et l'étude importante des *gradations* aurait pu nous mener fort loin, si nous n'eussions entendu dans l'antichambre un bruit qui nous força de l'interrompre.²⁷⁷

Estas gradaciones de las que escribe Meilcour, que no conocemos a detalle pero que se ponen en práctica al momento: “Je mettais chaque précepte en pratique à mesure qu'elle me le donnait”, son sobre todo del orden de lo sensual. Y esta escena es una prefiguración del encuentro final de los amantes en el que, después de una separación casi definitiva (debido a que Meilcour se da cuenta de que adora a la joven melancólica Hortense), Madame de Lursay lo subyuga porque conoce bien a los hombres, es decir, gracias a su “*extrême connaissance du cœur*”.²⁷⁸ El narrador continúa: “Nous nous fixâmes. Je lui trouvai dans les yeux cette impression de volupté que je lui avais vue le jour qu'elle m'apprenait par quelles progressions on arrive aux plaisirs, et combien l'amour les subdivise”.²⁷⁹ En ese momento, el joven Meilcour, avasallado por el discurso-sedución de la mujer, se descubre ante su propio deseo embrollado. Curiosamente no es un

²⁷⁶ Claude-Prospér Jolyot de Crébillon, *Les égarement du cœur et de l'esprit*, Paris, L'école de loisirs / Seuil, 1992, *cf.* Postface, p. 291.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 126, el subrayado es mío.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 288.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 285.

descubrimiento que lo plante sobre la tierra: “Par quel enchantement me trouvais-je engagé avec une femme qu’aujourd’hui même je détestais”, se pregunta momentos después de la *rendición* amorosa de Madame de Lursay, y dando paso a la imagen de la bella Hortense en su cabeza. Así pues, a lo largo de esa novela inconclusa, este personaje masculino hace gala de un carácter errático, inconstante, incluso al final, cuando promete a Madame de Lursay verla al día siguiente: “et je la quittai en lui promettant, malgré mes remords, de la voir le lendemain de bonne heure, et très déterminé, de plus, à lui tenir parole”.²⁸⁰

Si nos hemos permitido citar ampliamente esta novela, se debe a que creemos que el poema de Jean-François de Bastide es un homenaje a Crébillon, o quizás una respuesta, como lo esbozaremos más adelante.

Ahora, en el poema de Jean François de Bastide, la primera parte, *Les soupirs*, presenta los preliminares, cuando se goza más con la idea que se tiene del amor que con el amor mismo, aunque también puede parecer una apología a una forma de comunicación que no requiere necesariamente de palabras: “Les soupirs ont bien plus de charmes / Que le vain éclat des grandeurs/ [...] / Soupirer près de ce qu’on aime; / Prouver beaucoup sans dire rien, / [...] / Quel discours vaut un tel silence?”²⁸¹ (p. 10, vv. 4-12). A pesar de las apariencias, el intercambio comunicativo ha comenzado y parece ser más claro, pues a una prueba de amor dentro del orden lingüístico se ofrece una prueba corporal: “Prouver beaucoup sans dire rien”. Ahora bien, a esa imagen romántica de gozar con la idea más que con la cosa misma, se opone el método del que hace gala el hombre del poema: “Ma méthode est bien plus certaine: / On touche plus quand on dit moins” (vv. 22-23), como si el silencio obedeciera a una estrategia de conquista: “Le respect est, de tous les soins, / Celui qui charme d’avantage; / Et les soupirs en sont l’image. / Je veux mériter par les miens / Le prix glorieux que j’espère” (pp. 10-11, vv. 25-26, 1-3).

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 290.

²⁸¹ Jean François de Bastide, *Les gradations de l’amour* en http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10089987_00001.html. Las referencias a esta obra estarán indicadas en el cuerpo del texto, entre paréntesis.

La segunda parte, *L'aveu*, es interesante porque sin ella no existiría el poema; al confesar su sentimiento, la voz cruza un umbral: “Vous voulez savoir mon secret? / Je me plaisais dans ce mystère; / Et je l’immole avec regret” (p. 12, vv. 2-4). El rey del silencio se prodiga ahora en los menesteres de la palabra para convencer y seducir. En este sentido, a propósito de la transición entre la primera y la segunda parte, es decir, a propósito del suspiro que se convierte en palabra, traigo a colación una idea de Georges Didi-Huberman sobre el respirar y el soplo: “Pas de parole sans souffle, bien sûr. Le souffle est moins suspens ou défaut de la parole que sa condition même”.²⁸² Y más adelante: “dire [...] suggère une ‘respiration s’ouvrant à l’autre et signifiant à autrui sa signifiante même’”.²⁸³ Y en efecto, en este poema la voz se abre gradualmente desde el suspiro no solo para confesar su amor, como veremos más adelante; la confesión entonces proveería al poema de una fuerza que produce efectos: “Ah!, craignez plutôt de m’entendre” (p. 12, v. 7). O en un plano extradiagógico, el *aveu* podría ser la aceptación de los peligros que entraña entregarse a una voz poética: “Mais lorsqu’on a connu le plaisir d’en parler, / Ce plaisir dangereux est une maladie; / Le seul remède est d’en parler toujours” (p. 14, vv. 8-10). Ahora bien, es cierto que las gradaciones que vemos en este poema responden a un modelo novelístico, a una tradición (y quizás a una ridiculización de ciertas formas de expresar el amor), sin embargo, me parece que el poema quiere condensar cierta fuerza expresiva en el suspiro, que no es un silencio total sino cantera lingüística: “Soupirer c’est presque se taire” (p. 11, v. 7), como cuando se toma impulso para dar un salto. Y como ya lo habíamos subrayado: el suspiro, más que a la palabra, está asociado al cuerpo, así que del cuerpo a la palabra, veremos más adelante cómo se articula esta voz poética. Para terminar, hay que decir que este poema contiene en su núcleo un diálogo, entre el hombre y su amada Églé; es una conversación que hace avanzar el poema, solo que las palabras de la mujer son referidas por el hombre. Ya en esta segunda parte vemos cómo se pide a la mujer que reaccione a la confesión: “Voilà mon cœur, vous pouvez le punir; / [...] / Par cent rigueurs faites parler votre âme” (p. 15, vv. 15-19). Esta presentación del texto podría llevarnos a considerar que, en el fondo,

²⁸² Georges Didi-Huberman, *Gestes d’air et de pierre. Corps, Parole, Souffle, Image*, París, Minuit, 2005, p. 16.

²⁸³ *Idem*, subrayado en el original.

más que una exposición de hechos, este poema es una reflexión en retrospectiva sobre cómo nace y se transforma el amor.

En *Les serments*, la tercera parte del poema, parece que el poeta, al hablar del juramento que los amantes hacen en nombre del amor, quisiera hacer explícitos los principios de su poética. “Les serments ne sont rien”, dice desengañado. Y continúa: “Trop souvent l’imposture / emprunte la vivacité, / Et l’aimable naïveté / Du langage de la nature” (p. 16, vv. 1-4). Para él parece contar más lo que se hace que lo dicho: “Les procédés, les soins, les sentiments, / L’habitude d’être sincère, / Le désir délicat de plaire, / L’égalité: voilà les vrais serments” (vv. 5-8). ¿De qué “método” [*procédé*], sistema, procedimiento habla? Sin duda, del que se lleva a cabo para seducir a la persona amada, pero también del que implica toda obra de arte, los “cuidados” [*soins*], la “sensibilidad” [*sentiment*], el “deseo de gustar” [*le désir délicat de plaire*]. Ahora, la expresión “L’habitude d’être sincère” puede ser ambigua pues, de cierta manera, si se considera que los hábitos pueden ser voluntarios, es decir, adquiridos, mostraría un oxímoron entre el “hábito”, la apariencia con la que nos identificamos o con la que queremos que se nos identifique, y la “sinceridad”, la ausencia de todo disfraz. En fin, a lo largo de esta parte se refuerza la oposición entre la sinceridad, la honestidad y la impostura: “Les sentiments qu’on veut connaître, / Sont déjà payés de retour / Lorsque l’âme est honnête & tendre” (p. 17, vv. 8-10). Y más adelante: “L’Amant coquet d’une beauté volage, / Fait souvent les mêmes serments; / [...] / il n’a pas les sentiments / Dont il emprunte le langage” (pp. 17-18, v. 26, vv. 1-6). Más aún porque la honestidad del corazón será garante del juramento de amor: “Elle se rend justice; & tel est mon bonheur, / Qu’en lui jurant une éternelle ardeur, / Elle se fie à ma promesse, / Par le seul rapport de son cœur” (p. 18, vv. 13-16). Ahora, es notable cómo se usa el campo semántico del fuego para transmitir la violencia del sentimiento: “C’est parler bien de soi que de peindre son cœur, / *Brûlant du feu* qui le dévore” (p. 16, vv. 15-16). Así como: “Oui, je jure à vos pieds que cette *ardeur* sincère, / Est l’encens que l’on doit aux Dieux” (p. 17, vv. 22-23). O también: “Après avoir promis une *ardeur* éternelle” (p. 18, v. 17); notable pues nos encontraríamos ante un problema que el mismo poema plantea desde el principio: ¿esta viveza, esta violencia es genuina o es impostada?, ¿cómo se puede hacer la distinción entre una y otra? Así que

el poeta, al recurrir a estos procedimientos, plantea una reflexión sobre la producción y la recepción de la expresión artística en general.

La parte siguiente, *Les désirs*, hace explícita la relación entre el fuego y el deseo: “Et maintenant la beauté qui m’enflamme, / À ces bienfaits joint le feu des désirs” (p. 20, vv. 5-6). Sin embargo, las líneas siguientes son una apología de la perseverancia pues el deseo se alimenta de la espera, que es una marca de respeto: “Je sais trop bien qu’un peu de résistance, / Est le tribut d’un cœur qu’on a vaincu; / [...] / Vous combattrez, je prendrai patience” (p. 22, vv. 7-11). Al final, todo eso se refuerza con el motivo de la primavera y del otoño: “Les fruits si doux qu’annonce le printemps, / Font éprouver la même circonstance: / On les voit naître; on voit leurs progrès lents; / On les admire, on les compte d’avance; / On en jouit avant de les cueillir; / L’automne enfin couronne le désir” (pp. 22-23, vv. 24-25, 1-4). Ahora, lo más interesante de esta parte es la asociación entre el amor y la luz, el amor y el fuego: por un lado, el amor nos ilumina, en el sentido de ilustración, y por el otro, el amor nos consume en el fuego de la pasión: “L’amour m’éclaire au moment qu’il m’enflamme” (p. 22, v. 2). Según Sylvie Menant, esto no es extraño pues la poesía galante [*galante*] en el siglo XVIII toma al amor como pretexto para reflexionar sobre ciertos aspectos filosóficos:

Mais parmi ces tableaux, certains reçoivent un traitement privilégié: ce sont les scènes amoureuses, ou simplement galantes. À l’intérieur de cette seule catégorie, toute une diversité de développements, d’intentions, de formes de la sensibilité trouve sa place. [...] La plus intéressante peut-être est une portée philosophique: l’amour est une des voies vers la réflexion sur le monde moderne et sur la nature primitive de l’univers et de l’homme.²⁸⁴

De tal suerte que la mirada de este poeta es más cercana al ojo de un compendiador que al de un enamorado. Esto resulta congruente cuando recordamos las líneas en donde el poeta se sirve de la primavera y el otoño para hablar de la cosecha del fruto amoroso. Menant lo explica así: “ils [los poetas del siglo XVIII] agissent aussi en hommes des

²⁸⁴ Sylvain Menant, *op. cit.*, p. 57.

Lumières: décrire les saisons, les métiers, les continents, c'est affirmer la maîtrise, au moins intellectuelle, de l'homme sur l'univers".²⁸⁵

En la parte llamada *Les délais* se hace una crítica a la belleza como anzuelo peligroso: "Peut-on sentir une sincère ardeur, / Pour un objet vain & trompeur, / Qui souvent se propose un crime, / Quand il paroît donner son cœur?" (pp. 24-25, vv. 19-21, 1), dice de algunas mujeres bellas pero nunca a la altura de Eglé; una crítica también a la belleza superficial: "La beauté qui n'a que des charmes, / Annonce le plaisir, & non pas le bonheur. / De la plus belle architecture, / Souvent les dehors imposants / Trompent les yeux; & ces vains ornements / Font désirer une mesure, / Où l'on trouveroit des *Dedans*, / Plus consultés par la nature" (p. 26, vv. 9-16, subrayado en el original). Esta oposición entre lo exterior y lo interior, supone una oposición entre lo engañoso (los adornos) y lo genuino, la simplicidad o incluso la razón ("des *Dedans* plus consultés par la nature"), porque, como veremos más adelante, esta idea de "naturaleza" podría estar asociada a cierta conciencia o claridad de mente. Por supuesto que estas líneas sirven para realzar las virtudes de la amada: "Jamais on n'admira, dans l'objet le plus rare, / Des attraits si divins, & des dons si puissants. / Telle est Eglé, sans flatterie" (pp. 26-27, vv. 25, 1-2). Toda esta parte sirve como transición entre el encomio y el otorgamiento de los favores. Por eso vemos una petición en la que el cambio de registro, de uno formal a uno más íntimo, da cuenta de la viveza del sentimiento: "O toi, qui me rends malheureux! / Toi, que j'adore, & que je chante, / Toi, qui me lis, à qui ma plume ardente, / Trace mes tourments glorieux, / Puissent ces vers s'imprimer dans ton âme! / Puisses-tu les baiser, & respirer la flamme" (p. 27, vv. 17-22). Lo notable en esta petición es que, por un lado, da en garantía lo escrito y, por otro, que los versos que leemos son los mismos versos que lee la amada: "Puissent ces vers s'imprimer dans ton âme", lo que supone un desdoblamiento del destinatario, así como una forma de lectura que rebasa lo visual y contempla otros sentidos como el tacto o incluso el olfato: "Puisses-tu les baiser, & respirer la flamme", como si el arreglo de los trazos en el papel pudiera dar mejor testimonio del sentimiento, o como si el suspiro de la primera parte se hubiera materializado en obra. Walter Benjamin escribía acerca del asma de Proust: "cet asthme

²⁸⁵ *Idem.*

est entré dans son œuvre, à moins qu'il soit une création de son art. Sa syntaxe se modèle sur le rythme de ses crises d'angoisse et de ses étouffements".²⁸⁶ Más allá de los gestos que la pasión entraña (besar la carta del amado, respirar los efluvios del amor), el poema parece reutilizar esa sintaxis caduca del amor para ofrecer nuevamente una crítica de lo genuino y la imitación en el arte. O para sugerir quizás que los gestos del cuerpo son más elocuentes que las palabras.

Y en efecto, en la parte siguiente, *Les faveurs*, se habla tanto del tópico de la pintura como de la poesía, ambas artes que crean imitando, aunque el poeta, por supuesto, tenga una mejor opinión de la segunda. De la pintura escribe: "La Peinture est un art charmant; / Elle ravit à la nature, / Tous ses secrets, en les reproduisant" (p. 29, vv. 1-3). De la poesía señala: "La Poésie est un art plus puissant; / Sa couleur est plus vive, & sa touche est plus pure; / Plus féconde, & beaucoup plus sûre, / Elle embellit, & crée en imitant" (vv. 6-9). Notemos la utilización del vocabulario de la pintura para hablar de la poesía: "sa couleur", "sa touche"; sin embargo, como subraya Menant, esto no era raro en la poesía del siglo XVIII: "le propre de la poésie paraît communément être de peindre".²⁸⁷ Ahora bien, ese procedimiento lo utiliza de la misma manera para dar ciertas opiniones sobre la expresiones artísticas cuando habla del amor, particularmente cuando ha señalado que hay quienes imitan el lenguaje de la naturaleza para seducir. Lo que por cierto no impide que proponga cierta jerarquización: "Mais ce deux arts que l'on admire, / Deviennent tous deux impuissants, / Pour exprimer ce que m'inspire / Le plus pur des enchantements" (vv. 10-13). Impotentes sobre todo porque no pueden dar cuenta del instante del amor, del momento en que los amantes se encuentran: "Les grands succès, les grands talents: / tout l'éclat qui les environne, / ne vaut pas les plaisirs que donne / L'instant qui permet aux Amants, / De cueillir le laurier qu'Amour leur abandonne" (p. 30, vv. 1-5). Así que entre este arte superior y los que ha mencionado antes, la pintura y la poesía, hay una diferencia sustancial: el tiempo. Como si el amor creara una temporalidad particular. No es que el tiempo esté excluido de la pintura o la poesía sino que la cualidad que el poeta les atribuye en este poema concierne más bien a la imitación

²⁸⁶ Walter Benjamin citado en Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 13.

²⁸⁷ Sylvain Menant, *op. cit.*, p. 56.

del lenguaje de la naturaleza. Aunque también habría que considerar las ideas de Pierre Costabel sobre la integración del tiempo a la idea de evolución en la naturaleza, en el siglo XVII: “En ce qui concerne l’intervention du facteur temps, parmi les gens qui répandent la notion de nature, pour ainsi dire aucun n’est vraiment sensible à l’intégration de ce facteur. La nature pour eux n’évolue pas. C’est encore un donné”.²⁸⁸ Faltaría un estudio para ver cómo se integró el factor tiempo en las distintas expresiones poéticas de ese siglo y de los posteriores. Por el momento, lo que tenemos es esa diferencia fundamental entre la pintura y la poesía, y el amor, ese instante en que los amantes se encuentran y que parece haber creado una eternidad. El comentario se refuerza con la referencia a Titón y a Aurora: “Et je te jure, en vérité, / Que Titon aimé de l’aurore, / Connut bien mieux la volupté, / Lorsqu’il obtint ces faveurs qu’on adore, / [...] / Il fut heureux comme l’Amant d’Eglé” (p. 31, vv. 1-7), pues como se sabe, Aurora, al querer proteger a su amante mortal de la venganza de otros dioses, pide y obtiene para él la eternidad. Esta utilización del tiempo no debe extrañarnos pues, como ya escribimos antes, este poema puede ser una reflexión en retrospectiva, la evocación de un tiempo perfecto, ideal, la creación de una utopía. O como escribe Roman Wald-Lasowski al escribir sobre los libertinos de Crébillon: “Le libertin poursuit chez Crébillon, le temps d’un battement de cil idéal, le rêve d’une érotique essentiellement civilisée”.²⁸⁹ En este sentido, no es gratuita la prohibición que la mujer hace al amante: “Pourrais-je être discret lorsque je me rappelle / L’assemblage de tant d’attraits! / Mais tu m’as défendu de t’en tracer jamais / Une peinture trop fidèle! / Malgré l’amour, contente d’être belle, / Le souvenir est tout ce que tu me permets” (vv. 14-19), porque sin duda el recuerdo preserva el deseo, como preserva el tiempo presente, el tiempo del ahora.

En la parte llamada *Les détails*, el amante-poeta hace la apología de una mirada que, pasado el momento del delirio amoroso: “Le premier instant du délire, / Prive de cent détails flatteurs” (p. 35, vv. 1-2), puede apreciar los invaluable pequeños detalles que han pasado desapercibidos: “Un parterre, émaillé de fleurs, / Force les yeux à

²⁸⁸ Pierre Costabel, *op. cit.*, párr. 17.

²⁸⁹ Roman Wald-Lasowski, “Crébillon fils et le libertinage galant” en *Littérature* 47, 1982, pp. 83-99, URL: http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1982_num_47_3_2169, p. 85.

l'inconstance; / Ébloui de tant de couleurs / On distingue peu leur nuance, / On y revient, on jouit mieux: L'habitude, qu'on calomnie, / Est un trésor pour les bons yeux" (vv. 3-9). Por eso, a la luz de esta mirada enriquecida, el poeta puede apreciar mejor a su amada: "Cette Hébé dont on parle encore, / Cette Vénus qui valut mieux, / N'avoient point cet air gracieux, / Cet éclat qu'on prête à l'aurore" (p. 33, vv. 18-21). Y como si todo lo anterior hubiera sido la preparación de una sensibilidad: la transición del suspiro a la palabra, la confesión de la pasión y el refinamiento de la mirada, el fragmento termina con una pregunta particular dirigida a la amada: "Objet de mon idolâtrie, / Juge mon cœur, sur ce portrait: / Crois-tu que l'Amant qui l'a fait, / Capable d'une perfidie, / Puisse un jour penser assez mal, / Pour offenser l'original / Dont il a tracé la copie, / Avec un plaisir sans égal?" (p. 36, vv. 17-24). Debido a este campo semántico de la pintura: "ce portrait", "il a tracé la copie", parece más bien que la pregunta concerniera a la obra de arte, a su permanencia en el tiempo y a su fidelidad al original, como si la obra, una vez realizada, cobrara vida propia y pudiera actuar incluso contra ese "original" tan alabado. Así pues, más adelante veremos que el amante "ofende" a su amada con una traición. Y de esta manera, todo lo que el poeta ha construido en el orden del discurso será poco a poco desmontado con las acciones.

Con *Les soupçons*, el poeta quiere justificar su infidelidad por adelantado: "Vous m'accusez d'être coquet: / Je ne me crois que raisonnable" (p. 37, 3-4). Es como un juego, sobre todo porque sabemos que intervienen diferentes elementos de la cultura galante, donde todo se dice con ciertos giros, no de manera abierta. Tomemos un ejemplo más específico: "Je suis touché d'intéresser Julie,²⁹⁰ / C'est un effet de mon amour pour vous. / En recherchant mes soins elle vous justifie; / En désirant le destin qui nous lie, / Elle doit le rendre plus doux" (p. 37, vv. 15-19). Ahora bien, más allá de lo cuestionable

²⁹⁰ Hay una novela de André Boniface Riqueti Mirabeau (hermano menor del conde de Mirabeau), *La morale des sens*, que se considera parte de la literatura erótica del siglo XVIII. En ella parece haber influencia de Crébillon (el capítulo VIII se intitula "Ah! quel conte!", justo como uno de sus relatos) y de Cazotte (el capítulo XXI se llama "Le Diable amoureux"). Lo curioso es que en ella encontramos también a Églé, de quien el narrador se enamora, y a Julie, que es la doncella de la casa y con quien también mantiene una relación sensual. Parece que la novela de Mirabeau es posterior al poema de Bastide, sin embargo, los nombres y las referencias indican la existencia de un reservorio común que nutre a la literatura nacida en el círculo de influencia de lo erótico, lo libertino, lo pornográfico, con Crébillon como una de las figuras tutelares.

de dicha lógica, Julie es el punto de inflexión de la retórica del poeta, o más aún, de la retórica del amor, pues por Julie el poeta va a traicionar las promesas que ha venido haciendo a su amada. Al parecer Julie hace que la gradación tambalee, interrumpa el progreso. O, quizás, desde el punto de vista del poeta, en realidad le está dando un impulso a la relación, u otro aliento a su poema. Esto es más claro con el ejemplo que el poeta utiliza para justificarse o para instruir a su amada, según como se vea: “Lorsque votre Serin, dont le chant est si doux, / Sur vos cheveux, tressés en diadème, / Dit & redit *baisez*, aussi bien que vous-même, / N’est-ce pas un plaisir pour vous, / Que son gosier cause un plaisir extrême, / Et qu’on en paroisse jaloux?” (p. 38, vv. 17-22, subrayado en el original). Disminuyéndose como posesión, el verdecillo [*serin*], es decir, el poeta como ave, no obstante, produce admiración, tal como la belleza de su amada, así que, por un momento, ambos se igualan: “Lorsque votre Serin [...] dit & redit *baisez* aussi bien que vous même”. Lo curioso es que se igualan en el canto, característica propia al poeta; aunque, por otro lado, no hay que perder las connotaciones sensuales de la palabra que pronuncian: *baisez*, como si en ese momento se le diera carta de ciudadanía a una poesía de las sensualidades. Finalmente, el quid de su ejemplo es la lisonja: “On veut entendre applaudir ce qu’on aime; / La louange est un bien suprême” (p. 39, vv. 3-4), porque la lisonja es el reconocimiento explícito de ciertas cualidades y virtudes, solo que aquí, por un rodeo retórico, la victoria de la conquista amorosa no reside únicamente en hacerse de la presa sino en hacerse admirar y desear por lo demás para que la victoria tenga aún más brillo.

La parte que sigue, *L’infidélité*, es la confesión de la traición. Se menciona el término “extraviado” [*égaré*], muy utilizado en la literatura libertina de la época, como ya habíamos mencionado, para aliviar la responsabilidad: “Les charmes concertés de l’adroite Julie, / Pour un moment ont égaré mon cœur” (p. 42, v. 5-6). En este sentido, el amante acepta que el placer fue su único motivo: “Je pourrais vous jurer que respectant ma chaîne, / Je ne cédaï qu’au plaisir seulement” (vv. 13-14) y de esta manera se iguala a aquellos que criticaba al principio de su poema: “Je ne crains pas de me voir confondu, / Avec des êtres faux qu’avilit l’inconstance” (p. 18, vv. 7-8). En fin, en esta perorata el único fin es aceptar la falta de manera dramática, lastimosa, y exigir un castigo: “Je suis coupable, & je dois m’en punir” (p. 42, v. 2). Antes de continuar, solo quiero mencionar

que, a diferencia del resto del poema, esta parte está dividida en cuartetos, como si la confesión de su falta cortara el aliento y la voz al poeta, y no pudiera articular sus ideas más que de forma fragmentaria.

En *La rupture*, el amante reflexiona sobre su estado, sobre la conveniencia de la distancia que él mismo ha puesto entre los dos, así como sobre el arrepentimiento. El lamentable estado de su “asilo”: “Il est affreux mais son horreur me sert” (p. 45, v. 5), le ayuda a comparar su situación actual con los momentos que, en el pasado, disfrutaba al lado de su amada. Por un momento, el asilo lo provee de ilusiones, de imágenes dulces que sustituyen a su amada Églé: “Ma solitude est moins une retraite / Qu’un doux réduit formé par les amours, / Je vous y vois, en songe, tous les jours; / Rien n’interrompt le cours du tête-à-tête; / Vous écoutez mes languissants discours; / Vous jouissez des peines que j’exprime” (p. 47, vv. 12-17), como si en un mundo perfecto el único placer para el poeta fuera procurado por una escucha atenta y sin interrupciones. El poema ya se acerca a su desenlace y Églé busca a su amante. Éste nos hace saber: “Vous m’écrivez qu’une affaire pressante / Est un motif d’abandonner mes bois?” (p. 45, vv. 6-7), pues para ella basta con el arrepentimiento a que obligan los remordimientos: “Par les remords vous me trouvez puni” (p. 46, v. 11). Y en efecto, en esa soledad, en medio de ese asilo de reflexión, el poeta transforma su máxima y la lisonja ya no será el bien supremo, sino el arrepentimiento: “Tous les moyens d’honorer ce qu’on aime, / Ont un attrait également puissant; / Le repentir devient le bien suprême” (p. 47, vv. 2-4). Al parecer, la búsqueda del placer fue remplazada por la cadena falta-remordimiento-arrepentimiento y, más aún, por la claridad de mente que esa experiencia dejó en el amante.

En la parte final, *Le raccommodement*, más allá de la felicidad de los amantes reunidos otra vez, hay una suerte de canto a la experiencia: “Dans les beaux jours de l’innocence / Je fus moins heureux, mille fois” (pp. 49-50, vv. 21, 1). En medio de las reflexiones, se hace mención de la naturaleza: “La nature, en bienfaits fertile, / Saisiroit-elle nos erreurs, / Nos faux penchants, le vice de nos cœurs, / Pour nous devenir plus utile / En nous offrant des plaisirs plus flatteurs?” (p. 49, vv. 16-20); aunque no se pueda decir a ciencia cierta cómo entendía el poeta este término. Por un lado, como una personificación, la “naturaleza” se opone a lo erróneo (“nos erreurs”), a lo que es falso (“nos faux

penchants”), a lo deleznable (“le vice de nos cœurs”), a la manera de un dios benevolente que, una vez aprendida la lección, nos recompensa con amor y otros placeres. Y por otro lado, esa “naturaleza” podría ser lo propio del hombre, como la conciencia, como una mente despierta y dispuesta al aprendizaje. Las líneas siguientes son más claras al respecto: “je veux des bienfaits moins trompeurs; / Des voluptés moins inhumaines, / Et des plaisirs plus conformes aux mœurs...” (p. 50, vv. 15-17). En este sentido, se muestra una conciencia más terrenal, de su época, donde el placer aumenta su potencia gracias a la experiencia. Lo más sorprendente es que toda esa vivencia ha empujado al poeta a una revelación casi pesimista: “Soupirs, transports, inexprimable ardeur! / Voluptueux silence, & langage enchanteur! / Quoique présents à ma mémoire, / Je ne puis vous rendre, à mon gré: / On ne peint point la volupté” (pp. 50-51, vv. 25-26, 1-3). Ante tal felicidad, ya no es posible cantar poéticamente (“on ne peint point”) el deleite de los sentidos y de la mente (en la época, *volupté* significaba ambos deleites²⁹¹). Como si después de haber desmontado un discurso que prometía fidelidad sin lograrlo, tuviera que desmontar su razón de ser poeta, aunque bien mirado, ese desmontarse significaría también la propia sustracción de los artificios de la retórica. Parece que en realidad el poema termina porque, ante tales circunstancias de amor y placer, el poeta debe quedarse en silencio. O porque, como señala Jean Coutin al respecto de la novela pornográfica, esa desposesión de la voz poética es una afirmación del cuerpo: “La libre affirmation de la condition charnelle de l’homme”.²⁹² En retribución no le quedará sino el recuerdo: “Puisque les Dieux, par leur sévérité / Nous privent d’une jouissance, / Remplaçons-la par l’espérance / De n’oublier jamais notre félicité” (p. 51, vv. 8-11).

En cierto sentido, el poema lleva a la consolidación de un mundo del recuerdo, opuesto al mundo artificioso de los placeres fáciles condenado al desgaste y a la destrucción: “D’un monde faux dont l’art est la maxime, / Que reste-t-il, quand cet art est usé?” (p. 51,

²⁹¹ Cf. “volupté” en <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=volupté>. Por otra parte, es interesante la relación que André Beaudet hace entre *volupté* y *volonté*: “Entre volupté et volonté, il y a un principe de volition qui leur est commun – *velle*: vouloir, désirer un objet dont le terme est d’exciter le sujet dans l’exercice d’un acte d’intellection. Dispositif à partir duquel s’établissent des relations, ou plutôt des liaisons dont certaines peuvent être dites dangereuses”, cf. “Oratio Libertina”, en *Moebius* 43, pp. 81-86, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/16199ac>, p. 81.

²⁹² Jean Coutin, “L’utopie sexuelle devant l’histoire. La temporalité ambiguë du roman pornographique français du XVIII^e siècle”, en *Lumen* 18, pp. 27-44, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1012365ar>, p. 28.

vv. 18-19). ¿No podríamos acaso aproximar este mundo del recuerdo a una utopía? Más aún porque a pesar de que el recuerdo nos remita al pasado, en este caso funcionaría como un motor, tanto para no olvidar las penas y disfrutar el presente, como para, en el futuro, regresar a él, tomar ideas y revigorizar la pasión: “Les souvenirs: nous puiserons sans cesse / Dans les trésors de la variété, / Pour ranimer le froid de la vieillesse” (p. 52, vv. 4-6). Al respecto de la utopía sexual, Jean Coutin señala cómo funciona el recuerdo para producir una temporalidad circular, ideal: “L’espérance de recommencer n’est alors qu’une autre forme de la quête des origines, dont le caractère obsessif n’est encore une fois pas sans rappeler le temps des origines dans lequel s’installe d’emblée la narration utopique. Les moindres frémissements des corps remuent des souvenirs qui, à leur tour, excitent les sens”.²⁹³

En fin, estas gradaciones de Bastide terminan efectivamente con una hipérbole pues el poeta vislumbra la inmortalidad de sus placeres: “Avant-coureurs de l’immortalité, / Nos plaisirs dureront autant que notre vie” (p. 52, vv. 10-11). Empero, si lo que aquí se propone es una utopía, sería una, por cierto, demasiado anclada en el presente, descarnadamente consciente del paso del tiempo, pues el poeta puede inscribir, como última hazaña poética, lo inmortal de los placeres en lo efímero de la vida humana: “Nos plaisirs dureront autant que notre vie”. Si en la novela de Crébillon, donde el joven Meilcour prometía a Madame de Lursay verla al día siguiente sin que el lector tuviera la seguridad de que lo haría, en este poema de Bastide, ese mañana se ha convertido en un aquí y ahora, en una utopía que contiene en su núcleo la eternidad de los placeres. Wald-Lasowski escribe sobre Crébillon y el placer de sus personajes por la conversación que impide que el deseo se desborde: “La liaison galante ne peut dès lors procéder d’un rapprochement immédiat des corps, mais de la possibilité que le langage fasse étoffe et prenne en quelque sorte corps”.²⁹⁴ Pues bien, parece que de Crébillon a Bastide, los personajes asumieron la lección y el silencio poético es la marca de que finalmente el cuerpo tomó su lugar en el desbordamiento de los placeres.

²⁹³ *Ibid.*, pp. 28-29.

²⁹⁴ Roman Wald-Lasowski, *op. cit.*, p. 92.

Para terminar, hay que señalar que así como en el *Art d'aimer*, donde Gentil Bernard reúne para el amor ardiente e impetuoso, el alma, la mente y el cuerpo: “L’amour brûlant, avide, impétueux, / Moteur actif des sens tumultueux, / [...] / Que l’ame ait part à cet embrasement; / Que l’esprit même, épurant la matière, / Aux voluptés prête enfin sa lumière”,²⁹⁵ en este poema de Bastide también podemos ver cómo se sella un pacto entre la mente (Descartes) y lo sensual (lo libertino, lo erótico): “L’amour en nous donnant la sensibilité, / Fit avec nous ce doux traité; / Et la raison le ratifie” (p. 52, vv. 12-14).

2.4. Algunos aspectos de la poesía libertina del siglo XVIII.

En el siglo XVIII, el tratamiento del cuerpo es importante porque la exploración de lo corporal se vuelve esencial como fuente de conocimiento. Como ya habíamos visto, Aurélia Gaillard subraya la importancia del tacto como primera etapa del conocimiento para las artes pues se trataba de complejizar el saber. Para Lucie Desjardins, por su parte, en este ánimo de querer saberlo todo era necesario rebasar la teoría para concentrarse más bien en el *savoir-faire*. Al respecto, la novela corta de Jean François de Bastide, *La petite maison*, nos mostró cómo el conocimiento integral de los resortes del cuerpo y de sus placeres era capital para poder subyugarlo.

En cuanto a la poesía, vimos con Gentil-Bernard que la divisa era gozar, y que las lecciones de cualquier naturaleza eran vanas ante la elocuencia del placer corporal. Aunque no debemos olvidar que el goce que ahora se esgrimía como principio rector había nacido al fragor de la *mañana* de la que los poetas como Bernis elogiaban la pureza y la luz esclarecedora que permitiría al hombre *hacerse más sabio*, dominar los elementos de la naturaleza y dejar atrás los artificios de la cultura galante y mundana. Sylvain Menant señala que la mañana es el momento ideal para una reflexión de largo alcance: “du matin du jour aux matins de la pensée, l’imagination conduit à une réflexion critique, et à l’expression des mouvements profonds de l’être”.²⁹⁶ Por eso no es raro que este imperativo de goce aparezca acicateado por cierta lucidez. Quizás por eso, en el *Art d'aimer*, el dios del Amor le pide al poeta que detenga su lección y que enmudezca su

²⁹⁵ Gentil-Bernard, *Art d'aimer*, *op. cit.*, cf. Primer canto, vv. 375-382.

²⁹⁶ Sylvain Menant, *op. cit.*, p. 57.

voz poética para que goce, para que constate los placeres a los que se entregan los dioses. De manera que ese silencio invitaría al poeta –y a sus lectores– a una reflexión, como también se ve, por otro lado, en el poema de Bastide, *Les gradations de l'amour*, cuando el amante se encuentra en una cueva como castigo a su traición. Hay que subrayar, no obstante, que la reflexión final del poema de marras está más cerca de la sabiduría que entraña la madurez, como si finalmente, después de un largo recorrido, el amante hubiera llegado al centro de algo; o como si algo dentro de él hubiera aflorado: su propia naturaleza. En este sentido se vuelve a poner sobre la mesa el uso del concepto de naturaleza como lo había pensado en su momento Théophile de Viau. Por un lado, la Naturaleza es el gran reservorio del que el humano forma parte y, por el otro, la naturaleza es la propia conciencia que lleva al hombre a tomar ciertas decisiones. Recordemos que en la oda IV de *La maison de Sylvie*, Théophile de Viau recurrió a los dos sentidos de la palabra para, en primer lugar, justificar una relación “sospechosa” entre varones que gozaba del consentimiento divino o, más bien, del consentimiento de la Naturaleza: la Naturaleza, pues, le daba carta de ciudadanía a la amistad virtuosa entre Damon y Tircis. No hay que olvidar, por cierto, que para De Viau ambos términos, Dios y Naturaleza, podían intercambiarse. Guido Saba señala: “Le nom de Dieu, dans ses textes, n’acquiert souvent sa signification véritable que si on lui substitue celui de la Nature”.²⁹⁷ En segundo lugar, De Viau utilizó este término para brindar cierta dimensión a la expresión de un *yo* lírico que reverberaba en su trabajo poético: en nombre de su propia naturaleza podía permitirse escribir así sobre Damon y Tircis. Así que la connotación de la palabra “naturaleza” en este segundo sentido cobra relevancia en su relación con el cuerpo y la experiencia de los placeres; lo que es mucho más evidente en los ejemplos de la poesía del siglo XVIII que hemos propuesto pero con un buen referente en la poesía de De Viau.

Antes de continuar, queremos abundar un poco en esta bifurcación de la palabra “naturaleza” que, por un lado, hace referencia a un lugar en cuyo seno se dan relaciones vivientes de las que mediante la observación científica podemos tener apenas una mínima idea. Y por el otro, apela a aquello que nos hace ser lo que somos, en el sentido de

²⁹⁷ Guido Saba, *op. cit.*, p. 217.

conciencia, pero también de deseo, por ejemplo: nuestra naturaleza. Ahora bien, la Naturaleza como reservorio, como fuente de inspiración poética, tiene en el siglo XVIII una figura mayor, Jean-Jacques Rousseau quien busca en la Naturaleza el placer que ha dejado de tener en sociedad. Esto escribe en *Les rêveries du promeneur solitaire*: “Les loisirs de mes promenades journalières ont souvent été remplis de contemplations charmantes”.²⁹⁸ La Naturaleza es su interlocutora: en sus exploraciones, el escritor se siente *él mismo*, como si ese contacto con la Naturaleza le descubriera su *propia naturaleza*: “Ces heures de solitude & de méditation sont les seules de la journée où je sois pleinement moi, & à moi sans diversion, sans obstacle, & où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu”.²⁹⁹ Por momentos, parece inevitable que la Naturaleza parezca un pretexto para reflexionar sobre los hombres y las relaciones entre ellos. Así, pues, en uno de sus apuntes, Rousseau cuenta cómo al dar un paseo en calidad de botánico (“m’arrêtant quelquefois à fixer des plantes dans la verdure”³⁰⁰), en el corazón de la campiña (“prenant les sentiers à travers les vignes & les prairies”³⁰¹), un gran danielo lo derribó y le hizo perder el conocimiento e incluso la conciencia. La recuperación le da pie para contar dos anécdotas curiosas que surgieron a raíz de su accidente y, al final, para dar su punto de vista sobre la honestidad, la reputación y la fortuna: “apprenons à souffrir sans murmure; tout doit à la fin rentrer dans l’ordre, & mon tour viendra tôt ou tard”.³⁰² En esta obra de Rousseau podemos ver la puesta en escena de una escritura o una reflexión que nace en el corazón de la naturaleza. Por lo demás, parece que esta influencia de Rousseau estaba muy extendida en el siglo. Emmanuelle Sauvage hace mención de una serie de novelas que surgieron hacia 1760 y que adaptaron el motivo del naufrago que tiene que vivir en una isla desierta; Sauvage las llama “la mode des robinsonnades”³⁰³ y destaca una cuyo título es *Imirce ou la Fille de la Nature*, escrita por el abad Delaurens y donde la propia Imirce relata su exclusión del mundo durante veintidós años y después su integración a la sociedad con la visión de alguien “inocente”.

²⁹⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9618103m/f5.image>, p. 12.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

³⁰¹ *Idem.*

³⁰² *Ibid.*, p. 35.

³⁰³ Emmanuelle Sauvage, “De l’état de nature à la sagesse libertine: le parcours insolite d’Imirce, ‘fille de la nature’”, pp. 109-102, en <https://books.openedition.org/pur/30559?lang=es>, párr. 1.

Para Sauvage, uno de los objetivos de esta novela, con una clara influencia de Rousseau, era recuperar la voz genuina de la naturaleza: “Il s’agit pour Delaurens de montrer l’étroite parenté qui unit le postulat de l’innocence originelle de l’humanité à l’idée de nature, dans un rapport qui exclut d’emblée toute interprétation dogmatique”.³⁰⁴ Por supuesto, como Imirce carece de todo prejuicio moral o religioso, su despertar intelectual y sexual sin cortapisas va a ser un punto de fuga para la sociedad en que comienza a desenvolverse: “Imirce n’est seulement ‘l’amante de la nature’; elle en est le témoignage vivant, la manifestation éclatante, un phénomène surgi au milieu de la société pour en démasquer l’absurdité et s’indigner de l’abîme qui se creuse entre les lois sociales et les lois de la nature”.³⁰⁵ Su posición es claramente libertina pues hace de su despertar en todos los órdenes una forma de subversión de los valores de su sociedad. Ahora bien, lo que nos interesa de la cita anterior es la frase “la amante de la naturaleza”, porque expresa a la vez el amor que se tiene por la naturaleza, como para sondearla, o porque en ella se encuentra cierto solaz, como Rousseau en su paseos solitarios, o como Théophile de Viau de la que tomará inspiración para su obra poética. Por otro lado, esa frase también podríamos leerla como si Imirce fuera una amante en cuya *forma de amar* se hacen patentes las leyes de una naturaleza salvaje, prístina, incomprensible porque esa primera *naturaleza* ya está modulada en los otros por la mundanidad o ya la han olvidado. En fin, desde esta perspectiva, nos parece que en Théophile de Viau y probablemente en cierta poesía de extracción libertina se da este circuito de comunicación entre la Naturaleza como reservorio, como sistema desconocido que hay que explorar, y nuestra *naturaleza interna*, esa conciencia que despierta al perdernos en el bosque, al escuchar el correr del agua, o al indagar las propiedades de las flores que descubrimos en nuestros paseos. Hay que aclarar no obstante que, en este circuito, la comunicación puede embrollarse como sucede en ocasiones con las líneas telefónicas.³⁰⁶ Al poeta le tocaría entonces desembrollarlas y recuperar la comunicación polifónica para

³⁰⁴ *Ibid*, párr. 2.

³⁰⁵ *Ibid*, párr. 23.

³⁰⁶ En un pasaje muy interesante, Peter Szendy nos hace saber que este fenómeno en el que las líneas telefónicas se embrollan se llama “diafonía”. También añade que en cuanto a la historia musical, la palabra “diafonía” significaba “disonancia” entre los teóricos griegos de la Antigüedad (por oposición a “sinfonía”) pero que, a partir del siglo IX, comenzó a utilizarse como sinónimo de “polifonía” en los tratados medievales. Cf. *Sur écoute. Esthétique de l’espionnage*, París, Minuit, 2007, p. 30.

que, como en el sueño de De Viau,³⁰⁷ el agua, los bosques y los peñascos puedan transmitir la voz poética.

Ahora bien, ¿qué otros puntos en común existen entre la obra de Théophile y estos dos poetas? En cuanto a Gentil-Bernard, parece que éste lleva a buen puerto la máxima de De Viau respecto a la materia mitológica: no imitarla. En efecto, Gentil-Bernard, como ya habíamos señalado utiliza como inspiración el texto de Ovidio pero únicamente como punto de partida, porque al interrumpir el discurso formal en el Canto III, al interrumpir su *Art d'aimer* a petición del dios del Amor, deja de lado toda una tradición: “Ma voix dictoit ces maximes connues, / Quand tout-à-coup, fondant le sein des nues, / L'Amour lui-même a suspendu mes sons. / ‘Cesse, a-t-il dit, de trop vagues leçons, / À mes plaisirs prête un autre langage” (vv. 7-11). Por otra parte, hay que considerar que la Naturaleza adquiere una dimensión peculiar en la figura del fauno que es “conquistado” por la Gracia Aglaé. Pues aunque el fauno aparezca desdibujado, es justamente esa presencia receptiva lo que da pie al juego de la tímida Gracia. No es descabellado pensar que esa imagen de conquista pueda funcionar como un comentario al avasallamiento de la Naturaleza que estaba en marcha vía la revolución industrial. Empero, lo que nos parece que corresponde mejor, en vista del contexto gozoso y esplendente, es que esta escena de amor ligero entre el fauno y la Gracia es el ejemplo de lo que Michel Delon había sugerido, es decir, que la expresión poética estaba abrevando de la riqueza de la naturaleza abierta a la exploración. En el ya citado Canto III de la obra de Gentil-Bernard podemos leer al respecto:

L'amant qui touche à ce magiques eaux
Reçoit une ame et des sens tout nouveaux.
Dans un bassin creusé par la nature,
Sur un fond pur dort une onde aussi pure;
C'est là qu'Olympe a suivi son amant.
À peine Iphis y descend un moment,
Qu'en lui s'allume une flamme nouvelle” (vv. 9-15).

³⁰⁷ Cf. Oda I de *La maison de Sylvie*: “Ces eaux, ces rochers et ces bois / Prendront des âmes et des voix / Pour en conserver la mémoire [de sus versos], en *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 300.

Por su parte, en el poema *Les gradations de l'amour*, el amante expresa un deseo epistolar a su amada: “Puisses-tu les baiser [los versos], & respirer la flamme” (p. 27), en una petición que rebasa la línea de la lectura para subrayar la dimensión física de la carta, una carta llena de los efluvios de la pasión. Al poner esto en escena, Bastide recupera la dimensión performativa tan cara también a Théophile de Viau y expuesta a su vez en *Élégie à une dame*, cuando el poeta se pasea en la naturaleza, escucha el discurrir del agua y escribe en el bosque, como condición para la escritura. En ambos textos, el cuerpo participa para redondear el sentido del poema. De alguna manera, ambos casos indagan la forma en la que el cuerpo se implica en la creación: el cuerpo creador para De Viau es de entrada receptivo, del estímulo nacería el nuevo lenguaje que está preconizando. Por ello, por ejemplo, su mirada atenta sondea la Naturaleza en lo más duro del invierno. Para Bastide, en cambio, la mirada debe ponerse en el cuerpo de la recepción (en este caso, del poema, pero ya hemos visto que también puede abarcar otras expresiones del arte o, por lo menos, la pintura). Así pues, por un lado, en *Les gradations de l'amour* tenemos a la amada a la que se le pide respirar los efluvios del amor, como si la escritura proveyera una mejor prueba del sentimiento genuino del amante. Por el otro, en un ejemplo extremo como lo es su obra *La petite maison*, vemos cómo la mujer, aunque con ciertas reticencias, se entrega a la gran maquinaria de estímulos de la casa del libertino.

Todo esto, como anotamos líneas arriba, ejemplifica el conocimiento que se ha obtenido acerca del cuerpo, acerca de lo que lo mueve y lo seduce; una riqueza que comienza con curiosidad y cierta sensibilidad, con una mirada escudriñadora que obliga a hacer ver relaciones antes ignoradas y que poco a poco, durante el siglo de las Luces, lleva a la profundización de la naturaleza humana. No olvidemos que Denis Diderot también lo expone con un verbo curioso: “barruntar” [*subodorer*], cuando anuncia que para la física experimental lo deseable es un talante osado y una mirada observadora que pueda prever los resultados de los diversos experimentos que se llevan a cabo en el seno de la Naturaleza: “Ils [los experimentadores] ont vu si souvent & de si près la nature dans les opérations, qu’ils devinent avec assez de précision le cours qu’elle pourra suivre dans les cas où il leur prend envie de la provoquer par les essais les plus bizarres”.³⁰⁸ Para

³⁰⁸ Denis Diderot, *op. cit.*, p. 69.

Diderot más que el conocimiento técnico es mejor transmitir el talante “divinatorio” en estos menesteres: “c’est bien [...] de faire passer en eux [los aprendices] cet esprit de divination par lequel on *subodore*, pour ainsi dire, des procédés inconnus, des expériences nouvelles, des résultats ignorés”.³⁰⁹ Es como una vuelta de tuerca, un regreso a la luz de la mañana para mirar las cosas con mayor detenimiento; para dar marcha al gran movimiento germinatorio que toda reflexión trae dentro de sí.

A continuación vamos a analizar algunos poemas de Arthur Rimbaud correspondientes a épocas distintas de su corta obra para observar la manera en que trata el cuerpo y la naturaleza a la luz de los ejes que hemos expuesto hasta el momento. Un cuerpo exuberante (o grotesco, como lo llama Mitchell Greenberg), de la primera parte del siglo XVII, antes de verse sometido por las corsés del clasicismo: “Le corps tumultueux (grotesque) du siècle précédent mais également celui des *libertins* –ces extravagants baroques des premières décennies– ont fait place à une nouvelle esthétique. Lentement et nos sans résistance, le classicisme a imposé, dans les salons, dans les ministères de ceux qui commissionnent les travaux de la cour, et sur la scène, sa propre version incorporelle et immobile de la représentation”.³¹⁰ A este respecto, no cabe duda de que hay una brecha que se abre con el término del libertinaje erudito, a la muerte de Théophile de Viau, y que se ve reforzada por la imposición estética de un cuerpo sobrio, casi inmóvil, entregado a la perfección de las líneas clásicas. Sin embargo, nos parece que el siglo XVIII recuperó aquel cuerpo casi festivo de la primera parte del Gran Siglo para analizarlo y apropiárselo. En el proceso, ese mismo estudio lo abrió a una experiencia sensorial extrema desde la que se dio la unión entre el cuerpo y la mente anteriormente escindidos por el cogito cartesiano.

En cuanto a la Naturaleza, nos interesa conocer la manera en que Arthur Rimbaud se apropia de su riqueza para construir una maquinaria de relaciones que no solo expliquen al hombre sino que lo destituyan de la noción de dominio justamente para sondearlo, estimularlo y redefinirlo, en la medida de lo posible. El objetivo de este análisis será ver

³⁰⁹ *Ibid*, p. 70, subrayado en el original.

³¹⁰ Mitchell Greenberg, *op. cit.*, p. 92.

si puede trazarse un arco desde la poética de Théophile de Viau hasta la obra sulfurosa de Arthur Rimbaud.

CAPÍTULO III

3.1. Sobre Arthur Rimbaud.

Arthur Rimbaud nació en Charleville, noreste de Francia, el 20 de octubre de 1854, en el seno de la “más estricta tradición religiosa de la época”.³¹¹ Su padre, Frédéric Rimbaud, fue oficial de infantería. Su madre, Vitalie Cuif, a decir del poeta Yves Bonnefoy, marcó la poesía de su hijo mediante lo que llamó “un amour dans la mort”,³¹² lo que en pocas palabras quiere decir que, ante la vergüenza que podía provocarle la vida de su hijo, ella prefería su “buena”³¹³ muerte. Según Michèle Finck, para fines de análisis, este amor de madre puede resumirse como “devoción a ‘la imagen’”,³¹⁴ que tendría por supuesto implicaciones para la comprensión de la poesía de Rimbaud.

Ahora bien, el pequeño Rimbaud siempre fue un alumno sobresaliente y gracias a su pasión por las lenguas clásicas, griego y latín, su poesía se vio enriquecida en tanto filólogo amateur. Antoine Fongaro señala, al respecto de los diversos tipos de flores que aparecen en sus poemas, un motivo recurrente en su obra: “Rimbaud n’invente pas ces fleurs qui ‘tintent, éclatent’. En bon philologue il joue sur le nom de certaines fleurs”.³¹⁵ También hay que decir que, desde muy joven, Rimbaud tomó a la poesía parnasiana como modelo. En 1870 esperaba que lo publicaran en la revista *Parnasse contemporain* pero el inicio de la guerra franco-prusiana detuvo su publicación. De cualquier forma, a Rimbaud no habrían podido publicarlo porque, más allá de la guerra, la revista pronto iba a dejar de publicarse y el contenido de los últimos números ya estaba preparado. Según Yann Mortelette, Rimbaud pasó del plagio de la poesía parnasiana a la parodia, una parodia mezclada de sátira, y finalmente, cuando optó por la poesía en prosa, dejó muy atrás los vínculos que tuvo en algún momento con la poesía de marras.³¹⁶

³¹¹ Louis Forestier en Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance*, op. cit., p. XXVII.

³¹² Michèle Finck, “Yves Bonnefoy et Rimbaud”, en André Guyaux (dir.), *Arthur Rimbaud*, Paris, Éditions de l’Herne, 1993, p. 369.

³¹³ *Idem*.

³¹⁴ *Idem*.

³¹⁵ Antoine Fongaro, “Fleurs rimbaldiques”, op. cit., p. 218.

³¹⁶ Cf. Yann Mortelette, “Rimbaud et la poétique parnassienne”, en Olivier Bivort (dir.), *Rimbaud poéticien*, Paris, Garnier, 2015, p. 71.

En ese mismo año, 1870, Rimbaud se fuga a París sin dinero pero es detenido en la Gare du Nord. Su profesor Georges Izambard lo ayuda a salir de la cárcel. Al salir, Rimbaud se dirige a Douai y pasa ahí aproximadamente 20 días gracias al acogimiento de la familia Izambard. Durante ese periodo escribe algunos poemas que dieron forma a lo que se conoce como *Los cuadernos de Douai*, que también contiene poemas que ya existían antes de esa estancia. Algunos de los poemas de esa selección son: *Soleil et chair*, *L'Éclatante Victoire de Sarrebrück* y *Rêvé pour l'hiver*. Hay que añadir que en ese año, y también por intermediación de Izambard, Rimbaud conoce al poeta Paul Demeny.

El 18 de marzo de 1871 se proclama la Comuna de París, es decir, durante un lapso muy corto se hace efectiva la toma de poder de los trabajadores parisinos, en su mayoría obreros, contra las prácticas políticas del Segundo Imperio. Según Kristin Ross, Rimbaud se sentía identificado con esta sublevación sobre todo porque los insurgentes dieron una dimensión política a su vida cotidiana en el tiempo y en el espacio: “les insurgés ont pris en main leur histoire dans la vie quotidienne plus qu’au niveau de la politique gouvernementale”.³¹⁷ Ahora bien, según el poeta Paul Verlaine, Rimbaud se encontraba en París durante la Comuna,³¹⁸ aunque no se cuenta con datos fidedignos para corroborarlo. Lo cierto es que algunos de sus poemas, *Les Mains de Jeanne-Marie* (elogio de la acción revolucionaria de las mujeres en la Comuna) y *Chant de guerre parisien*, hacen referencia de manera explícita a estos sucesos.

El 13 y 15 de mayo, también de 1871, Rimbaud envía las célebres *Cartas del vidente* (*Lettres dites du voyant*) a Georges Izambard y a Paul Demeny, respectivamente. Son cartas importantes porque parecen una declaración de principios. En la primera expresa su deseo de ser poeta: “Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant*”.³¹⁹ Hay que decir que Rimbaud utiliza algunas frases enigmáticas que quizás solo sirvan para transmitir un estado de ánimo, por lo que no podemos descartar que posiblemente algunos de los pasajes sean una burla ante el estilo acartonado de la poesía de su tiempo que quiere pasar por erudito. En algunas frases transmite cierto tono provocador. A su

³¹⁷ Kristin Ross, *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, París, Les Prairies ordinaires, 2013, p. 56.

³¹⁸ Cf. Paul Verlaine, “Arthur Rimbaud”, en André Guyaux, *Arthur Rimbaud, op. cit.*, p. 32, particularmente la nota 4.

³¹⁹ Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, París, Gallimard, p. 1999, p. 84, subrayado en el original.

profesor Izambard señala: “votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse”.³²⁰ También aparecen esas fórmulas muy conocidas que han dado pie a diversas interpretaciones como “JE est un autre” o el “desarreglo” de los “sentidos”: Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de *tous les sens*”.³²¹

Por otro lado, la carta que envió a Demeny es mucho más larga. En ella sigue reflexionando sobre la poesía y la “naturaleza” del poeta: “Donc le poète est vraiment voleur de feu [...]; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions [...]. Trouver une langue”;³²² sobre la poesía clásica: “Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque”;³²³ y sobre los poetas románticos: “Les premiers romantiques ont été *voyants* sans trop bien s’en rendre compte”.³²⁴ Es una carta escrita en tono didáctico, contrariamente a la que había enviado dos días antes a su mentor. Sin embargo, hay una idea que le ha valido la etiqueta de feminista *avant la lettre*, pues parece postular como condición del porvenir de la poesía, el reconocimiento de la mujer como poeta: “Quand sera brisé l’infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l’homme, – jusqu’ici abominable, – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi!”³²⁵

En septiembre de ese mismo 1871, Rimbaud entra en contacto con Verlaine: le envía varias cartas con algunos de sus poemas (*Les Effarés*, *Le Cœur volé*, *Les Premières Communions*, *Paris se repeuple*, entre otros). Y ante el deseo manifiesto de Rimbaud por encontrarse con su nuevo amigo en París, éste lo aloja en la casa de los padres de su esposa, aunque ya en octubre Rimbaud se muda con Charles Cros. También en octubre se funda el “Círculo zutista” [*Zutique*] en cuyo seno se escribiría lo que se conoce como el *Álbum zutista*, una selección de poemas paródicos donde, además de Rimbaud y Verlaine, intervinieron otros poetas como Léon Valade, Albert Mérat y los hermanos Cros.

A partir de la segunda mitad de 1872 y hasta agosto de 1873, Verlaine y Rimbaud hacen viajes cortos entre Francia, Bruselas y Londres, durante los que viven varios episodios tormentosos: desencuentros, amenaza de suicidio de parte de Verlaine, condena

³²⁰ *Ibid.*, p. 83.

³²¹ *Ibid.*, p. 84, subrayado en el original.

³²² *Ibid.*, p. 91.

³²³ *Ibid.*, p. 87.

³²⁴ *Ibid.*, p. 92.

³²⁵ *Idem.*

de éste a prisión por haber herido de bala a Rimbaud. Cabe hacer notar que, según varios testimonios, existía una relación amorosa entre los dos poetas. Según Bernard Teyssède, debido a Rimbaud, los otros poetas que participaron en la elaboración del *Álbum zutista* ya no quisieron saber nada de los poemas y descuidaron su publicación. Culpaban al poeta joven de la separación de Verlaine y su esposa. También lo creían responsable del estado deplorable en que Verlaine se encontraba: “il [Rimbaud] avait entraîné Verlaine à quitter sa femme pour aller avec lui se clochardiser à l'étranger”,³²⁶ pensaban de manera quizás exagerada.

En abril de 1873, de vuelta en Francia, específicamente en Roche, el lugar donde había nacido su madre, Rimbaud comienza a escribir *Une saison en enfer*, cuyos títulos tentativos eran *Libro pagano* [*païen*] y *Libro negro* [*nègre*], según su amigo y confidente Ernest Delahaye.³²⁷ El poeta termina la obra en agosto de ese mismo año y la envía al impresor Jacques Poot, quien la publica en Bruselas.

En febrero de 1875, Rimbaud habría entregado a Verlaine el manuscrito de *Illuminations*. Y, justo al año siguiente, Rimbaud comenzaría a ejercer oficios que nada tenían que ver ni con la poesía ni con la literatura en general. Su nueva vida lo llevaría a diferentes lugares del mundo: Java, Chipre, Alejandría y Harar, en Etiopía.

En 1883, en cinco entregas, Verlaine publica un estudio sobre Rimbaud que formaría parte de su muy célebre *Les Poètes maudits*, como homenaje a seis poetas entre los que se cuentan, además, Stéphane Mallarmé y Auguste Villiers de l'Isle-Adam. El estudio consagrado a Rimbaud también contiene algunos de sus poemas más conocidos como *Voyelles*, *Le Bateau ivre* y *Les Chercheuses de poux*.

Tres años después, en 1886, entre mayo y junio, aparece la última obra de Rimbaud, *Illuminations* (así como la selección conocida como *Derniers Vers*), en *La Vogue*, revista dirigida por Gustave Kahn. Y, por primera vez en Francia, la misma revista publica en septiembre, en tres números consecutivos, *Une saison en enfer*.

El 10 de noviembre de 1891, Rimbaud muere en Marsella por una enfermedad de las articulaciones y los huesos (sinovitis o hidrartrosis).

³²⁶ Bernard Teyssède, *Arthur Rimbaud et le futoir zutique*, París, Éditions Léo Scheer, 2011, cf. Introduction.

³²⁷ André Guyaux, *Arthur Rimbaud, op. cit.*, p. 406.

3.2. El yo y el desplazamiento enunciativo.

3.2.1. La somnolencia como cambio de perspectiva.

Según Michel Delon, el espíritu de la Enciclopedia coloca a la experiencia vivida en el centro de todo pensamiento y considera al individuo como la unidad de base del “cuerpo social” [*corps social*].³²⁸ Aunque asociadas al linaje aristocrático, las Memorias fueron el género de la introspección, bajo cuya égida los nobles podían permitirse hacer Historia y afianzarse a su progresión selectiva. No obstante, paulatinamente, voces plebeyas (“le nom plébéien”) comenzaron a cobrar fuerza como expresión de la diferencia y de la singularidad. Delon menciona varios ejemplos pero aquí me interesa retener uno, Diderot y sus diálogos (*Le rêve de d’Alembert* y *Le neveu de Rameau*), en los que el yo no se encierra en una identidad fija e inmutable y es más bien un nudo de determinaciones, una mezcla de “tropismos” [*tropismes*] orgánicos y hábitos sociales; es un híbrido, un “pólipo” [*polype*].³²⁹ Esta última definición es interesante pues seguramente hace referencia a esa forma animal emparentada con los pulpos de la que el siglo XVIII no dejaría de admirar su capacidad regenerativa.³³⁰ Con el tiempo, parece que la mutabilidad o la inestabilidad del yo que aparece en dichos diálogos fue una respuesta de cierto tipo de literatura a la Revolución pues la mayoría la vivió “como una amenaza a su identidad”.³³¹ Así que en esta época, en las postrimerías del siglo XVIII e inicios del XIX, hubo una proliferación “sin precedentes” de escritos personales que profundizaron en el conocimiento del yo: Memorias, libros domésticos de contabilidad [*livres de*

³²⁸ Michel Delon, *Le principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle*, París, Albin Michel, 2011, p. 257.

³²⁹ *Ibid*, p. 259.

³³⁰ Gilles Barroux se pregunta: “Qu’est-ce qui différencie un végétal d’un animal lorsqu’on se met à observer la reproduction et le développement des polypes d’eau douce? La chair peut-elle se régénérer chez des espèces plus complexes dans leur organisation physiologique?” En efecto, según Claude Le Cat, dos descubrimientos de gran importancia para la ciencia se dieron en el siglo XVIII: la electricidad y los pólipos de agua dulce. Cf. Gilles Barroux, “Lorsque Tremblay et Réaumur parlaient de ‘régénération’”, en *M/S: médecine sciences 196-7*, 2003, pp. 761-762, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/006839ar>.

³³¹ Michel Delon, *Le principe de délicatesse...*, *op. cit.*, p. 261.

raison], diarios espirituales, diarios íntimos, entre otros,³³² en los que la escritura tenía como uno de sus objetivos dominar el tiempo y el espacio.

Casi un siglo después, Francia será testigo de la derrota de Napoleón III a manos del ejército prusiano en 1870. La población sufre el asedio, el bombardeo y la toma violenta de las ciudades. Ante ese panorama, de nuevo la identidad será puesta a prueba. Blanchot consignaría este tipo de desmoronamiento así: “le temps de l’entre-temps où entre les anciennes lois et les lois nouvelles règne le silence de l’absence de lois, cet intervalle qui correspond précisément à l’entre-dire où tout cesse et tout s’arrête”.³³³ Y sin embargo, como respuesta a este silencio, a este detenimiento del lenguaje que lo atraviesa, la obra de Rimbaud puede ser percibida como un continuo desplazarse, también entre lo que el sujeto quiere enunciar de sí y lo que le toma al mensaje llegar hasta un interlocutor, como veremos más adelante. Stéphane Barsacq confiere: “En effet, dès la guerre de 1870, puis avec l’arrivée des troupes allemandes en France, Rimbaud n’a plus de cesse que d’être sur les routes [...]. Ce départ vers Paris précède celui qui va l’emmener loin de Paris à Londres, puis loin de l’Europe en Afrique [...]. De départ en départ, Rimbaud s’enfonce plus avant dans la poésie, et radicalise l’allure de ses marches”.³³⁴ Al respecto, Steve Murphy subraya que ya desde el otoño de 1870, la obra de Arthur Rimbaud se articula en tres ejes políticos: la iglesia, la guerra y las relaciones entre las clases sociales [*classes sociales*].³³⁵ Hay un texto de Rimbaud descubierto en 2008: *Le rêve de Bismarck*. En él capta un momento de la vida del primer ministro de Prusia, el estratega de la guerra franco-prusiana, Otto von Bismarck. Éste se encuentra en su tienda, planeando los futuros asedios en territorio francés: “C’est le soir. Sous sa tente, pleine de silence et de rêve, Bismarck, un doigt sur la carte de France, médite; de son immense pipe s’échappe un filet bleu”.³³⁶ Así, en ese recorrido, varias ciudades y regiones son señaladas (“il a rayé imperceptiblement le papier autour de Strasbourg”), acariciadas por el dedo del militar prusiano (“il caresse Nancy”), en un gesto corporal que traspasa el umbral delimitado por

³³² *Idem*.

³³³ Maurice Blanchot, “L’inconvenance majeure” en Sade, *Français encore un effort*, París, Pauvert, 1972, p. 39.

³³⁴ Stéphane Barsacq, *Rimbaud. Celui qui créera Dieu*, París, Points, 2014, pp. 59-60.

³³⁵ Steve Murphy citado en *ibid*, p. 63.

³³⁶ Arthur Rimbaud en *ibid*, p. 61.

el humo de la pipa y los sueños proyectados en esa tienda (“tente pleine de silence et de rêve”), pues en ese mapa se desliza más bien el cuerpo militar que efectivamente va a hacerse de algunas regiones francesas al final de la guerra.³³⁷ En esos párrafos del poema rimbaldiano, si seguimos los argumentos de Kristin Ross, podemos ver una crítica de Rimbaud a la geografía vidaliana.³³⁸ Ross explica:

Les paysages parnasien et vidalien postulent que l'espace est un référent *naturel*. Il est frappant de constater que la géographie vidalienne, qui s'élabore pourtant à la fin du XIX^e siècle, ignore presque totalement les événements historiques en cours, tels la révolution industrielle et le colonialisme, les famines ou l'essor de l'urbanisme [...]; le concept même de ‘région’ développé par Vidal suppose une société unitaire, homogène, en symbiose avec son milieu naturel et rassemblée dans une volonté collective d'exister.³³⁹

A este mapa francés idealizado se opone aquel sobre el que Bismarck está trazando la victoria de su ejército prusiano, lo que además querría decir que su conocimiento del territorio francés era más profundo que el de los propios franceses. Ross escribe: “La défaite de la France face aux Prussiens était en effet communément imputée aux lacunes des troupes françaises en matière de géographie”.³⁴⁰ Según Ross, Rimbaud poseía esa virtud que lo hacía comprender que, más que celebrar el paisaje en la vertiente vidaliana (paisaje estático), era necesario conocer al hombre modificador del espacio que, a su vez y gracias a ese trabajo, va a hacer patentes las múltiples diferencias humanas. O para decirlo con otras palabras: Bismarck delimita su área de trabajo: “le petit ongle mauvais, de rayer, de rayer le papier, de-ci, de-là, avec rage”. Y, a su vez, Rimbaud también está haciendo evidente la escena de su trabajo poético mediante el uso de deícticos: “de-ci, de-là”. Gracias a ellos está llevando el texto a un acto discursivo [*acte de discours*]. Y los deícticos son el punto de vista de un locutor. Según Michel Collot, en su trabajo sobre la dimensión deíctica en la obra de Rimbaud, la referencia depende del punto de vista del

³³⁷ “The peace treaty with France was harsh. Alsace and a part of Lorraine, two French provinces with sizable German-speaking populations were annexed”. Cf. <https://www.britannica.com/biography/Otto-von-Bismarck/Imperial-chancellor>.

³³⁸ Vidal de la Blanche, reconocido por Lucien Febvre y los historiadores de la escuela de los Annales como el “padre de la geografía francesa”. El modelo de Vidal se tomó como referente en los estudios geográficos hasta los años cincuenta del siglo XX. Cf. Kristin Ross, *op. cit.*, p. 129.

³³⁹ *Ibid*, p. 131, subrayado en el original.

³⁴⁰ *Ibid*, p. 140.

locutor y esto nos remite al mundo y no al universo, es decir, a un horizonte singular: “à un horizon qui est l’unité chaque fois singulière d’un Je-ici maintenant”.³⁴¹

El texto de Rimbaud sobre Bismarck continúa así:

Bismarck médite. Tiens! un gros point noir semble

arrêter l’index frétilant. C’est Paris.

Donc, le petit ongle mauvais, de rayer, de rayer le

papier, de-ci, de-là, avec rage, enfin, de s’arrêter...

Le doigt reste là, moitié plié, immobile.

Paris. Paris! Puis le bonhomme a tant rêvé l’œil

ouvert que, doucement, la somnolence s’empare de lui:

son front se penche vers le papier; machinalement,

le fourneau de sa pipe, échappée à ses lèvres, s’abat

sur le vilain point noir...

Hi! povero! en abandonnant sa pauvre tête, son nez,

le nez de M. Otto de Bismarck, s’est plongé dans le

fourneau ardent. Hi! povero! va povero! dans le

fourneau incandescent de la pipe... hi! povero! Son

index était sur Paris! Fini, le rêve glorieux!

De entrada hay que notar el campo semántico del sueño: “la tente pleine de silence et de rêve”, “le bonhomme a tant rêvé l’œil ouvert”, “la somnolence s’empare de lui”, “Finis, le rêve glorieux!”. Y este campo semántico se divide entre el sueño [*rêve*], lo que se

³⁴¹ Michel Collot, “La dimension du déictique”, en *Littérature* 38, 1980, pp. 62-76, URL: http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_38_2_2124.

proyecta en la vigilia (las imágenes que se encadenan en la mente), y la necesidad física que nos hace cerrar los ojos y dormir, la somnolencia [*somnolence*]. Ahora, parece haber una transición entre el trabajo de proyección (la conquista que se traza en el mapa) y el cansancio que se deriva de ese trabajo intelectual y que produce la somnolencia. Sin embargo esto no es claro por el efecto irónico al final del párrafo: “Fini, le rêve glorieux!” que, entendemos, reviste de fracaso el proyecto prusiano de hacerse de París. Así que en la frase: “Puis le bonhomme a tant rêvé l’œil ouvert que, doucement, la somnolence s’empare de lui”, el adverbio de tiempo “puis” parece servir sobre todo para cambiar un punto de vista más que como indicador del paso del tiempo. En ese cambio de eje hay un comentario como a la sordina a la fatiga (que produjo la somnolencia), que es imprescindible en la obra de Rimbaud, como veremos más adelante. Ahora, en este punto de *Le rêve de Bismarck* sería prudente preguntarse si, más que un texto patriótico,³⁴² lo que Rimbaud entrega no es un texto sobre su fracaso en París (agosto 1870) y su consecuente expulsión hacia Charleville, su ciudad natal. Podemos tener algunas pistas al considerar el ensayo que Maurice Blanchot dedica al sueño [*sommeil*] en la obra de Rimbaud. Blanchot escribe:

La lecture de la correspondance que facilite l’édition de la Pléiade, tend à rapprocher les deux Rimbaud, “l’ange, le mage” et le “paysan”, le Rimbaud qui connaît l’enfer et celui qui s’en détourne, sans que la décision qui les sépare en soit pour autant éclaircie [...]. Deux traits, au moins, survivent à la métamorphose. Toute sa vie, Rimbaud a exprimé l’horreur du travail, un besoin invincible de repos et de sommeil [...]. On peut bien dire que, tant qu’il a été écrivain, il a cherché, en écrivant, à réussir une véritable percée au sein du sommeil, à s’enfouir dans une stupeur auprès de laquelle la mort n’eût rien été, dans un néant qui, bien plus que la mort, eût assuré la fin de la vie.³⁴³

En *Le rêve de Bismarck*, de tanto soñar despierto, el primer ministro se queda dormido, la pipa cae de sus labios y su nariz va a dar justamente a la cazoleta (“le fourneau de sa pipe”). Esta secuencia dará como resultado una nariz carbonizada [*carbonisé*] que el militar prusiano portará para siempre [*éternellement*] como un emblema de la derrota

³⁴² Barsacq consigna que Jean-Jacques Lefrère consideraba este texto como un “article patriotique”; texto que, por lo demás, fue publicado el 25 de noviembre de 1870 (después de su segunda fuga a París) en *Le progrès des Ardennes*. Cf. Stéphane Barsacq, *op. cit.*, p. 61.

³⁴³ Maurice Blanchot, “Le sommeil de Rimbaud” en *La part du feu*, París, Gallimard, 1949, p. 156.

(“Fini, le rêve glorieux!”). No obstante, lo que queda como registro en la Historia es que el proyecto de Bismarck sí se llevó a cabo al entrar a París en 1871. Así que este texto de Rimbaud puede ser ya un voto de Rimbaud para que el proyecto de la invasión de París fracase, ya un comentario poético, quizás poco elaborado, sobre la fatiga, a la manera en que lo expresó Blanchot en el fragmento que citamos antes: una fatiga que se nutre de la acción, así como de una disposición a la experiencia porque no podemos soslayar que el sueño [*sommeil*] lleva en su núcleo las consecuencias del trabajo extenuante así como las potencialidades de las sustancias alucinógenas de las drogas. Hay una imagen similar en *Nuit de l'enfer*, un poema de *Une saison en enfer*, donde gracias a un veneno [*poison*] el poeta viaja al infierno: “J’ai avalé une fameuse gorgée de poison [...]. C’est l’enfer, l’éternelle peine! [...]. Je ne suis plus au monde [...]. Extase, cauchemar, *sommeil dans un nid de flammes*”.³⁴⁴ Poema que, me parece, más que de lo desagradable de la experiencia (“Jeter les yeux sur nos difformités”), de lo que habla es de la fuerza “infernale” que, por un lado, afina los talentos: “Je vais dévoiler tous les mystères; mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant [...]. J’ai tous les talents!”; y, por el otro, anima la vida en lo desconocido: “Décidement, nous sommes hors du monde”. Por lo demás, Blanchot ya ha mencionado ese estupor contra el que la muerte no puede nada (“une stupeur auprès de laquelle la mort n’eût rien été”). Parece que, al bajar al infierno, al nido de llamas [*nid de flammes*], Rimbaud hubiera asegurado un estado de estupor continuo, un desplazarse sin fin, cuya meta es el cansancio extremo, porque solo la extenuación puede revelar en retrospectiva el camino y los paisajes, los atajos y, algo muy importante, las contrariedades, los obstáculos y las derrotas en el camino, es decir, un mapa de todas las muertes: “à savoir que la mort n’est peut-être pas la mort, que pour éviter la disgrâce d’un au-delà, il faut rechercher une mort véritable”.³⁴⁵

Volvamos al sueño de Bismarck, a la pipa, y a su nariz carbonizada. El militar prusiano hace anotaciones sobre el papel, Rimbaud escribe sobre un proyecto frustrado (“de rayer, de rayer le papier, de-ci, de-là, avec rage, enfin, de s’arrêter... Le doigt reste là, moitié

³⁴⁴ Arthur Rimbaud, *Poésies...*, *op. cit.*, pp. 185-186, el subrayado es mío.

³⁴⁵ Maurice Blanchot, “Le sommeil de Rimbaud”, *op. cit.*, p. 157.

plié, immobile”); en un momento, los dos hombres se superponen en el trazado de los límites espaciales, antes de que la nariz caiga sobre el fuego de la pipa. Y si la nariz es signo de una derrota en París, puede pertenecer tanto al militar como al poeta. La somnolencia puede ser el puente hacia otra perspectiva. Baudelaire escribiría al respecto de otro estado mental en donde se pierde lucidez: “L’objectivité [...] se développe en vous si anormalement que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux”.³⁴⁶ La somnolencia reviste el trabajo poético de una objetividad “anormal” que podría destruir la función representativa del lenguaje.³⁴⁷ En fin, ya sea el militar o el poeta, queda la imagen de una nariz quemada por la cazoleta ardiente, incandescente (“le fourneau ardent... le fourneau incandescent”). Nariz como emblema de la derrota o de la sobrevivencia, como se sugiere en *Nuit de l’enfer*: “c’est le feu qui se relève avec son damné”. Es la nariz que todos reconocerían cuando, más tarde, el poeta llegara a conquistar París a su manera. Quizás era la manera en que el muy joven Rimbaud se veía llamando la atención, como un color muy brillante, el primer momento del poeta *voyant*, el poeta “vistoso”, en el sentido en que Jean Maurel y Steve Murphy plantean la opacidad de dicho término en la obra de Rimbaud: “Lorsque Rimbaud écrit, avec une remarquable insistance, qu’'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le poète se fait *voyant*’, le statut gramatical du mot *voyant* est indécis. Or, si l’on tient ce mot pour un adjectif, et non plus uniquement pour un substantif, c’est toute la logique du passage qui bascule”.³⁴⁸

3.2.2. El trabajo para la videncia. Análisis de tres poemas.

En este segundo apartado, gracias al análisis de ciertos elementos que aparecen en las *Lettres dites du voyant*, haré el análisis de tres poemas de Rimbaud pertenecientes a *Les Cahiers de Douai* (1870): *Vénus Anadyomène*, *Rêvé pour l’hiver* y *Première soirée*. Es

³⁴⁶ Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels, opium et haschisch*, en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5832770f>, p. 51.

³⁴⁷ Cf. John C. Lapp, “Mémoire: art et hallucination chez Rimbaud”, en *Cahiers de l’Association internationale des études françaises* 23, 1971, pp. 163-179, URL: http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1971_num_23_1_980, p. 166.

³⁴⁸ Steve Murphy, *Le premier Rimbaud ou l’apprentissage de la subversion*, París, PUL / CNRS, 1991, p. 280.

una selección del trabajo de un poeta muy joven (16 años), en donde vemos ciertos temas como el despertar de sensaciones corporales, la “malignidad” como posibilidad creativa y sexual, así como ciertos aspectos grotescos del cuerpo, que hacen posible leerlos a la luz de la literatura libertina. En capítulos posteriores analizaré algunos poemas de las últimas antologías de Rimbaud, *Une saison en enfer* e *Illuminations*, bajo esta misma vertiente literaria.

a. *Vénus anadyomène*. La defensa de placeres heterodoxos.

El 13 de mayo de 1871, Rimbaud envía una carta a su antiguo profesor Georges Izambard. Es una carta que forma parte de las *Lettres dites du voyant*, que exponen y comentan algunas características de la poética de Rimbaud. En ellas también puede percibirse un poco el carácter del poeta: juguetón, irónico, comprometido, rijoso. Ahora bien, en esta primera carta, Rimbaud comparte con Izambard su proyecto para llegar a ser poeta. Utilizo la palabra “proyecto” porque enfatiza el trabajo que realiza para lograrlo: “Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant*”. Aunque es difícil tener una certeza al respecto de la utilización de ciertos términos porque más adelante aclara: “mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète”; no obstante, poco a poco podemos comprender que el texto obliga a varias lecturas debido al humor con que su autor lo ha revestido. En este sentido, coincidimos con Steve Murphy en que es una carta engañosos [*attrape-nigauds*], llena de ironía y con la que Rimbaud pretende darle una clase peculiar a su antiguo mentor: “C’est en effet par le biais d’une représentation caricaturale du métier de son interlocuteur que Rimbaud avance ses propres idées poétiques et politiques”.³⁴⁹ Así que el “trabajo” debe ser analizado detenidamente, no porque el arte poético no exija trabajo, esfuerzo, sino porque el objetivo (la videncia) no se asocia a un trabajo sino a una disposición, lo que justamente enuncia más adelante cuando se reconoce poeta. Después viene una frase curiosa: “C’est faux de dire: Je pense: on devrait dire on me pense”, con la que, desde el punto de vista de Barsaqa, vemos cómo la tradición cartesiana trastabilla cuando se le cambia el punto de partida: “il [Rimbaud]

³⁴⁹*Ibid*, pp. 271-272.

livre le *cogito* cartésien de l'horreur qu'il y a à méditer".³⁵⁰ En efecto, es como poner sobre la mesa el carácter prístino de la enunciación poética con la que solo se tiene que pensar en algo para tenerlo: "Je me crois en enfer, donc j'y suis".³⁵¹ Pero no creamos mucho en sus palabras, o mejor, veámoslas a la luz de los retruécanos a los que era tan afecto: "Pardon du jeu de mots", le escribe enseguida a su profesor, después de haber invertido la máxima cartesiana. Así que su célebre frase "JE est un autre", que aparece a continuación en la carta, puede leerse como una reinterpretación lúdica del saber cartesiano pues el poeta en tanto poeta ha descubierto que, para existir, necesita que "lo piensen". Evidentemente es un juego pero no por ello hace menos visible uno de los ejes de su ejercicio poético, la transmutación: "JE est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon". O como escribirá en una segunda carta (esta vez dirigida al poeta Paul Demeny): "Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute". Donde algo puede leerse a la luz de otra cosa, como en un juego de palabras. Porque, como lo vio Philippe Bonnefis, hay una astucia en la poesía rimbaldiana, donde el sujeto es otro, o se desdobra o, mejor, donde hay una multitud de sujetos. En el proceso enunciativo hay una batalla, una "zarabanda" del *yo* por el otro y, en ese jaleo, el sentido se vuelve flexible: "Dans ce va-et-vient soustractif, au passage comme au retour de l'onde sémantique, le sens vaut pour son autre. Mais il n'est jamais son autre".³⁵² Más adelante abundaremos un poco en ello.

Ahora, para Steve Murphy la alteridad del *yo*, y del ser en general, tendría su fuente, como respuesta, en la alienación social [*aliénation sociale*], en el sentido marxista.³⁵³ Pero también la convierte en uno de sus bastiones porque está seguro del potencial de transformación ontológica del individuo, que se daría por el trabajo de desarreglo [*dérèglement*].³⁵⁴ En esta carta, tal desarreglo está expresado, por ejemplo, en la

³⁵⁰ Stéphane Barsağc, *op. cit.*, p. 107, subrayado en el original.

³⁵¹ *Nuit de l'enfer* en Arthur Rimbaud, *Poésies...*, *op. cit.*, p. 185.

³⁵² Philippe Bonnefis, "Onze notes pour fragmenter un texte de Rimbaud", en *Littérature* 11, 1973, pp. 46-67, URL: http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1973_num_11_3_1978, subrayado en el original.

³⁵³ En la cadena de producción, el hombre es una fuerza de trabajo. Toda su energía está puesta en lo que debe producir de tal suerte que sus objetivos personales pasan a segundo término e incluso comienzan a parecerle ajenos, así como lo que lo circunda (la Naturaleza), su cuerpo, su dimensión espiritual. Si el hombre se vuelve un extraño para sí mismo, los otros quedarían totalmente desdibujados.

³⁵⁴ Steve Murphy, *op. cit.*, p. 275.

subversión de las relaciones jerárquicas y en el abuso del sentido (los juegos de palabras) con los que Rimbaud fija una posición ante su profesor: “Vous n’êtes pas *Enseignant pour moi*”, escribe casi al final del texto pues ahora él se ha arrogado el rol de profesor. Finalmente, para hacer aún más agudo el efecto, le suplica que no lo corrija demasiado:³⁵⁵ “Mais je vous en supplie, ne soulignez ni du crayon, ni trop de la pensée”. Así que este número montado contra su profesor parece además un comentario rijoso contra la institución escolar, contra sus esquemas, contra su ortodoxia (las reglas para escribir y hablar bien). Y tal como la geografía vidaliana necesitó un estudio profundo para hacer visibles las diferencias entre los hombres que explican las transformaciones espaciales, de la misma manera, para Murphy, la lengua necesitaba una revolución: “La langue faisant elle-même partie de la vieille culture, il faut la rénover, en partie par sa déconstruction. Les néologismes, éléments dialectaux et locutions argotiques permettront tous de mettre en évidence les caractéristiques sociales de la langue, de s’attaquer à la Langue française enseignée à l’école”.³⁵⁶

Hay un poema de la primera etapa creativa de Rimbaud, contenido en *Les Cahiers de Douai*, que puede ejemplificar algunos elementos mencionados hasta ahora:

VÉNUS ANADYOMÈNE

Comme d’un cercueil vert en fer blanc, une tête

De femme à cheveux bruns fortement pommadés

D’une vieille baignoire émerge, lente et bête,

Avec des déficits assez mal ravaudés;

Puis le col gras et gris, les larges omoplates

Qui saillent; le dos court qui rentre et qui ressort;

Puis les rondeurs des reins semblent prendre l’essor;

³⁵⁵ Se refiere también al poema que aparece en la carta: *Le cœur supplicié*.

³⁵⁶ Steve Murphy, *op. cit.*, p. 276.

La graisse sous la peau paraît en feuilles plates;

L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût

Horrible étrangement; on remarque surtout

Des singularités qu'il faut voir à la loupe...

Les reins portent deux mots gravés: CLARA VENUS;

—Et tout ce corps remue et tend sa large croupe

Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.

Aquí, de nuevo, tenemos un ejemplo de una subversión al presentársenos, bajo un título que evoca la belleza femenina, un retrato de una mujer vieja (“anus” en latín hace referencia a una mujer vieja³⁵⁷), lenta, torpe [*bête*], más cercana a la muerte (“comme d'un cercueil”) que a la frescura del mar de donde nace la Venus del título.³⁵⁸ Aunque en esta escena también vemos a una mujer que emerge no del mar sino de una bañera que parece más bien un ataúd. Cabe notar que el cuerpo de la mujer es presentado de arriba para abajo, como en un barrido de cámara; es el punto de vista de un ojo que ausculta incluso los rincones más íntimos. Ya el movimiento descendente de esa mirada dice mucho de lo que quiere ser puesto bajo la lupa (“Des singularités qu'il faut voir à la loupe”). También es necesario tener en cuenta que el cuerpo aparece asociado al campo semántico de lo animal. En el primer párrafo tenemos que la mujer emerge lenta y torpe [*bête*], sin embargo, este adjetivo en su primera acepción también quiere decir “bestia”, sobre todo, bestia como animal de carga. En el tercer párrafo, el sustantivo “échine” (en lugar de “colonne vertébrale”) es más utilizado para referirse a un animal. En fin, el último párrafo presenta una frase rica de sentidos: “Et tout ce corps remue et tend sa large croupe”, como si fuera una gran masa (“tout ce corps”) que se dispusiera mansamente

³⁵⁷ Cf. *Ibid*, p. 201, nota 16.

³⁵⁸ El adjetivo “anadyomène” califica a la Venus que sale del agua, haciendo alusión, en este caso, al nacimiento de Venus como motivo mitológico y artístico. Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/anadyomène>.

para la revisión (“tend sa large croupe”); y en efecto, lo que ofrece este cuerpo (a estas alturas del poema, la Venus se ha difuminado y se ha convertido en “todo ese cuerpo”) es su grupa, nuevamente un sustantivo que generalmente está relacionado con los équidos. Ahora, esta mujer también está calificada por el vocabulario financiero: es una cabeza de mujer que emerge, lenta y torpe, con “déficits” precariamente remediados [*déficits assez mal ravaudés*].³⁵⁹ Su cuerpo, desde este punto de vista, sería una mercancía, más aún, una mercancía incompleta, defectuosa. Esta mujer representaría la fuerza de trabajo enajenada llevada al extremo si consideramos, junto con Murphy, que es una prostituta que está bajo una auscultación médica: “Le lecteur est transformé en médecin-légiste, apothicaire, client sodomite”.³⁶⁰ Murphy plantea en efecto una oposición entre la institución médica y el cuerpo de la mujer, es decir, Rimbaud no es el que presenta un cuadro repugnante del cuerpo de esta prostituta, al contrario, es el punto de vista institucional el que la revisa a detalle y desde cuya óptica percibimos los atributos (“lente”, “bête”, “col gras”), los colores (“le col gris”, “l’échine un peu rouge”) y los olores (“un goût horrible étrangement”). Y que, al final, se maravilla con la úlcera en el ano (“belle hideusement d’un ulcère à l’anus”); en esta línea, el oxímoron hace evidente el choque estético del que escribe Sade cuando relaciona la fealdad con lo extraordinario: “D’ailleurs la beauté est la chose simple, la laideur est la chose extraordinaire, et toutes les imaginations ardentes préfèrent sans doute toujours la chose extraordinaire en lubricité à la chose simple”.³⁶¹ Así que con este adjetivo, la atención ya no se concentra en el cuerpo de la mujer sino en quien detenta la lupa: el cambio de perspectiva activa la subversión de la conciencia. Lo grotescamente bello de la úlcera anal sugiere un deseo que se levanta contra toda lógica y contra toda racionalidad. Michel Delon subraya: “L’horreur et le grotesque ont partie liée avec le désir, ils n’en sont que l’envers ou l’anagramme”.³⁶²

³⁵⁹ Murphy propone una interpretación a partir del adjetivo “ravaudés” como derivado de “rabais”, así que esta prostituta, en vista de su deterioro físico, debe hacer concesiones al cliente mediante rebajas. Cf. Steve Murphy, *op. cit.*, p. 199.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 208.

³⁶¹ Sade, *120 journées de Sodome*, *op. cit.*, p. 55.

³⁶² Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, *op. cit.*, p. 314.

Por otro lado, me parece que todo el poema se juega en la repetición mecánica de los gestos de la "higiene pública"³⁶³ del siglo XIX sobre el cuerpo. De la mujer se nos indica que es "lenta" y "torpe", quizás por la edad, aunque no está de más considerar que se debe probablemente a que se está preparando para una puesta en escena en la que su cuerpo será el personaje principal, es decir, hay una oposición, más que entre institución y cuerpo, entre dos ritmos corporales, entre lo mecánico del ojo escrutador y lo orgánico del cuerpo humano que responde sin un patrón a los estímulos exteriores. Al final la inercia se rompe con el hallazgo de la úlcera de marras que, según el contexto mencionado, podría ser consecuencia de una enfermedad venérea y una marca de sodomía. Así que la úlcera, en este sentido, acrecienta doblemente la brecha entre institución y cuerpo de manera paradójica: porque es el símbolo extremo de lo que aquella busca erradicar (la enfermedad o, sobre todo, la práctica heterodoxa de la sexualidad) y porque es "repugnantemente" bella. Así que era necesario llamar la atención sobre la úlcera, ponerla bajo los reflectores de la puesta en escena porque cuando miramos de cerca, con una lente,³⁶⁴ las marcas son más visibles, sobre todo las de la experiencia sexual que, magnificada, puede llegar a romper todo automatismo y hacer vacilar el orden. Mitchel Greenberg señala que ciertas representaciones del cuerpo, asociadas a lo libertino y lo pornográfico, despiertan fantasmas [*fantasmes*] que reafirman el papel de los márgenes [*marges*], de los huecos [*trous*] en el tejido corporal: "l'excitation sexuelle produite par [c]es représentations transporte le lecteur en dehors des limites de son moi, elle rend suspecte, au moins le temps d'un spasme, la stabilité de toutes ces institutions symboliques dont le rôle était d'affermir les identifications conscientes qui font du moi une entité sociale viable".³⁶⁵ Así que el uso de los adjetivos y los adverbios en el poema de Rimbaud, es una reivindicación libertina de la libertad en un contexto de censura.

³⁶³ Cf. Michel Foucault, "Encierro, psiquiatría y prisión" en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza, 2001, p. 112.

³⁶⁴ Para Murphy, el tatuaje que aparece en este poema: "CLARA VENUS", perceptible únicamente cuando se le mira a través de la lupa, es una marca cultural no necesariamente positiva en el cuerpo de la mujer. Cf. Steve Murphy, *op. cit.*, pp. 198-203.

³⁶⁵ Mitchell Greenberg, *Des corps baroques...*, *op. cit.*, p. 111.

Para resumir, este poema de Rimbaud es un ejemplo de subversión (de un referente cultural, en este caso, la Venus que sale del mar), del recurso a neologismos (“déficits”), así como de una crítica social (el cuerpo de la mujer visto como mercancía). Es también un ejemplo de cómo todo el sentido del poema se reevalúa a la luz de una figura del discurso (en este caso, un oxímoron), y también de cómo la ironía es el catalizador que permite al poeta ponderar, así sea a partir de una marca mínima, grotesca, deshonrosa, los usos libertinos del cuerpo.

b. *Rêvé pour l’hiver*. El placer oscuro como promesa.

La segunda de las *Lettres dites du voyant* es dirigida al poeta Paul Demeny. En ella aparecen varias inquietudes de Rimbaud sobre las fuentes de la poesía, así como sobre su porvenir. En ella también abunda sobre el trabajo que el poeta debe seguir para obtener la videncia. En primer lugar, conocerse profundamente: “La première étude de l’homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l’inspecte, il la tente, l’apprend”.³⁶⁶ Para después proceder con su consabido desarreglo de todos los sentidos [*dérèglement de tous les sens*], ir hacia lo desconocido, apurar los venenos para conservar las quintaesencias (“il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences”) y agotarse, buscar la embriaguez del cansancio y del sueño, como propone Blanchot en su ensayo ya mencionado sobre Rimbaud. Así que, más que un trabajo, es un recorrido en pos de la experiencia, un viaje hacia lo desconocido: “Il arrive à l’inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l’intelligence de ses visions, il les a vues!”, para llegar a una meseta de la ceguera, sobre lo que abundaré más adelante. Ahora, la tarea del poeta preconizada por Rimbaud bien puede hacerse eco del “viaje” como tema recurrente a lo largo del siglo XIX.³⁶⁷ En este caso, por supuesto, un viaje hacia el interior. A continuación, veremos, en otro poema de *Les Cahiers de Douai*, de qué manera Rimbaud hace del viaje un pretexto para la exploración del cuerpo así como para la activación de los resortes oscuros del goce.

³⁶⁶ *Lettres dites du voyant* (à Paul Demeny) en Arthur Rimbaud, *Poésies...*, *op. cit.*, p. 88.

³⁶⁷ Kristin Ross, *op. cit.*, p. 56.

RÊVÉ POUR L'HIVER

L'hiver, nous irons dans un petit wagon rose

Avec des coussins bleus.

Nous serons bien. Un nid de baisers fous repose

Dans chaque coin moelleux.

Tu fermeras l'œil, pour ne point voir, par la glace,

Grimacer les ombres des soirs,

Ces monstruosité hargneuses, populace

De démons noirs et de loups noirs.

Puis tu te sentiras la joue égratignée...

Un petit baiser, comme une folle araignée,

Te courra par le cou...

Et tu me diras: "Cherche!", en inclinant la tête,

—Et nous prendrons du temps à trouver cette bête

—Qui voyage beaucoup...

En este poema, el sueño se proyecta gracias al invierno, ese paréntesis temporal donde, así como la vida, el tiempo presente se resguarda pues, salvo en una frase ("Un nid de baisers fous repose / Dans chaque coin moelleux"), los demás verbos del sueño están en futuro, el tiempo de la proyección. Es por eso que, como en toda proyección, no se mira con los ojos sino que las imágenes se configuran en el interior. De hecho hay una petición

que hace el soñador a la mujer:³⁶⁸ “Tu fermeras l’œil”, para que pueda difuminar el peligro que entraña el exterior. Antes de continuar hay que notar que dentro del sueño también se proyectan otros espacios; en este caso la escena se desarrolla en el vagón de un tren, como si de un espacio a otro (el invierno-el sueño-el tren-el vagón) se quisiera llegar a un núcleo. Ahora, el exterior del tren está revestido de bruma, pues no hay nada específico sino sombras negras³⁶⁹ (“les ombres des soirs, / Ces monstruosités hargneuses, populace³⁷⁰ / De démons noirs et de loups noirs”). Más allá de las figuras malignas (los demonios y los lobos negros) que pueden hacer referencia a los insurrectos de la Comuna de París, como afirman ciertos estudios, parece más bien que en esta petición está inscrito el viaje hacia lo más desconocido: el propio interior, no exento de peligros ni de oscuridad. La mujer debe cerrar los ojos para abrirse a lo nuevo, para hacer de esa “ceguera” la visión por antonomasia, tan cara a Rimbaud. Así que la vista interna se apoyará principalmente en el tacto: “La vue, maîtresse des sens puisqu’elle sert de métaphore à la pensée [...] redevient un sens parmi les autres lorsqu’elle jouit des formes et des couleurs”.³⁷¹ En efecto, como en una celebración del beso, el descubrimiento del otro se hará a través del tacto. Hay que notar, empero, que el beso está asociado a la palabra “fou” y por contigüidad a la palabra “araignée”, es decir, hay un desplazamiento de sentido que va de lo irresistible e impetuoso (“un nid de baisers fous”), a lo inquietante (“un petit baiser, comme une folle araignée”). En este sentido habrá que notar el campo semántico que contiene a la araña y a los lobos, animales generalmente asociados a la oscuridad y a lo maligno, y cuyo influjo ha traspasado la ventana para guiar un viaje aún más interno: la exploración corporal. Pero este viaje corporal, es decir, la exploración del amante, ha comenzado con una ligera violencia: “Puis tu te sentiras la joue égratignée”; violencia que sirve como catalizador porque a la voz que formula el sueño se suma la voz

³⁶⁸ No hay manera de saber si la persona identificada con el “tú” es una mujer o un hombre. Sin embargo, creemos que, si hiciera referencia a un hombre, el poeta lo habría dejado claro como una más de las subversiones a las que recurría con frecuencia. Así que para el análisis hemos trabajado con la pareja hombre-mujer.

³⁶⁹ Algunos estudiosos de la obra de Rimbaud señalan la carga feérica de este poema, es decir, ven en la oposición de lo interior contra lo exterior, lo iluminado contra la oscuridad, un reminisciente de los cuentos de hadas o historias para niños. Cf., Kristin Ross, *op. cit.*, pp. 56-58 y Steve Murphy, *op. cit.*, p. 132-133.

³⁷⁰ Al respecto de la palabra “populace”, Murphy escribe: “le mot *populace* [...] n’est assurément pas le terme collectif le plus naturel appliqué au loup [...]. Il faut rappeler que la *populace* est le ‘bas peuple’. Il s’agit d’un terme de mépris politique”. Cf. Steve Murphy, *op. cit.*, p. 141.

³⁷¹ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin, op. cit.*, p. 145.

femenina que formula la orden: “Cherche!”. Pocas cosas tan claras como la alusión que se hace al descubrimiento y posterior goce corporal: “Nous prendrons du temps à trouver cette bête”. Y lo es aún más por la precisión que hace Kristin Ross a propósito de esta última frase: “À la fin des années 1860, ‘chercher la petite bête’ était une expression argotique répandue, qui signifiait chercher à connaître les mécanismes internes d’un objet, les raisons cachées d’une affaire”.³⁷² En este punto, es necesario detenerse un poco en el pronombre “nous”. Es claro que en él se incluyen el hombre y la mujer pero no olvidemos que el relato es una prescripción: “Tu fermeras l’œil”, “Puis tu te sentiras la joue égratignée”, “Et tu me diras”; como si el hombre supiera lo que se necesita para dar con lo “desconocido”, más aún, como si supiera lo que se necesita para encontrar (o incluso activar) los resortes del placer en la mujer. Parece una escena actualizada de *La petite maison* de Jean-François de Bastide, novela corta de la que escribimos en el capítulo anterior, en la que se cuenta cómo un libertino conquista a una mujer mediante el avasallamiento de los cinco sentidos. La casa a la que la invita es un dispositivo construido para que el torbellino de pasiones nuble la mente y la víctima *se rinda*. La mujer confiesa: “De jolis bronzes et des porcelaines [...]; de jolis meubles de diverses formes, et des formes les plus relatives aux idées partout exprimées dans cette maison, forcent les esprits les plus froids à ressentir un peu de cette volupté qu’ils annoncent”.³⁷³ A propósito de esto, hay que subrayar el contexto del viaje en tren, el medio de transporte del “progreso”, con el que se pone en evidencia el contraste entre viaje interior y exterior: “voyage fou qui s’oppose nécessairement par certains côtés au cheminement ferroviaire, à toute science rectiligne”.³⁷⁴ Ahora bien, en su estudio, Murphy señala que el vagón del que Rimbaud escribe (“un petit wagon rose / Avec des coussins bleus”) es uno de primera clase,³⁷⁵ lo que es significativo para Michel Delon quien, a la “ergonomía” inventada por “nuestra modernidad”, opone la “complicidad libertina”³⁷⁶ de algunos muebles que aparecen en la literatura libertina. Ursula, uno de los personajes de Rétif de la Bretonne habla así de sus muebles: “mes chaises pliantes, mes ottomanes, mes bergères, etc., me

³⁷² Kristin Ross, *op. cit.*, p. 59.

³⁷³ Jean François de Bastide, *La petite maison*, *op. cit.*, p. 36.

³⁷⁴ Steve Murphy, *op. cit.*, p. 137.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 133.

³⁷⁶ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, *op. cit.*, p. 159.

reçoivent dans leurs bras, et paraissent plutôt des êtres actifs qui m'étreignent que des êtres passifs qui me portent".³⁷⁷ En este sentido, lo que se activa con la descripción del vagón rimbaldiano ("Un nid de baisers fous repose / Dans chaque coin moelleux") es una promesa de efluvios de sensualidad irreprimibles y, desde esta perspectiva, está más cercano al mueble libertino que a la ergonomía enunciada por el progreso de su época. Tal parece que, en este escenario pensado, imaginado para el goce sensual, el asedio sufrido por el personaje femenino de Jean-François Bastide en su obra *La petite maison* se ha *secularizado* y ahora se proyecta explícitamente como reconocimiento tanto del espacio exterior (el tren) como del interior (el vagón, el cuerpo). En fin, como si la teoría libertina de la lección de Bastide hubiera encontrado finalmente su aplicación como *savoir-faire* en el poema de Rimbaud.

Sobre este poema, y según lo que he anotado antes, es claro que se trata de un texto donde el desplazamiento es importante: el desplazamiento del tren, la araña que se mueve y que guía la exploración del cuerpo, el viaje interior. Sin embargo, también hay un constante desplazamiento enunciativo y de sentidos. Ya habíamos visto cómo circula el sentido del adjetivo "loco" [*fou*] cuando está asociado a "beso" [*baiser*³⁷⁸] y a "araña" [*araignée*]. Ahora bien, en cuanto al uso de los pronombres personales, hay que notar cómo, aunque contenida en el pronombre "nosotros" [*nous*], la primera persona casi desaparece del relato aunque más pareciera un desplazamiento de la identidad, sobre todo cuando la voz introduce la segunda persona del singular para dotarse de alteridad (no olvidemos que es el relato del sueño). Philippe Bonnefís lo ve como un juego de gestos ante un espejo: "Cette perte du sujet, dans une sorte de renvoi fébrile à l'autre, et qui est comme l'essai devant le miroir de positions de rechange, de postures grammaticales de remplacement".³⁷⁹ El *otro* parece ser uno de nuestros gestos que percibimos en el espejo, un gesto que nos diferencia de la imagen que tenemos cotidianamente de nosotros mismos pero en el que seguimos reconociéndonos. Ahora, del espejo en el que se refleja nuestro ejercicio de alteridad, a la ventana del tren donde, a contraluz, podemos percibir las sombras negras sin dejar de ver nuestro reflejo, una petición no deja de resonar: cerrar

³⁷⁷ Rétif de la Bretonne citado en *idem*.

³⁷⁸ Por lo demás, la palabra *baiser* también hace referencia a una relación sexual. Cf. www.cnrtl.fr

³⁷⁹ Philippe Bonnefís, *op. cit.*, p. 55.

los ojos, ya para iniciar el viaje interior, ya para no ver lo monstruoso demoniaco fuera del tren (“Ces monstruosités hargneuses, populace / De démons noirs et de loups noirs”), como si ambas entidades (el *yo* y las sombras negras) pertenecieran al mismo orden. No obstante, ninguna de las dos puede desaparecer, están ahí aunque se cierren los ojos. Por un lado, el *yo* que, sin enunciarse abiertamente, se desdobra en un pronombre complemento: “Et tu *me* diras: ‘Cherche!’”. Por el otro, las monstruosidades exteriores cuyo contenido oscuro yace latente en la locura de la araña. De esta manera, vemos cómo un núcleo desestabilizador impregna el sueño, un residuo de locura en un desplazamiento continuo, difícil de controlar. Y aunque “locura” resuena con una connotación negativa, puede ser la expresión de una vacilación repentina, un rasguño en la superficie de la piel que pondría a circular ciertas pasiones, el goce. Es difícil hacer aseveraciones sobre la naturaleza de tales pasiones, sin embargo, lo inasible de tal desplazamiento y, por lo mismo, su falta de conclusión o de cristalización, es uno decididamente libertino: “le plaisir de l’itinéraire ne se résume pas à un *oui* ou à un *non* final. Il faut écarter l’obsession du sens et du long terme pour jouir de chaque détail de la séduction et laisser au lendemain la beauté d’un renouveau”.³⁸⁰

En este sueño, Rimbaud pondera un espacio pensado para la sensualidad, así como un conocimiento del cuerpo o, más bien, una astucia para encontrar los resortes del placer corporal. Ciertamente, queda por configurar un mapa de estos placeres (“Et nous prendrons du temps à trouver cette bête”) pero antes ya se ha podido enunciar una estrategia de seducción (“tu fermeras l’œil”, “tu te sentiras la joue égratignée”). Del recorrido dentro del recorrido (“cette bête / *Qui voyage beaucoup...*”), a esta voz (la voz de este ejercicio de alteridad) le faltaría una invención aún más ambiciosa: la de los intercambios pornográficos o la del amor, que quedan claramente bosquejados. Michel Delon dice que una parte de lo libertino se juega en la tensión entre estos términos.³⁸¹

³⁸⁰ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, op. cit., p. 320. Delon señala como ejemplos de lo inacabado en las novelas libertinas: *Les égarement du cœur et de l’esprit* y *La nuit et le moment* de Crébillon, así como *La petite maison* de Jean François de Bastide.

³⁸¹ *Ibid*, p. 46-47: “libertinage qui a toujours refusé d’être défini et qui a tiré son inspiration de tensions, d’ambiguïtés, de contradictions entre nostalgie et utopie, codification de la séduction et libre invention de l’amour, pornographie et bienséances.

A manera de recapitulación, enumeraremos algunas características que acercan este poema a lo libertino: la utilización de ciertos objetos, como los cojines del vagón que, más que símbolos de la modernidad o la ergonomía, son cómplices en la consecución del placer; el reconocimiento del espacio como escenario para la seducción y la rendición. De cierta manera, podemos decir que el espacio se va delimitando para tener un mejor control sobre el otro; por último, los gestos y el goce del cuerpo están atravesados por el misterio o por una suerte de indecisión que sugiere la búsqueda interminable del placer o incluso de la locura.

c. *Première soirée*. Elocuencia de la “malignidad”.

En la parte final de la segunda carta del “vidente”, dirigida a Paul Demeny, Rimbaud menciona a varios poetas de quienes alaba o vitupera la obra. Al respecto, para Rimbaud, Alfred de Musset (1810-1857) es un poeta execrable: “Musset est quatorze fois exécration pour nous, générations douloureuses et prises de visions, – que sa paresse d’ange a insultées”. Es notable la oposición que puede leerse entre el oficio poético de Musset, por un lado, y la época “llena de visiones”, por el otro. En efecto, más adelante, Rimbaud escribe: “Musset n’a rien su faire: il y avait des visions derrière la gaze des rideaux: il a fermé les yeux”. Musset no pudo o no quiso sondear lo que aparentemente no existe. Valentina Ponzetto, en un ensayo sobre la obra de Musset menciona que a pesar de que en sus textos podamos encontrar ciertos recursos de la literatura libertina (juego de espejos como preámbulo a una escena sexual, alusiones al “petit pied”³⁸² del personaje femenino, por ejemplo), difícilmente Musset iba más allá. Sobre una escena de *La mouche*, donde aparece Madame de Pompadour y un caballero que la mira a través del espejo y admira además su hombro coronado por un lunar, Ponzetto señala: “S’il [el juego de espejos] a une place centrale dans le conte [...], il reste cependant sans suites, et un très respectueux baisemain met rapidement fin à cette fugace parenthèse sensuelle”.³⁸³ De esto podríamos colegir que lo que Rimbaud criticaba a Musset era más bien una

³⁸² Cf. Valentina Ponzetto, *Musset ou la nostalgie libertine*, Ginebra, Droz, 2007, p. 137, particularmente la nota 228.

³⁸³ *Idem*.

cortedad de miras. En este caso, para nosotros, más allá de la propia economía del relato, al no haber explotado esos recursos de extracción libertina con los que contaba para, en primer lugar, enriquecer su obra y, gracias a ellos, poder proponer algo diferente.

Antes de continuar, consideremos que la generación “romántica” de Alfred de Musset, nacida bajo el régimen napoleónico, vive con cierto desencanto y con una conciencia clara de la muerte. Hyacinthe Azaïs señala al respecto de la desesperanza de esta generación: “le romantisme était en fait la réponse d’un grand nombre d’hommes qui avaient été excités par le sang versé par la jeunesse durant les guerres napoléoniennes, et étaient bridés dans leurs ambitions par l’étroitesse de l’horizon qui s’offrait à eux”.³⁸⁴ No obstante, Gisèle Séginger distingue dos etapas en la vida creativa de Musset:³⁸⁵ por un lado, sus años jóvenes, pesimistas, de los que su poema *Les Vœux stériles* nos da una idea, además, sobre lo que pensaba acerca de la tradición pues, para él, la cultura griega era el único referente: “Grèce, ô mère des arts, terre d’idôlatrie”;³⁸⁶ y como el poeta se siente asqueado por el turgorio [*tripot*³⁸⁷] de la vida, se exilia en el esplendor de las épocas pasadas. A la “madre Grecia” dice: “Je suis un citoyen de tes siècles antiques”.³⁸⁸ Por el otro, su periodo de madurez donde la mala impresión que tenía de su época fue transformándose de tal suerte que en 1833 publica el artículo “Un mot sur l’art moderne”, en la *Revue des deux mondes*, donde plasma una opinión menos entusiasta por la cultura griega. Musset lanza una pregunta retórica: “Ne vous semble-t-il pas que le siècle de Péricles, celui d’Auguste, celui de Louis XIV, se passent de main en main une belle statue, froide et majestueuse, trouvée dans les ruines du Parthénon?”.³⁸⁹ Por lo demás el texto, ya desde el inicio, logra

³⁸⁴ Citado en James Smith Allen, “Y a-t-il eu en France une ‘génération romantique de 1830’?”, en *Romantisme* 28-29, 1980, pp. 103-118, URL: https://www.persée.fr/doc/roman_0048-8593_1980_num_10_28_5345, p. 108.

³⁸⁵ Gisèle Séginger, “Tout est mort, tout vit Musset, Nerval: la double figure d’une génération”, en *Romantisme* 2010/1, N° 147, pp. 55-68, URL: <http://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-1-page-55.htm>, pp. 59-61.

³⁸⁶ Alfred de Musset, *Premières poésies 1829-1835*, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5461211d/f6.image.r=musset%20premi%C3%A8res%20po%C3%A9sies>, p. 116.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 115.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 116.

³⁸⁹ Alfred de Musset, “Un mot sur l’art moderne”, en <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/un-mot-sur-l-art-moderne>, p. 517.

transmitir cierta calidez respecto a su tarea como poeta: “L’art c’est le sentiment; et chacun sent à sa manière”;³⁹⁰ calidez de naturaleza romántica que, de alguna manera, se opone a la “frialdad” con la que después califica la herencia de la cultura griega. Así que, con una visión optimista aunque descarnada, proyecta también una belleza secularizada propia de su época, y delimitada entre la razón y la inteligencia creativa. Al respecto, Sélinger señala: “[Esta inteligencia] évoque la vie moderne au cœur de la mélancolie, la beauté d’un siècle qui retourne en puissance créatrice sa tristesse et ses regrets, d’un siècle vivant malgré tout, et triomphant sur les ruines du passé”.³⁹¹ Paulatinamente, con la conciencia de la dificultad de vivir en tanto epicúreo, el hombre de su siglo tiene que enfrentarse a la falta de fe. Con el paso del tiempo, como señala Séginger, Musset se decanta por los pequeños momentos: “un temps sans histoire qui échappera au devenir collectif, un temps perdu pour l’humanité”,³⁹² y se convierte voluntariamente en el poeta menor.³⁹³ ¿Será esto a lo que Rimbaud se refiere cuando menciona la “pereza” de Musset? (“Musset est quatorze fois exécration pour nous, générations douloureuses et prises de visions, – que sa paresse d’ange a insultées”).

Más adelante, en la misma segunda carta del “vidente”, Rimbaud subraya una aptitud o quizás cierta disposición para ver, para preguntarse sobre lo que aparentemente no tiene explicación: “Mais inspecter l’invisible et entendre l’inouï étant autre chose que reprendre l’esprit des choses mortes”; algo a lo que, por cierto, en su etapa de madurez, Musset probablemente también hace referencia cuando se refiere a la estatua griega *fría* que pasa de siglo en siglo. La frialdad de la estatua es posiblemente aquello que Rimbaud llama “las cosas muertas”. A este respecto, nos parece que lo que Rimbaud buscaba era cierta reelaboración de los temas y los recursos con los que se contaba hasta el momento. Ahora bien, a manera de comentario breve respecto a la muerte, vamos a ver algunos detalles del poema de Rimbaud *Le Dormeur du val*. El poema es un recorrido por un rincón casi paradisiaco de luz, sonidos y vegetación, en el que, a medida que el poema avanza, aparece un soldado, aparentemente dormido. No obstante, a pesar de algunas

³⁹⁰ *Ibid*, p. 514.

³⁹¹ Gisèle Séginger, *op. cit.*, p. 61.

³⁹² *Ibid*, p. 63.

³⁹³ *Cf. ibid*, p. 64.

señales preparatorias, no nos enteramos sino en los dos últimos versos de que el soldado en realidad está muerto. En cuanto al desarrollo formal, de entrada tenemos un texto donde el cuerpo del soldado forma una composición con la alfombra de verdura sobre la que yace: “il est étendu dans l’herbe, sous la nue, pâle dans son lit vert”.³⁹⁴ En esta composición, además, los colores toman nuevo brillo bajo el sol porque el velo de la muerte se ha descorrido: “C’est un trou de verdure où chante une rivière / Accrochant follement aux herbes des haillons / D’argent; où le soleil, de la montagne fière, / Luit: c’est un petit val qui mousse de rayons”. Al respecto, Suzanne Bernard acerca este tratamiento del color a lo que hacían los impresionistas en sus pinturas: “Le Dormeur du val, c’est l’idée de la mort devenue couleur [...]. D’abord, parce que la vibration de la lumière [...], est rendue ici par des verbes [...]; ensuite parce que Rimbaud, comme les impressionnistes, cherche à nous restituer le plus véridiquement possible une impression colorée”.³⁹⁵ Ahora, la muerte simbolizada por los agujeros de las balas: “il a deux trous rouges au côté droit”, es un eco del rincón paradisiaco del comienzo del poema (“C’est un trou de verdure”), en un circuito de vida-muerte que no deja de fluir. Detrás de ese velo, las “visiones” son colores menos opacos y ríos refulgentes de plata; la Naturaleza, por su parte, es un umbral donde el cuerpo a punto de la descomposición se integra como en un sueño a lo invisible y a lo inaudito. En un momento, la voz poética hace una petición a la Naturaleza: “Nature, berce-le chaudement: il a froid”, como si fuera una gran madre que en ese mismo arrullo protege e integra. Nos parece que el reproche que Rimbaud le dirige a Musset sobre lo que no quiso ver “detrás del velo” nace de una falta de atención a un circuito donde los sentidos se alimentan también de la muerte. Habría que poner atención a esta maquinaria de estupor que afina los sentidos, como bien lo sabía Théophile de Viau cuando hace de la Naturaleza su reservorio para explicarse las relaciones y las correspondencias internas. Así que, volviendo a Rimbaud, y más allá del comentario político que la muerte de ese soldado muy joven, casi niño, pone sobre la mesa ante las convulsiones de la época, hay que tener en cuenta lo que se da en el orden

³⁹⁴ *Le Dormeur du val* en Arthur Rimbaud, *Poésies...*, *op. cit.*, p. 70.

³⁹⁵ Suzanne Bernard, “La palette de Rimbaud”, en *Cahiers de l’Association internationale des études françaises* 12, 1960, pp. 105-119, URL: http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1960_num_12_1_2169.

formal, es decir, la idea rectora de que los sentidos se afinan, además, porque han pasado por el cedazo de las muertas que se integran como en silencio al fluir de la vida.

A este respecto, veamos ahora otro poema de Rimbaud.

PREMIÈRE SOIRÉE

“– Elle était fort déshabillée
Et de grands arbres indiscrets
Aux vitres jetaient leur feuillée
Malinement, tout près, tout près.

Les petits pieds sous la chemise
Se sauvèrent: “Veux-tu finir!”.
– La première audace permise,
Le rire feignait de punir!

Assise sur ma grande chaise,
Mi-nue, elle joignait les mains,
Sur le plancher frissonnaient d’aise
Ses petits pieds si fins, si fins.

– Pauvrets palpitants sous ma lèvre,
Je baisai doucement ses yeux:
– Elle jeta sa tête mièvre
En arrière: “Oh! c’est encore mieux!...”

– Je regardai, couleur de cire,
un petit rayon buissonnier
papillonner dans son sourire
et sur son sein, – mouche au rosier!

“Monsieur, j’ai deux mots à te dire...”
– Je lui jetai le reste au sein
Dans un baiser, qui la fit rire
D’un bon rire qui voulait bien...

– Je baisai ses fines chevilles.
Elle eut un doux rire brutal
Qui s’égrenait en claires³⁹⁶ trilles,
Un joli rire de cristal...

– Elle était fort déshabillée
Et de grands arbres indiscrets
Aux vitres jetaient leur feuillée
Malinement, tout près, tout près.

De entrada observemos que la personalidad de la mujer está definida por su voz, particularmente por su risa que, entre dos adjetivos, adquiere un cariz decidido aunque inasible: es grata, amable [*doux*], pero inesperada [*brutal*], en un adjetivo que, no obstante, nos remite también a cierta fuerza o violencia. Más adelante se indica que esta misma risa es bonita, de cristal (“un joli rire de cristal”), lo que la acerca más bien a la delicadeza y al peligro de un vidrio roto. Sin embargo, algo importante en el retrato de

³⁹⁶ En femenino en el original.

esta mujer es que se matiza con el campo semántico de lo animal y lo vegetal: el ligero aire distraído que “mariposea” en su sonrisa y en su seno (“Je regardai... / Un petit rayon buissonnier / Papillonner dans son sourire / Et sur son sein”). El seno mismo es como una flor que se abre a la libación o, en este caso, al zumbido de una mosca (“mouche au rosier!”). En fin, esa sonrisa inquietante, revestida de múltiples adjetivos, también se desgrena en trinos (“Elle eut un doux rire brutal / Qui s’égrenait en claires trilles”) y esta característica es importante porque parece una forma de comunicación, no completamente clara (“le rire feignait de punir!”), pero que permite la continuidad del juego (“un bon rire, qui la fit rire / D’un bon rire qui voulait bien”). Es decir, en el mapa corporal que el amante está recorriendo (los tobillos-los ojos-los senos), parece que la risa-trino de la mujer es una guía. Y en este sentido me parece que la primera noche anunciada en el título hace referencia al hombre, a su iniciación sexual en un cuadro donde la misma Naturaleza parece participar en una suerte de eclosión.

Ahora, el uso de los guiones resulta problemático y parece indicar una situación enunciativa fragmentada, como recortada para permitir una réplica, otra voz. Un ejemplo de esto lo vemos al final del tercer cuarteto cuando después de percibir la luz en la sonrisa y el seno (“un rayon... papillonner dans son sourire / et sur son sein”), se abre un espacio para después dar paso a una frase curiosa: “mouche au rosier!”. Por un lado, como ya lo señalamos, parece que el rosal [*rosier*] hace referencia al seno, y que el deseo a flor de piel del amante es la mosca que zumba. Por otro lado, también puede ser la expresión de una sorpresa ante el hallazgo de un lunar [*mouche*] en el seno [*rosier*], como un choque estético. En cualquier caso, parece que la coma y el guion preparan un paréntesis donde al relato de la voz se añade la interjección impropia dirigida a sí misma: “Et sur son sein, –mouche au rosier!”, como si al momento de estar narrando, se hiciera un comentario en retrospectiva. Quizás, de cierta manera, la voz enunciativa está balizando el relato para inscribirlo en el tiempo y darle otra dimensión al mapa corporal que el nuevo amante está bosquejando bajo la guía de la risa-trino. Pero si la voz quiere anclar el relato en el tiempo, ¿con qué fin lo haría?

Hay un detalle sobre la ropa de la mujer que indica una ruptura en el tiempo. En el primer cuarteto, de manera literal, la mujer está casi desnuda, por no decir completamente

desnuda (“Elle était fort déshabillée”), aunque también podemos entender la frase a la luz de la prenda que la mujer probablemente trae puesta, un *déshabillé*. Desde esta perspectiva, es posible que la prenda funcione como un velo transparente cuya intención no es cubrir sino hacer más deseable la desnudez. En efecto, parece que la utilización de la frase (“fort déshabillée”) posee una intención juguetona, sugestiva, como los usos que revestían los ligeros encuentros libertinos del siglo XVIII donde las propuestas sexuales debían leerse entre líneas y donde la aceptación se expresaba con cierta reticencia, para dar la impresión de que el momento del goce iba a diferirse: “le *presque* devient synonyme de *tout à fait*”.³⁹⁷ Por el contrario, en el cuarteto siguiente, la mujer está literalmente medio desnuda (“Assise sur ma grande chaise, / Mi-nue, elle joignait les mains”). De tal suerte que, entre los escarceos amorosos (desvestirse, volver a cubrirse) a que invita la progresión de la desnudez, podemos entender que el poema comienza *in medias res* o con una escena que podría ser colocada al final. De cualquier manera también habría que notar la intención de hacer patente que la mujer nunca está literalmente desnuda, como si se privilegiara la construcción del sentido (y la afinación de los sentidos). Claude Reichler escribe que la representación de un cuerpo entraña el reconocimiento de una transformación: “le corps n’est intelligible que représenté, et sa représentation est liée à la transformation produite par la découverte qu’en fait un sujet”.³⁹⁸ Por lo pronto, este cuerpo femenino se desvela al amante con una carga animal-vegetal que le hace a él mismo comprobar, rehacer, ciertas representaciones corporales. En fin, volvamos al primer cuarteto, es decir, probablemente a la última escena del encuentro y, si seguimos esta línea, el poema (del segundo al penúltimo cuarteto) podría ser el recuerdo de una primera noche donde los guiones, a la vez que marcan el recorrido de la enunciación, harían revivir momentos, para el que enuncia o quizás para otros, como en una conversación. En todo caso, en este punto se hace evidente lo que Michel Collot llama “vocación de palabra”: “Remarquer l’importance de ces mots [deícticos o indicadores de la enunciación] dans ce poème, c’est restituer à celui-ci sa vocation de parole, et par conséquent essayer de saisir comment il se dirige vers ‘autre chose’ que lui-

³⁹⁷ Michel Delon, *Le principe de délicatesse*, op. cit., p. 55, subrayado en el original.

³⁹⁸ Claude Reichler, *L’âge libertin*, op. cit., p. 111.

même, et aussi vers un Autre: car parler, c'est dire 'quelque chose' à 'quelqu'un'. L'horizon du poème, c'est à la fois un 'monde' et un 'alocutaire'".³⁹⁹

Antes de continuar quiero detenerme aún más en ese primer párrafo, sobre todo en su espesor temporal. Después de mostrarnos a la mujer “casi desnuda”, se nos advierte que por las ventanas asoman árboles “indiscretos” cuyo follaje está creciendo: “De grands arbres indiscrets / Aux vitres jetaient leur feuillée”. Me parece que con esta imagen (“[Los árboles] jetaient leur feuillée”) se pone énfasis en la ralentización de la acción pues, en general, no nos damos cuenta del crecimiento del follaje sino por comparación, cuando ya las hojas están ineludiblemente crecidas. Y para ser testigo del lento crecimiento de estas hojas se necesita una percepción aguda, atenta: la visión que pudo observar un ligero aire distraído en la sonrisa de la mujer (“Un petit rayon buissonnier”) o el oído que pudo cifrar el peligro en su risa de cristal (“Un joli rire de cristal”). Esos árboles que reverdecen sugieren que la transformación del amante se lleva a cabo en el ritmo. Por eso el poema comienza y termina con el mismo cuarteto: la escena, la primera noche vuelve a comenzar, aunque enriquecida por las acotaciones de la memoria pues, como hemos insistido, los guiones, como indicadores de que algo se está enunciando en el momento, abren la puerta a lo que podría añadirse al poema. Collot escribe: “en el seno de cada acto de palabra, los indicadores inauguran una forma de estar al decir, es decir, que cada vez son indicadores originarios”.⁴⁰⁰

Este poema parece el simple relato de una noche de iniciación sexual. Sin embargo, algunas palabras, tonos y argucias contenidos en el poema me permiten hacer una lectura vinculante con algunas características de lo libertino, específicamente si consideramos la noche de iniciación; la representación del cuerpo, en este caso femenino, y el cambio que se da cuando traspasa un umbral, el sexual, por ejemplo. Entonces tenemos, en primer lugar, la ficción del origen. Claude Reichler indica la importancia del tratamiento de la iniciación sexual en toda ficción libertina: “le roman libertin propose une fiction de l'origine, une fiction à l'origine de la représentation du corps”.⁴⁰¹ Para ello tiene mucho

³⁹⁹ Michel Collot, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁰¹ Claude Reichler, *op. cit.*, p. 89, subrayado en el original.

que ver la articulación enunciativa del poema que quiere contar una y otra vez esa primera noche. En segundo lugar podemos considerar la visión del cuerpo como catalizadora de una transformación. Nuevamente Reichler escribe: “la scène de vision ouvre généralement la carrière libertine, en jouant le rôle d’une première initiation”; como si todo el recorrido de la experiencia sensorial invitara al hombre a ir más allá, a integrar en su interior un ritmo ajeno (el color de la luz que se cierne sobre la sonrisa, el mariposeo de esta sonrisa, la risa de cristal, la risa-trino) para que, en algún punto, pueda cruzar un umbral y decantarse (o no) por lo obsceno, lo canallesco. En este caso, hay un indicio extraño pero revelador: el amante iniciado se apropia de la retórica de lo vegetal, el follaje comienza a crecer pero lo hace “malignamente” (“Et de grands arbres indiscrets / Aux vitres jetaient leur feuillée / *Malinement*, tout près, tout près”). Este adverbio inusual⁴⁰² condensa un espesor moral pero también uno intelectual pues forma parte del campo léxico de “malin” (astuto, ingenioso), como si en él se sellaran dos maneras de sentir, de vivir, de pensar.⁴⁰³ Así que esta eclosión en los árboles, que se nos muestra desde el principio, reviste de “malignidad” el resto del poema, como si se nos contara esa “primera noche” desde una *astucia maligna*.

Por último, al respecto de este follaje que crece “malignamente” quiero subrayar de nuevo la importancia de esta ralentización, lo que, por oposición, nos hablaría de otro ritmo al interior de la escena, es decir, de dos velocidades. De cierta manera podemos pensar que el ritmo lento se abre como poética, como patrón poético porque es el que da la pauta al ritmo interior, perentorio (la primera noche que termina aun con cierta promesa de continuidad: “un bon rire qui voulait bien”). Esto puede llevarnos a pensar en que el proyecto poético de Rimbaud está atravesado por dos ritmos, uno que se redefine desde el pasado: “Au fond ce serait encore un peu la Poésie grecque”⁴⁰⁴, lento como un animal al acecho de la presa. Y, en su interior, otro que se nutre de lo precedido, lo que

⁴⁰² “Forme archaïque ou provinciale pour *malignement*”. Cf. Arthur Rimbaud, *Poésies...*, *op. cit.*, p. 273.

⁴⁰³ Delon cree que uno de los méritos de la novela *Thérèse philosophe* (1748) es que conjuga las dos tradiciones libertinas, la de la libertad del pensamiento y la de la licencia del cuerpo: “Thérèse devient philosophe, comme le titre de ses Mémoires l’annonce, en se réconciliant avec elle-même, en assumant ses désirs, en vivant pleinement la complémentarité du corps et de l’intelligence. Le philosophe n’est plus un sage détaché des passions, c’est un homme, ou une femme, qui prend conscience de ses besoins et qui en tire un plaisir en même temps qu’un savoir”. Cf. Michel Delon, *Le principe de délicatesse*, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁰⁴ *Lettres du voyant* (a Paul Demeny) en Arthur Rimbaud, *Poésies...*, *op. cit.*, p. 92.

muere y nutre el ciclo de la Naturaleza como lo señalamos en *Le Dormeur du val*. Ahora, cuando Rimbaud proclama, en su poema *Adieu* (el último del poemario *Une saison en enfer*): “Il faut être absolument moderne”, ¿no estará apremiándonos acaso a buscar, a cada momento, el cansancio y el sueño; a apurar los venenos para encontrar las quintaesencias; a bajar al infierno para encontrar los talentos? Como si los restos de cada experiencia alimentaran otro tiempo, como puede leerse en *Illuminations*, donde existen lugares excesivos (“plate-formes au milieu des gouffres”, “des châteaux bâtis en os”⁴⁰⁵) y donde a la civilización sucede de nuevo la barbarie (“Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays / Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques”⁴⁰⁶). Por último, a la luz de todo lo anterior, quiero hacer notar que, en la literatura libertina, la conquista también se mueve en dos tiempos, el del seductor y el de la víctima, donde esta última siempre será sacrificada para gloria del proyecto libertino. Michel Delon escribe: “La séduction libertine n’est pas négation du temps, elle le déplace du cœur à l’esprit, du sentiment au projet, du singulier d’une femme (ou d’un homme) au pluriel de toutes les femmes (de tous les hommes). L’objet séduit compte moins que l’idée de séduction qui s’affirme dans la répétition ou dans une complexité sans cesse accrue”.⁴⁰⁷ Un ejemplo de dos tiempos que divergen pero que sirven para construir otro donde las leyes se dislocan lo encontramos en Sade, en *Les 120 journées de Sodome*, donde los cuatro libertinos, aislados en el castillo de Silling, abren un paréntesis temporal para la desmesura y el libertinaje, expoliando los cuerpos y el tiempo de las víctimas: “Ils [los libertinos] nient le temps au niveau des corps particuliers pour mieux construire une durée, établir une mémoire de la prostitution et fonder une école du libertinage”.⁴⁰⁸

Para resumir, podemos decir que este poema de Rimbaud nos permite ver ciertos vínculos con la literatura libertina sobre todo por el tratamiento que hace del tiempo, es decir, la manera en que un ritmo fagocita al otro para sostener un proyecto poético de la desmesura y el desarreglo.

⁴⁰⁵ *Villes II* en *ibid*, pp. 224-225.

⁴⁰⁶ *Barbare* en *ibid*, p. 232.

⁴⁰⁷ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, op. cit., p. 188.

⁴⁰⁸ *Ibid*, p. 190.

En este apartado analizamos tres poemas que aparecen en la antología *Les cahiers de Douai*, de 1870. Hay que tener en cuenta que son poemas de un Rimbaud muy joven (16 años), cuyo interés reside en la cultura literaria y política de las que abreva pues hasta el momento Rimbaud no había estado más que una vez, y de manera muy breve, en París. Digamos que son el resultado de un poeta poco mundano aunque astuto y comprometido, entregado a su pasión por la lengua griega y a sus lecturas de diversos poetas.

Ahora bien, los tres poemas ponen en movimiento una mirada sobre el cuerpo con intenciones críticas, como es el caso de *Vénus anadyomène* pues, como hemos visto, la mirada institucional controladora, al someter a análisis el cuerpo de la mujer, quizás prostituta, lo asimila a una bestia o lo convierte en objeto; lo interesante es que la misma institución, al afinar la mirada, cae en su propia trampa cuando cae arrobada ante la úlcera “bellamente repugnante” de la mujer. El joven poeta, con esta provocación, con esta vacilación del orden, hace la reivindicación de los usos heterodoxos del cuerpo y, a la sordina, una reivindicación libertina de los placeres del cuerpo.

Los otros dos poemas, *Rêvé pour l’hiver* y *Première soirée*, están más cerca del tratamiento ligero que, en el siglo XVIII, hacen los poetas libertinos del cuerpo, sin por ello dejar de trabajar un residuo oscuro que va a sostener estructuralmente al texto. En *Rêvé pour l’hiver* eso está presente en la cadena de significados que asocia lobos, araña, besos y locura (“nids de baisers fous”) y que, en la figura del beso-araña, hace del cuerpo un terreno de placeres desconocidos. En el caso de *Première soirée*, la “malignidad” del crecimiento del follaje (“jetaient leur feuillée malinement”) que acompaña la noche de escauceos amorosos nos propone un sustrato, un segundo ritmo dentro del poema, que no es visible pero que se deja sentir.

En fin, ya hemos mencionado algunas características de extracción libertina que aparecen en estos poemas como el uso de los objetos que, más que brindar la comodidad ergonómica propia de su época, son cómplices libertinos que estimulan y procuran el placer; la ficción del inicio sexual y, finalmente, un proyecto que se nutre de dos tiempos o dos ritmos (el del seductor y el de la persona a la que seducen). No obstante, lo interesante en estos poemas es, sobre todo, ese núcleo, ese *residuo oscuro*, como le hemos llamado, desde donde se echan a andar placeres indefinibles, así como cierta

elocuencia de la Naturaleza que se mueve entre lo ligero y lo astuto, entre el escaqueo erótico y lo “maligno”. De cierta manera, podríamos considerar que ese *residuo oscuro* abre también un espacio de reflexión y crítica que, de forma soterrada, y como ya habíamos mencionado, hace avanzar al poema. Es una suerte de potencia intelectual y corporal (o intelecto-corporal) gracias a la que podemos cruzar cierto umbral,. Y esta potencia nos recuerda la reflexión que menciona Diotima en su diálogo con Sócrates, una reflexión que nos llevaría de vuelta a nuestra juventud. Así que, desde esta perspectiva, en la necesidad de escudriñar y comprender las relaciones entre cuerpo y alma, entre placer y “malignidad”, ambos, Théophile de Viau y a Arthur Rimbaud, está unidos por las redes casi invisibles de un libertinaje contestatario y subversivo que atraviesa poco más de dos siglos.

A continuación vamos a analizar la vertiente propiamente satírica de Rimbaud en algunos de los poemas que aparecieron en *Album zutique*, obra conjunta de 1871. En la época en la que redacta esta obra, junto a Verlaine y otros poetas, Rimbaud ya vive en París y comienza a ser conocido en los círculos especializados, aunque no siempre de la mejor manera. La indudable cultura literaria de la que se hizo en Charleville, le da las herramientas necesarias para parodiar los recursos de ciertos poetas de su tiempo. A la luz de este trabajo, estudiaremos cómo Rimbaud, mediante la sátira, la ironía y lo burlesco, pone en crisis las expresiones poéticas de su tiempo y, asimismo, la manera en que esto influyó en su reflexión sobre el cuerpo y los placeres.

3.3. La desestabilización poética.

3.3.1. Lo grotesco en busca de su propia lengua. Análisis de tres poemas.

Para Arnaud Bernadet y Bertrand Degott, en el siglo XVII francés la relación entre la poesía de lo sublime y la de lo burlesco⁴⁰⁹ fue compleja y difícil. Ellos mencionan dos

⁴⁰⁹ “Cómico” es el término estándar, en él se agrupan lo “burlesco”, lo “funambulesco”, lo “grotesco” e incluso lo “simiesco”. Cf. Arnaud Bernadet y Bertrand Degott, “La corde bouffonne ou la quête d’une

elementos que contribuyeron a ello: por un lado, la condena de los placeres expresada en *La República* de Platón, y por el otro, la confiscación de la risa por parte de la iglesia, en nombre de la gravedad del alma.⁴¹⁰ Según Pascal Debailly, esa tirantez entre lo sublime y lo burlesco se sintetizó en la “lógica de los géneros”⁴¹¹ [*logique des genres*], con todo lo que ello tiene de reductor. Ahora bien, en el siglo XIX, una de las cuestiones que se imponían para lo burlesco era la invención de su propia lengua, una lengua que pudiera traspasar las fronteras de los géneros, así como también contener las diversas transformaciones que tenían lugar en la época.

A continuación veremos algunos ejemplos de poemas de Arthur Rimbaud, para ver de qué manera lo grotesco fue importante en su obra y cómo pone en crisis las expresiones poéticas de su tiempo.

a. *Le Balai*. El arte de la parodia.

En *Le Parnasse satyrique*, Théophile de Viau se dirigía a las jóvenes de esta manera: “Mais, belles, sachez qu’un beau *manche*, / Réchauffe aussi bien qu’un manchon”.⁴¹² Aunque las palabras “mango” [*manche*⁴¹³] y “manguito” [*manchon*] comparten familia léxica y podrían leerse a la luz del contexto del tejido (manga, manguito), lo cierto es que esta frase no se presta a ambages pues en el lenguaje popular la palabra “mango”, “palo de escoba” [*manche*] era utilizada para designar al miembro viril. También hay que decir que, más allá de lo desparpajado de esta frase, destaca una apología a los placeres sensuales, cierto hedonismo que se contrapone a la moral cristiana de la época de De Viau. Jean-Pierre Cavaillé asocia este tipo de utilizaciones discursivas a una cultura

‘langue comique’: Petite histoire de la poésie française après Banville”, en *Études françaises* 51 (3), pp. 5-26, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1034129ar>, p. 24. En este apartado, de manera general, utilizaremos el adjetivo “burlesco” y, para referirnos al trabajo de Rimbaud, el término “grotesco”.

⁴¹⁰ Cf. *ibid*, p. 6.

⁴¹¹ Pascal Debailly citado en *idem*.

⁴¹² Théophile de Viau, citado en Louis de Landes, *Glossaire érotique de la langue française depuis son origine jusqu’à nos jours contenant l’explication de tous les mots consacrés à l’amour*, en https://ia902302.us.archive.org/25/items/bub_gb_7yZp2Ag84EIC/bub_gb_7yZp2Ag84EIC.pdf, p. 234, subrayado en el original.

⁴¹³ *Manche*, en masculino, hace referencia a un mango o palo de escoba, aunque en femenino, se refiere a una manga (de camisa, vestido, etc.).

moral y filosófica común a los libertinos en el siglo XVII: “c’est sur le terrain de la pratique et des mœurs, à commencer bien sûr par les mœurs sexuelles, que la vie philosophique s’oppose de la manière la plus nette et la plus brutale à la vie chrétienne”.⁴¹⁴ La frase de Théophile de Viau también muestra la forma en que una derivación dentro de la familia léxica (*manche-manchon*) puede entrañar cambios sustantivos en la comprensión de un mensaje.

Poco más de dos siglos después, en el periodo de un mes (de octubre a noviembre de 1871), Arthur Rimbaud participó en la creación de un conjunto de poemas sulfurosos agrupados bajo el nombre de *Album zutique*. Este adjetivo viene de *zut*, interjección que expresa descontento, irritación o indiferencia. Aparte de Rimbaud, en este álbum participaron poco más de doce poetas: Verlaine, Léon Valade, Albert Mérat, los hermanos Cros, por mencionar algunos ejemplos. Jean Jacques Lefrère escribe que este álbum parece el manifiesto del pesar de un puñado de poetas ante la poesía de su tiempo, el descontento de poetas “ayant refusé d’admettre que la poésie contemporaine devait nécessairement évoluer dans le sillage et le respect de célébrités affirmées ou naissantes comme Charles Leconte de Lisle et François Coppée”.⁴¹⁵ Sin embargo, según Bernard Teyssède, con el paso del tiempo, la mayoría de los que participaron en el *Album zutique* descuidaron la publicación de esta antología de poemas en los que habían desahogado [*défoulé*] su libido anticonformista porque, por un lado, habían llegado a ser “respectables”⁴¹⁶ y, por el otro, porque no querían que los asociaran con la mala fama de Rimbaud.⁴¹⁷ Es cierto que algunos poemas de este álbum aparecieron en algunas revistas y publicaciones periódicas pero el libro no vio la luz de manera integral hasta 1962, bajo la iniciativa de Pascal Pia.

Algunos caracterizan a este grupo como el “Círculo zutista” [*Cercle zutique*] y, según Steve Murphy, sus integrantes tenían como eje común la subversión, el desprecio por los

⁴¹⁴ Jean-Pierre Cavaillé citado en Sophie Houdard, “Vie de scandale et écriture de l’obscène: hypothèse sur le libertinage de mœurs au XVII^e siècle”, en *Tangence* 66, 2001, pp. 48-66, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008240ar>, p. 51.

⁴¹⁵ Jean-Jacques Lefrère en Bernard Teyssède, *op. cit.*

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ Dos causas se mencionan con frecuencia: la herida que Rimbaud infligió con un arma blanca al fotógrafo y poeta Étienne Carjat. Por otro lado, varios de los participantes en el *Album zutique* consideraban a Rimbaud responsable de la separación entre Verlaine y su esposa.

valores políticos y morales de la burguesía y del gobierno de la Tercera República; varios profesaban cierta simpatía por la Comuna y algunos eran homosexuales.⁴¹⁸

Ahora bien, en este *Album zutique* también aparece un palo de escoba [*manche*], como eco de aquel al que hacía referencia Théophile de Viau. Sobre este objeto habla uno de los poemas de esta selección:

LE BALAI

C'est un humble balai de chiendent, trop dur

Pour une chambre ou pour la peinture d'un mur.

L'usage en est navrant et ne vaut pas qu'on rie.

Racine prise à quelque ancienne prairie

Son crin inerte sèche: et son manche a blanchi.

Tel un bois d'île à la canicule rougi.

La cordelette semble une tresse gelée.

J'aime de cet objet la saveur désolée

Et j'en voudrais laver tes larges bords de lait,

Ô Lune où l'esprit de nos Sœurs mortes se plaît.⁴¹⁹

Debido a su naturaleza crítica, algunos poemas de esta antología eran acompañados del nombre o las iniciales del autor a quien querían parodiar. En este caso, Rimbaud firma F.C., las iniciales de François Coppée, poeta, dramaturgo y cuentista que a menudo trataba la vida de los pobres de manera sensiblera.⁴²⁰ Su poema más famoso es *Les humbles* (1872). Para Steve Murphy, la burla a Coppée era evidente ya en el uso de este

⁴¹⁸ Este grupo se había creado como respuesta a lo reaccionario del Parnaso, que se manifestaba, entre otras cosas, con su repudio, aunque tímido, a la “vida moderna”: cf. Steve Murphy, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁴¹⁹ Arthur Rimbaud, *Poésies...*, *op. cit.*, p. 136.

⁴²⁰ Cf. François Coppée en www.britannica.com.

objeto doméstico asociado a la limpieza, este objeto tan ajeno a su mundo prolijamente empobrecido: “le monde rigoureusement désinfecté de Coppée”.⁴²¹

Ahora bien, la escoba de grama de este poema sirve para usos rudos, específicamente para el retrete. Murphy deriva “retrete” desde la palabra “grama” [*chiendent*], es decir, *chien-dent*, en donde *chien* (perro) hace eco de *chiot* (cachorro) y sobre todo de *chiottes*, retrete. La connotación sexual tiene que ver con esta cadena de derivaciones pues en los dos últimos versos, el poeta dice a la luna: “Et j’en voudrais laver tes larges bords de lait / Ô Lune...” (vv. 9-10); por un lado, el diminutivo de *lune*, o sea, *lunette*, es la tapa con orificio de la taza del baño; por el otro, en argot, *lune* hace referencia a las nalgas.⁴²² Así que a la luz de esto, otras palabras se aclaran: “balai de chiendent, *trop dur*” (v. 1, el subrayado es mío); “son manche *a blanchi*” (v. 5, el subrayado es mío). Es cierto que la escoba “blanquea” un lugar sucio, pero al preferir nombrar el palo en lugar de la escoba se sugiere un uso particular del verbo *blanchir*, asociado al esperma, lo que más adelante será reforzado por “les bords de lait”.

Ciertamente, este poema de Rimbaud puede parecer anodino, sin embargo, cumple con una función, inscribirse en un ambiente deliberadamente lamentable para parodiar el uso sensiblero que Coppée hacía de la pobreza. No es gratuito que a la escoba se le asocie el adjetivo que aparece sustantivado en *Les humbles*, la obra más conocida de Coppée: “C’est un *humble balai*...” (v. 1, el subrayado es mío). Hay que notar, no obstante, que este “homenaje” es aún más explícito en otro verso. Rimbaud sigue con la presentación de la escoba: “Racine prise à quelque ancienne prairie” (v. 4), con lo que a la carga sexual del palo de escoba [*manche*], se añade la connotación que tiene la palabra “raíz” [*racine*], ya que forma parte del amplio vocabulario utilizado para nombrar al pene.⁴²³ Así que esta escoba bastante peculiar, cuya grama-raíz proviene de la obsoleta pradera poética que Coppée representaba (“prise à quelque ancienne prairie”), en su acepción argótica podría tener como función la de fecundar, dar nueva vida a la poesía de su tiempo, sin embargo, como se ve, solo parece dilapidar el esperma: “laver tes larges

⁴²¹ Steve Murphy, *op. cit.*, p. 238.

⁴²² Cf. “lune” y “lunette” en www.cnrtl.fr.

⁴²³ *Glossaire érotique de la langue française*, *op. cit.*, p. 310.

bords de lait / Ô Lune”, lo que nos lleva a pensar en la manera en que se sostiene el efecto de la dilapidación seminal, es decir, en cómo, debido a la permutabilidad de un significante, se desdobra el objeto: escoba-palo-grama-raíz, como una omnipresencia. Es como si la marca escatológica, el esperma, a la manera de un agente de contraste, quisiera resaltar lo que está oculto en el poema parodiado. Sería el trofeo de un detective perspicaz que ha descubierto que todas las palabras, una vez desatascadas, siempre fueron la pantalla del deseo y del placer. En fin, lo que Rimbaud ostenta entre sátira e ironía es un rastro, la marca de un cuerpo en efervescencia.

Ahora bien, antes de continuar tengamos presente que en el mismo poema hay otro desdoblamiento, el que Rimbaud hace de Coppée, pues no olvidemos que aquél firma con las iniciales de éste. En un análisis sobre algunos ejemplos de novelas epistolares, Christophe Lesueur menciona un término, *stéréotypie*, para referirse a los múltiples puntos de vista desde los que se puede contar un acontecimiento.⁴²⁴ En su clasificación, menciona dos tipos de lectores, el que no conoce sino sus propias cartas (lector ingenuo) y el omnisciente, que está al tanto de todo porque tiene acceso al corpus epistolar integral. Y más adelante Jean Herman subraya la relación entre esta omnisciencia y el ojo (la vista), pues en estas condiciones un lector ingenuo nunca podría tener un panorama general: “Par rapport à l’intrigue, les personnages [...] souffrent d’une espèce de myopie; ils n’ont aucune vue d’ensemble”.⁴²⁵ A nuestro parecer, la firma apócrifa de Rimbaud pone en evidencia esa visión de conjunto, pues de manera quizás condescendiente se ha arrogado la tarea de escribir *por* Coppée, como si Rimbaud pudiera ver más que su antecesor; lo que por otra parte es cierto pues, además de la cultura de la que ha abrevado, ahora el eje de la escritura pasa por un cedazo de provocaciones picantes, lúbrico, obsceno.

⁴²⁴ Christophe Lesueur, “Le corps communicant: le libertin, l’œil et le regard dans *Les liaisons dangereuses*”, en *Études françaises*, 49 (2), pp. 163-183, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1019497ar>, p. 177.

⁴²⁵ Jean Herman citado en *ibid*, p. 178.

b. *Fête galante*. La elocuencia del placer.

Una de las cosas que Gautier apreciaba de Théophile de Viau era la calidad de sus improvisaciones [*improptu*]. En *Les grotesques* cuenta que un día a De Viau le hicieron llegar un epigrama malicioso e inmediatamente reaccionó con estos versos:

Cette épigramme est magnifique,

Mais défectueuse en cela

Que, par la bien mettre en musique,

Il faut dire un sol, la, mi, la.⁴²⁶

Este segundo epigrama sugiere al menos dos lecturas. En primer lugar, que el primer epigrama es simple, quizás torpe. Por eso la música que le correspondería no podría ser nada muy elaborado. Ahora, en la segunda lectura vemos que hay dos lenguajes que no tendrían por qué ir juntos pues un epigrama no era generalmente musicalizado. Lo que nos lleva a considerar el adjetivo en el primer verso: “Cette épigramme est *magnifique*”, es decir, es “magnífico” en términos formales. Así que musicalizarlo podría sugerirnos una complejización del epigrama, como cuando trasladamos una idea de inferencia al lenguaje matemático, por ejemplo. Así que la escritura de un epigrama contemplaría dos etapas: la creación formal (los versos y la rima) y la sátira que da en el blanco. Si tal es el caso, el primer epigrama no cumpliría con su función (la sátira): estaría bien escrito pero su mofa no llegaría a su objetivo. Para ello habría hecho falta preparación, experiencia, *savoir-faire*. Por eso de Viau sugiere vocalizar, como para afinar el instrumento satírico.

En 1869, Verlaine publica *Fêtes galantes*, una colección de poemas que celebraban el siglo precedente como parte de una tendencia entre ciertos poetas de la época que aparentemente buscaban de nuevo la despreocupación y los divertimentos [*badinage*] de los salones del siglo XVIII. Para Oliver Bivort, no obstante, esta selección de poemas está más emparentada con los poetas barrocos, los círculos mundanos del Gran Siglo e incluso con Théophile de Viau: “les traits les plus révélateurs de la langue des *Fêtes*, les clichés, les tours classiques et les archaïsmes qui émaillent les discours de tous ces beaux

⁴²⁶ Théophile de Viau citado en Théophile Gautier, *Les tragiques*, *op. cit.*, p. 73.

parleurs, rappellent plus Théophile de Viau ou l'entourage de Mme de Rambouillet que Parny ou l'abbé Dellile".⁴²⁷ El poema que nos interesa forma parte de esta selección:

COLOMBINE

| | |
|-------------------------|----------------------------|
| Léandre le sot, | Dont les yeux pervers |
| Pierrot qui d'un saut | Comme les yeux verts |
| De puce | Des chattes |
| Franchit le buisson, | Gardent ses appas |
| Cassandre sous son | Et disent: "À bas |
| Capuce, | Les pattes!" |
| | |
| Arlequin aussi, | – Eux ils vont toujours! – |
| Cet aigrefin si | Fatidique cours |
| Fantasque | Des astres, |
| Aux costumes fous, | Oh! dis-moi vers quels |
| Ses yeux luisant sous | Mornes ou cruels |
| Son masque, | Désastres |
| | |
| –Do, mi, sol, mi, fa, – | L'implacable enfant, |
| Tout ce monde va, | Preste et relevant |
| Rit, chante | Ses jupes, |
| Et danse devant | La rose au chapeau, |
| Une belle enfant | Conduit son troupeau |
| Méchante | De dupes? ⁴²⁸ |

Es cierto, este poema de Verlaine no es un epigrama pero las notas musicales lo escanden. Aunque en realidad es Colombine quien escande el deseo de la *troupe* de hombres a los que su mirada convoca: "Tout ce monde va, / Rit, chante / Et danse devant / Une belle enfant / Méchante" (vv. 14-18). Todo el poder de atracción concentrado en los "ojos perversos" de Colombine nos hace pensar en el flautista que encantó al pueblo de ratas, más aún porque sí observamos una transformación: los hombres de la *troupe* al

⁴²⁷ Olivier Bivort en Paul Verlaine, *Fêtes galantes, La bonne chanson*, París, Le livre de poche, 2000, cf. Introducción, pp. 14-15.

⁴²⁸ *Ibid*, pp. 108-109.

final ya no son sino una manada [*troupeau*].⁴²⁹ Ahora bien, la mirada de Colombine nos ha llegado como una respuesta a los ojos de Arlequin que aparecieron antes en escena: “Ses yeux luisant sous / Son masque” (vv. 11-12). Entre ambas miradas hay una máscara, como el escudo que protege a Perseo de la mirada de la Medusa. Pero también están las notas musicales que parecen producir un efecto rector, de tal suerte que, antes de la mirada, fue la voz de Colombine la que traspasó la ligera materia del enmascaramiento. Las notas musicales, empero, se superponen a cualquier palabra, permanecen ininteligibles porque no establecen lazos propiamente lingüísticos. Son como la reverberación de algo que se da en otro orden, probablemente el de la seducción y el deseo. Abren una pausa.

Algunos años después, en el *Album zutique*, Rimbaud escribe un poema que firma como Paul Verlaine. Es un poema muy corto: tres estrofas de tres versos, cada verso tiene cuatro sílabas:

FÊTE GALANTE

Rêveur, Scapin

Gratte un lapin

Sous sa capote.

Colombina,

– Que l’on pina! –

– Do, mi, – tapote

L’œil du lapin

Qui tôt, tapin,

⁴²⁹ La palabra *troupe* no está consignada en el poema pero tanto Colombine como Léandre, Pierrot, Cassandre y Arlequin, son personajes de teatro. Todos ellos formarían una compañía, una *troupe*.

Est en ribote...⁴³⁰

De toda la *troupe* de hombres ahora ya nada más tenemos a Scapin, que ni siquiera aparecía en el poema de Verlaine. La escena es muy simple: Scapin, así como Cassandre en el poema de Verlaine, aparece cubierto, éste por una capucha [*capuce*] y Scapin por un capote [*capote*]; aunque es evidente que, de manera indirecta, este capote-condón hace referencia al pene: “Gratte un lapin / Sous sa capote”.⁴³¹ Es una escena masturbatoria, a la que Colombina es invitada: “Que l’on pina!”. Según Teyssèdre, el verbo *piner* tiene un uso argótico y significa “acoplarse”.⁴³² Hay que decir no obstante que a pesar del uso de este verbo, la escena parece no mostrar tal acoplamiento, o no en primera instancia. Más adelante, aparecen nuevamente las notas musicales, “Do, mi”, aunque en este caso solo dos debido a la brevedad de los versos (cuatro sílabas). Ahora bien, si en el poema de Verlaine y el epigrama de Théophile de Viau, las notas escandían el verso (o el poema), en este caso se añade un gesto: “Colombina, / – Que l’on pina! – / – Do, mi, – tapote”. Colombina da golpecitos en el pene [*tapote*], está escandiendo el verso también con el cuerpo. En ese único verso se han condensado dos elocuencias: la de la voz y la del cuerpo.⁴³³ Y con ese gesto Rimbaud parece querer llevarnos a mirar ese ojo tan particular: “L’œil du lapin... en ribote”. De los ojos verdes seductores de Colombine, que aparecían en el poema de Verlaine, pasamos al ojo embriagado de placer (“en ribote”) del pene. Rimbaud trabaja dos instancias miméticas por excelencia (el ojo para la pintura y la voz para la poesía) y las ha reducido al absurdo. No queda más que un ojo ciego, pues el pene no puede ver. Y ese es nuestro punto de referencia. Rimbaud nos ha obligado a una ceguera y, por extensión, a una mudez. Nuestra única elocuencia son los golpecitos que van ritmando el placer del cuerpo, pues lo grotesco de los procedimientos de Rimbaud han puesto en cuestión el ver y el decir. Parece que así como en el poema *Le Balai* de la primera parte, aquí también se trata de un dispendio seminal, como un vaciamiento en nombre del placer que podría ser comparado con el vaciamiento del lenguaje que algunos

⁴³⁰ Arthur Rimbaud, *Poésies...*, *op. cit.*, p. 131.

⁴³¹ Sobre la analogía de *lapin* con pene *cf.* Bernard Teyssèdre, *op. cit.*

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ Lacan sugería que la *Dichtung* (poesía) está incluida en la *Verdichtung* (condensación), porque la condensación, como “structure de surimposition des signifiants”, es uno de los mecanismos con los que también opera la poesía. *Cf.* Georges Didi-Huberman, *Gestes d’air et de Pierre. Corps, parole. souffle, image*, *op. cit.*, p. 75.

ven en este tipo de procedimientos burlescos. Al respecto, H. Scepi subraya: “le discours n’est plus l’occasion d’un avènement décisif du sens, le lieu de l’expression intégrale et transparente d’un moi totalisant qui en serait l’ultime garantie, mais le procès d’un conflit à la fois jubilatoire et désenchanté, qui met aux prises les *topoi* du poétique avec l’implacable ironie du sujet qui toujours cherche à s’appropriar la langue de l’Autre”.⁴³⁴ Está apropiación, no obstante, busca evidentemente deformarla, en principio, para encontrar en esa nueva imagen otras formas de expresión. Hay que notar también que la deformación, aunque en forma de juego, influye en la instancia autoral, por eso Rimbaud se permite firmar con otro nombre. Sobre todo porque la nueva firma permite un entramado de asociaciones, de convergencias o divergencias estilísticas, difíciles de desembrollar. Más adelante abundaremos en ello.

c. *Les lèvres closes. Vu à Rome.* El cuerpo distorsionado.

Otro de los poemas que aparecen en el *Album zutique* está firmado por Léon Dierx aunque fue escrito por Rimbaud.

LES LÈVRES CLOSES

VU À ROME

Il est à Rome, à la Sixtine,

Couverte d’emblèmes chrétiens,

Une cassette écarlatine

Où sèchent des nez forts anciens:

Nez d’ascètes de Thébaïde,

Nez de chanoines du Saint-Graal

⁴³⁴ H. Scepi citado en Daniel Grojnowski, “Rire en poésie: parodistes, fumistes, fantaisistes”, en *Tangence* 53, pp. 13-27, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/025924ar>, p. 22.

Où se figea la nuit livide,

Et l'ancien plain-chant sepulcral.

Dans leur sécheresse mystique,

Tous les matins, on introduit

De l'immondice schismatique

Qu'en poudre fine on a réduit.⁴³⁵

Parece que hay un desfase entre la parte del cuerpo mencionada en el primer título, los labios (*Les lèvres closes*), y la parte corporal de la que efectivamente se habla en el poema (la nariz). Sin embargo, a pesar de la incredulidad de Teyssède: “le texte n'a aucun rapport avec son titre par le sujet qu'il traite ni avec son auteur prétendu par son style”⁴³⁶, nosotros sí vemos una relación que tiene que ver con los recursos de los que se sirven los muertos para hablar. La obra de Léon Dierx, *Les lèvres closes*, sobre la que se basa el poema de Rimbaud, es un canto fúnebre, con una visión bastante pesimista de la humanidad. El poema final de la selección termina así: “Puisses-tu revomir nos os sanglants, ô terre! / Dans le vide où ne germe aucun monde futur, / Tous, à jamais lancés par le même cratère!”⁴³⁷ No obstante, en el prólogo, el poeta parece expresar una declaración de principios: “J'ai détourné mes yeux de l'homme et de la vie / Et mon âme a glissé sous l'herbe des tombeaux”⁴³⁸ Es como un relato gótico en el que el narrador, debido a la conformación particular de su carácter, vive, sueña la comunicación con los muertos: “Morts qui voulez parler [...] / j'entends vos âmes inquiètes / Sans cesse autour de moi frissonner dans les vents”⁴³⁹ A lo largo de la selección, el poeta mira, escucha, es testigo de la muerte y de los muertos. Son éstos los que llevan los “labios cerrados”, casi a punto de expresarse, sin lograrlo nunca, como sucede con Lázaro, resucitado por

⁴³⁵ Arthur Rimbaud, *Poésies...*, *op. cit.*, p. 130.

⁴³⁶ Bernard Teyssède, *op. cit.*

⁴³⁷ Léon Dierx, *Les lèvres closes* en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54273830/f13.image.texteImage>, p. 155.

⁴³⁸ *Ibid*, p. 23.

⁴³⁹ *Ibid*, p. 24.

Jesucristo: “Parfois il frissonnait, comme pris de la fièvre / Et comme pour parler, il étendait la main: / Mais le mot inconnu du dernier lendemain, / Un invisible doigt l’arrêtait sur sa lèvre”.⁴⁴⁰ Pero ¿quiénes son los muertos? En el prefacio, Dierx hace una apología de la poesía moderna para dar respuesta a lo que la crítica pensaba sobre los nuevos poetas, es decir, que todos copiaban el estilo de Victor Hugo envileciéndolo.⁴⁴¹ En efecto, contrariamente a esos críticos, Dierx no niega los aportes de los nuevos poetas y además reconoce que las influencias son necesarias en una poesía en vías de transformación. Así que, ante la postulación de la muerte de la poesía moderna, Dierx agregaba: “Si la poésie était morte, comme depuis longtemps ils [los críticos] l’assurent, ils n’auraient pas besoin de le répéter si souvent. L’oraison funèbre une fois prononcée, les morts ont coutume de dormir en paix”.⁴⁴² Así que parece que los muertos son los poetas: sus labios cerrados quieren comunicar sin poder hacerlo. Poetas que difícilmente encuentran interlocutor u oídos. Ahora bien, como respuesta burlesca, para suplir la imposibilidad de la voz, los muertos de Rimbaud encuentran otra forma de comunicarse: la nariz. Y la nariz, como puede sospecharse tiene una connotación sexual pues es otra palabra utilizada para referirse al pene.⁴⁴³ Al final del poema de Rimbaud leemos: “Dans leur sécheresse mystique, / Tous les matins, on introduit / De l’immondice schismatique / Qu’en poudre fine on a réduit” (vv. 9-12). Las narices son “antiguas” (“fort anciens”), “místicas” (vv. 9-12), porque pertenecieron a “ascetas” y “canónigos”. Su sequedad [*sécheresse*] se asocia al estado en que se encuentran: conservadas como reliquias en la Capilla Sixtina: “Il est... à la Sixtine / Une cassette... / Où sèchent des nez...” (vv. 1-4). Ahora, parece que todas las mañanas se introduce un polvo fino en esas narices, polvo que es calificado como la “inmundicia cismática”. En este punto voy a seguir a Teyssèdre, quien encuentra entre los ascetas de Tebas y los canónigos del Santo Grial lazos indefectiblemente cristianos, lazos que son vigilados, reforzados por la sugerida figura del papa mediante Roma y la Capilla Sixtina. Teyssèdre sugiere que Rimbaud se refiere a los Cátaros⁴⁴⁴ en tanto oposición a toda la cadena cristiana que mencionamos

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁴¹ *Cf. ibid.*, p. 20.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 21.

⁴⁴³ *Glossaire érotique de la langue française, op. cit.*, p. 260.

⁴⁴⁴ Bernard Teyssèdre, *op. cit.*

antes. Cismáticos, porque propugnaban la pureza y además porque para ellos la carne, incluso la de Cristo, era lo propio del mal. Ahora nada más falta completar el círculo de la “inmundicia cismática”, pues la inmundicia no puede aplicarse a los Cátaros. No obstante, para Teyssèdre era importante derivar la otra palabra por contigüidad y llegó a “cantárida”: Cátaros-cantárida, este último es un insecto de olor repugnante que se emplea en medicina como irritante: “Si on le réduit en poudre, on obtient un puissant stimulateur d'érection”.⁴⁴⁵ Así que para Rimbaud, la “inmundicia cismática” es un polvo afrodisíaco pero, desde el punto de vista de Teyssèdre, también le sirve para hacer un comentario político sobre la situación del país, es decir, sobre las luchas intestinas entre católicos que no podían unirse como querían para poder fortalecerse ante la República.⁴⁴⁶ Es decir, ese polvo afrodisíaco, esa “inmundicia cismática” dentro de un bastión de la iglesia es la declaración del fracaso de la añorada unión cristiana.

Ahora, si tomamos en cuenta que este poema supuestamente formaba parte de la selección de Léon Dierx, revelaría el testimonio de un poeta que mira las ruinas de grandes hombres, las narices reseca, mantenidas artificialmente con vida mediante el recurso a un polvo inmundo. Visión curiosa aunque grotesca del estado de la poesía en tiempos de Rimbaud: los poetas jóvenes mantienen con vida a la poesía, a esa vieja momia que aún puede regocijarse con una erección. Lo que, si recordamos bien, no es más que una nueva formulación de lo que Dierx había expresado en su prefacio: “Aucun poëte en effet ne s'est encore créé tout d'une pièce, et depuis la nuit des temps chacun a toujours relevé d'un ou de plusieurs devanciers. Mail il faut être aveugle pour nier ce qui appartient en propre aux maîtres modernes”.⁴⁴⁷

Hay que detenernos un poco en esos cuerpos reseca, esas momias reducidas a una mínima expresión, la nariz. En el pasado habría quedado el esplendor de los cuerpos placenteros, el dispendio seminal expresado en los poemas rimbaldianos *Le Balai* y *Fête galante*. Daniel Grojnowski nos recuerda que según Aristóteles, lo burlesco está asociado

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Cf. Ibid.*

⁴⁴⁷ Léon Dierx, *Les lèvres closes*, *op. cit.*, p. 20.

a la fealdad [*laideur*] y a la deformidad [*difformité*].⁴⁴⁸ Lo que reforzaría el cliché que asocia la poesía (seria) a lo bello y lo espiritual, y lo burlesco a lo inmundo, al cuerpo y sus pasiones. No obstante, hay algo en lo burlesco que sí tiene que ver con la materialidad del cuerpo, que se ve claramente en el rostro desencajado que produce una carcajada, por ejemplo. Para Henri Bergson, lo burlesco estaría más bien asociado a la rigidez [*raideur*]. Lo explica así: lo que caracteriza al alma que anima un cuerpo es la gracia, pero parece que la materia a veces se resiste y quiere fijar la viveza de la gracia en la materia, es decir, “elle voudrait convertir à sa propre inertie et faire dégénérer en automatisme l’activité toujours en éveil de ce principe supérieur [la gracia]”.⁴⁴⁹ Por esta lucha entre la materia y la gracia del alma, el cuerpo obtiene un efecto burlesco.⁴⁵⁰ Todo lo anterior sugiere, no obstante, que la gracia del alma puede ser otro cliché, y que lo que el cuerpo desea es desmarcarse de la dicotomía aristotélica, así como buscar una identidad propia, es decir, es un cuerpo que está en busca de sus propios medios expresivos. Lo que Arnaud y Degott proponen como “un savoir en devenir”.⁴⁵¹ Por último, no olvidemos que esa deformidad (esa fealdad, esa rigidez) ha podido grabarse en la palabra, es decir, dejarle una huella, una marca, como para difuminar o poner a la sordina la esfera de la poesía “seria”, “elevada”, “espiritual”. De esto tenemos un ejemplo en la imagen que comienza el poema de Rimbaud, es decir, en la cajilla escarlata que contiene las narices reseca, una cajilla “couverte d’emblèmes chrétiens” (v. 2), los mismos emblemas que desdoblan los significados: cristo como el pez o como el cordero. Efectivamente, esa cajilla contiene una reliquia: el recuerdo *distorsionado* del cuerpo de cristo, o más bien: el recuerdo de un tiempo en que la voz divina se encarnó, no sin resistencia, en un cuerpo.

Al comienzo de este apartado veíamos que la relación entre lo sublime y lo grotesco en la poesía del siglo XVII era tirante y compleja. Al parecer, los límites eran muy marcados entre una y otra. Como género supuestamente menor, lo burlesco podía criticar ciertas

⁴⁴⁸ Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 15

⁴⁴⁹ Henri Bergson citado en Bernadet y Degott, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁵⁰ *Cf. Idem.*

⁴⁵¹ *Ibid*, p. 8.

formas y costumbres aunque de manera quizás soterrada, a contrapelo. Théophile de Viau era un muy buen ejemplo de ello. A continuación una muestra de ello.

EPIGRAMME D'UN IMPUISSANT

Un gros abbé se laissait en sa couche
 Tâter le v. aux mains d'une nonnain,
 Mais son engin demeurait sous sa main
 Sans se mouvoir tout ainsi qu'une souche.
 Cette nonnain qui n'avait point de trève,
 Voyant son vit demeurer ainsi plat,
 Lui dit: Monsieur dites *Magnificat*,
 Quand on le dit tout le monde se lève.⁴⁵²

En Théophile de Viau, aunque mediada por lo satírico, todavía hay cierta confianza en el *decir* performativo, así como en el decir en tanto potencia mimética. Este decir es del mismo orden que la sentencia que Lázaro escucha para que vuelva del mundo de los muertos. Por el contrario, en Rimbaud esta confianza ya no existe, o más aún, la confianza es de otro orden. Podemos decir que Rimbaud, con sus narices en erección dentro de la capilla Sixtina, ha profanado el lenguaje en sentido estricto. ““La profanation du langage poétique le vide de sa substance conventionnelle, elle le soumet à des expériences qui le révèlent à lui-même. Elle recourt à toutes les sortes de références, de modèles et de tons: aux langages spécialisés, à la langue parlée, à la chanson – à l’excès, à l’excentricité, aux bizarreries””.⁴⁵³ Parece más bien que Rimbaud confía en la socavación del propio lenguaje que busca desembrollar sus estructuras para encontrar otras fuentes de riqueza sonora y expresiva. La diferencia se daría entre un lenguaje revelado y un lenguaje soterrado; haría falta un trabajo de minería para arrancarlo de la tierra, llevarlo a la superficie, ponderarlo a la luz como una piedra preciosa.

⁴⁵² Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 363, subrayado en el original.

⁴⁵³ Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 22.

3.3.2. Firmas desdobladas.

Los toques burlescos y grotescos dentro de una obra funcionan como caballos de Troya porque su intención es desestabilizar el relato *serio* del que se sirven. Así que podemos considerar que este tipo de poesía satírica de la que el *Album zutique* es una muestra extrema, es una polifonía, donde el poeta tiene una visión de conjunto, una visión panorámica, periscópica. Ya hemos visto cómo Rimbaud juega con la distorsión misma de la vista, quizás porque ese ver está asociado a un saber que abreva de diferentes fuentes, ya intelectuales, ya sensibles: “Dire voir, c’est à la fois affirmer son savoir et sa légitimité à raconter”.⁴⁵⁴ Ahora bien, el privilegio de contar nos hace pensar en un demiurgo, o un marionetista: “The doubling of accounts is one example of the interplay between naive puppet and omniscient puppeteer”.⁴⁵⁵ Es lo que, a simple vista, Rimbaud hace cuando firma con los nombres de aquellos a quienes quiere parodiar. Esa firma es garantía de que sabe escribir como los otros, o de manera soberbia, de que sabe leer mejor que nadie, mejor incluso que los propios autores, esa tradición que lo ha precedido. Por otro lado, de cierta forma, lo que hace Rimbaud es lo que hace el fantasma de la ópera, cuando quiere vengarse de Carlota por no haber cedido el lugar a Christine a quien el fantasma intenta seducir: “[Carlotta] chante qu’elle chante, donc, et elle chante qu’elle écoute [...]. Elle chante, en toute quiétude et béatitude, qu’elle écoute en chantant”.⁴⁵⁶ En ese momento, el fantasma “ventrílocuo”⁴⁵⁷ hace salir de la boca de Carlotta una nota discordante para dejarla en ridículo. Parece que eso es lo que se pone en juego con las firmas apócrifas de Rimbaud: existe un oído atento, el del poeta original, digamos, que *parece* que se escucha al escribir aunque no siempre lo logre. Los puntos sordos [*punctum surdum*⁴⁵⁸] son los que Rimbaud trata de marcar con sus múltiples y grotescas notas discordantes. Lo más interesante es que además, en el caso del *Album zutique*, Rimbaud nos los da a ver. En fin, en ese marcar, como se marca la música, el oído (nuestro oído) podría perder los referentes, lo que tendría que llevarnos a un nuevo aprendizaje auditivo.

⁴⁵⁴ Christophe Lesueur, *op. cit.*, p. 176.

⁴⁵⁵ Janet Altman citada en *ibid*, p. 177.

⁴⁵⁶ Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l’espionnage, op. cit.*, p. 115.

⁴⁵⁷ *Cf. Idem.*

⁴⁵⁸ Así los llama Szendy a semejanza de los puntos ciegos [*punctum caecum*], *cf. ibid*, p. 122.

Ahora bien, Bernadet y Ragott nos hacen ver que firmar con el nombre de otro autor es un recurso que se permite la mayoría de los poetas que participan en el *Album zutique*; es como si de cierta forma dieran forma a una colectividad en donde la noción de autor en realidad no importara, lo que en principio descalificaría la noción de artista como creador original.⁴⁵⁹ Pero van más allá: para ellos esa colectividad, mediante lo grotesco y lo simiesco, pone a circular lo que ha estado reprimido en nombre de una poesía de lo serio: “Ces pochades favorisent même par le comique le retour de certains refoulés, politique (le socialisme révolutionnaire), artistique (le mauvais goût) ou culturel (le corps et sexualités, sanctionnées par l’idéalisme romantique et surtout parnassien)”.⁴⁶⁰

El *Album zutique* es un ejercicio efímero de desestabilización lingüística. Su alcance parece estar inscrito en el tiempo a la manera de una utopía de lo grotesco y de los placeres escatológicos. Y en esa burbuja vemos cómo los recursos de lo grotesco socavan la estabilidad de la lengua poética del siglo. Lo que hace Rimbaud en este álbum es lo que hizo el libertinaje literario, aunque quizás de una manera más ligera, y por ello mismo, más permeable a la lengua cotidiana, llena de convulsiones políticas, económicas y culturales.

Los poemas de este apartado, gracias a su naturaleza provocadora y paródica, subrayan la fuerza de lo performativo, pues al mismo tiempo que podemos vislumbrar algunos elementos de la fuente que se quiere parodiar, vemos la relectura y el trabajo de minería que Rimbaud hace sobre la marcha para introducir, además, reflexiones acerca de los placeres heterodoxos (dispendio seminal); sobre las instancias miméticas reducidas al absurdo por la elocuencia del cuerpo. Mediante estas pequeñas bombas de tiempo, entonces, lo grotesco pone en entredicho los medios expresivos de la poesía “de lo sublime”. Así que, desde este punto de vista, los poemas del *Album zutique* están emparentados con el espíritu lúdico de los epigramas e *impromptus* de Théophile de Viau, aunque los de este último obedezcan menos a un trabajo formal meticuloso que a la

⁴⁵⁹ Cf. Bernadet y Degott, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁶⁰ *Idem.*

chispa de un ingenio siempre despierto. Lo que, no obstante, no le resta méritos, sobre todo si pensamos en el poderoso aparato de censura que existía en el siglo XVII.

Ahora bien, a pesar de que este *Album* sea considerado menor dentro de la obra de Rimbaud, a nosotros nos parece, por el contrario, que pone sobre la mesa un cuerpo fortalecido por la literatura libertina y pornográfica de siglos anteriores, pues al tiempo que es un cuerpo desestabilizador y contestatario también es un cuerpo irreal, utópico, como una maquinaria que solo se verifica en el estímulo (“Colombina [...] tapote” / “L’œil du lapin [...] est en ribote”). Por supuesto, hay una diferencia sustancial: la unión que el siglo XVIII veía celebrarse entre el cuerpo y la mente, en este caso, sería complejizada por la deformación de lo grotesco. Parece que ese es el puente que se tiende entre lo libertino y la modernidad de la última parte creativa de Rimbaud.

A continuación vamos a estudiar tres poemas a la luz de la Naturaleza. Los poemas están complejizados además por el tema de la alquimia pues los elementos, para llegar al oro, provienen tanto de la fauna como de los recursos propios del cuerpo. Como son poemas de años posteriores a los que hemos trabajado, se nota una evolución en la manera en que el poeta, a partir de ciertos recursos, tonos y materias, hace una reflexión sobre la escritura misma y sobre el porvenir de su poesía.

3.4. Rimbaud y la Naturaleza. Análisis de cuatro poemas.

a. *Tête de faune*. La Naturaleza y sus potencias tutelares.

Todavía en la segunda parte del siglo XIX, la época en la que vivió Rimbaud, la exploración de la Naturaleza formaba parte del quehacer poético sobre todo porque los poetas mantenían un vínculo particular con ella, o más bien, con lo que podían obtener de ella para trabajarlo y darle forma en sus respectivas obras. Giovanni Berjola señala: “Depuis la période préromantique, le rapport à l’espace est devenu émotionnellement signifiant: les paysages décrits reflètent les états d’âme des poètes; ils sont chargés de

leurs désirs et de leurs angoisses”.⁴⁶¹ Rimbaud mismo abreva de los múltiples recursos de la Naturaleza y sus paisajes, aunque debido a su posición político-creativa ante la tradición, lo hace para poner en cuestión ese vínculo y para, en la medida de lo posible, modificarlo o recrearlo. Eso va a ser visible sobre todo en sus últimas obras: *Une saison en enfer* (abril-agosto 1873) e *Illuminations* (1873-1875).

En la primera parte de este análisis, a partir del recurso a la alquimia, queremos estudiar cómo funciona la idea de transmutación en la Naturaleza y qué obtiene Rimbaud para trabajarlo en su obra poética. Hay que aclarar que los poemas forman parte de dos selecciones distintas. *Tête de faune* aparece en la antología de los años 1871-1872, intitulada simplemente *Poésies*. El segundo pertenece a *Une saison en enfer*, una de cuyas partes está inscrita de lleno en el campo semántico de la alquimia.

TÊTE DE FAUNE.

Dans la feuillée, écriin vert taché d’or,

Dans la feuillée incertaine et fleurie

De fleurs splendides où le baiser dort,

Vif et crevant l’exquise broderie,

Un faune effaré montre ses deux yeux

Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches:

Brunie et sanglante ainsi qu’un vin vieux

Sa lèvre éclate en rires sous les branches.

Et quand il a fui –tel qu’un écureuil–

Son rire tremble encore à chaque feuille

⁴⁶¹ Giovanni Berjola, “Architecture et intimité dans *Illuminations* d’Arthur Rimbaud”, en *Études littéraires* 42 (1), pp. 23-35, <http://doi.org/10.7202/1007156ar>, p. 26.

Et l'on voit épeuré par un bouvreuil

Le Baiser d'or du Bois, qui se recueille.⁴⁶²

En este poema, la enramada [*feuillée*] es considerada un joyero, más aún, es un joyero tachonado de oro (“*écrin vert taché d'or*”) que contiene algo precioso, en este caso, un beso [*baiser*].⁴⁶³ Lo que vemos más adelante en el poema es el encuentro de la naturaleza con su dios tutelar, el fauno, que en la mitología está asociado a los silvanos, es decir, a la agricultura, o aún más, al dios Pan, el dios de la naturaleza fecunda: “*nature intelligente, féconde et créatrice*”⁴⁶⁴ y a una gran fuerza sexual (“*ardeurs amoureuses*”⁴⁶⁵). Hay que decir que el poema presenta cierta violencia en el encuentro entre el fauno y la enramada. Por ejemplo, en el verso: “*Vif et crevant l'exquise broderie*”, el fauno presiona con fuerza para abrir y romper el bordado majestuoso de la enramada. Hay un contraste entre el verbo “*crever*” y el adjetivo “*exquise*”, cuyo efecto es reforzado más adelante por la presencia del color rojo en la blancura de los dientes. En esta imagen ya comienza a anunciarse cierta idea de la transformación pues lo rojo de la flor (“*les fleurs rouges*”) se equipara a la sangre (“*sanglante*”), lo que, por cierto, es lo propio de la metonimia; sin embargo, cuando los adjetivos “*rojas*” [*rouges*] y “*sangriento*” [*sanglante*] son comparados al vino: “*ainsi qu'un vin vieux*”, se proyecta una idea de transformación pues, como se sabe, al vino le toma tiempo fermentar y madurar. Esta idea de transformación podría estar asociada a la transmutación de la alquimia si consideramos que, así como la uva necesita de la mano del hombre para convertirse en vino, así también el trabajo del hombre es necesario para obtener el oro más puro.

Ahora bien, de ese encuentro queda la risa del fauno: “*Sa lèvre éclate en rires sous les branches*”; es como un espasmo de placer que más tarde seguirá estremeciendo las hojas, aunque el fauno ya no esté ahí: “*Et quand il a fui [...] / Son rire tremble encore à chaque*

⁴⁶² Arthur Rimbaud, *Tête de faune*, en *Œuvres complètes. Correspondance*, op. cit., p. 86.

⁴⁶³ Steve Murphy menciona las connotaciones sexuales que ve en el poema: el joyero [*écrin*] como aquello que esconde lo que el deseo sexual del fauno busca, el bordado [*broderie*] que haría alusión a la virginidad y al himen, entre otras. Cf. *Le premier Rimbaud...*, op. cit., p. 173.

⁴⁶⁴ Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, en http://classiques.ugac.ca/classiques/commelin_pierre/mythologie/mythologie_greco_rom.pdf, encontrado el 26 de octubre de 2018, p. 115.

⁴⁶⁵ *Ibid*, p. 116.

feuille”. Aparentemente hay un goce que recorre la enramada, pero que se difuminaría con el paso del tiempo, o con la irrupción del ave [*bouvreuil*] que hace que la enramada se recoja. Y justamente esa imagen final es muy importante, sobre todo por el juego fonético. Al principio habíamos escrito que la enramada como joyero contenía algo precioso, el beso. Así que después del encuentro de la enramada con el fauno, el beso es ahora un beso de oro [*Baiser d’or*], es decir, ha habido una transmutación alquímica.⁴⁶⁶ En efecto, ese beso que, al menos en francés, lleva aparejada la idea de encuentro sexual,⁴⁶⁷ ha puesto de manifiesto asociaciones que a simple vista no son evidentes. En primer lugar, la relación entre “le baiser dort”, al principio del poema, y “Le Baiser d’or”, en el último verso, que fonéticamente suenan igual. Y a partir de ahí, podríamos analizar esta potencia (“baiser”) enraizada en un núcleo de vida (“feuillée”), en una larga espera que podría equipararse a la que le lleva al vino madurar, por ejemplo; espera, pues, de un estímulo, o desde otro punto de vista, del espaldarazo de la potencia tutelar, el fauno, para que dé frutos. Lo habíamos visto en la Oda de Théophile de Viau, *Contre l’hiver*, en la imagen de un núcleo donde los peces dormían dentro del muro de hielo a la espera del final del invierno. Y también los peces, por cierto, estaban engarzados [*enchassés*], como joyas, en la plata del agua.⁴⁶⁸

En esa alquimia de la enramada, parece que la fecundidad de la Naturaleza solo puede ser puesta en marcha por una elocuencia que escapa al dominio de las palabras. En ella se juegan el engullimiento de las flores, el jugo de esas mismas flores, la risa que explota en los labios del fauno y que hace estremecer las hojas en un espasmo de lubricidad. Es como si el trabajo del intérprete consistiera en mirar o escuchar lo que reverbera detrás del oro.

Por otro lado, sobre las resonancias de la palabra “beso” [*baiser*], no podemos dejar de advertir lo que este poema, o por lo menos la escena del beso, debe al relato *La Belle au*

⁴⁶⁶ “[L]’alchimie symbolise l’évolution même de l’homme d’un état où prédomine la matière à un état spirituel: transformer en or les métaux est l’équivalent de transformer l’homme en pur esprit”: Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 22.

⁴⁶⁷ En términos coloquiales, “baiser” hace referencia a una relación sexual. Cf. “baiser” en www.cnrtl.fr.

⁴⁶⁸ “Les poissons dorment assurés / D’un mur de glace réparés, / Francs de tous les dangers du monde / Fors que de toi tant seulement, / Qui restreins leur moite élément / Jusqu’à la goutte plus profonde, / Et les laisses sans mouvement, / Enchassés en l’argent de l’onde”, cf. *Contre l’hiver*, en Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 47.

bois dormant; más aún porque su obra abreva, como él mismo señala en *Une saison en enfer*, de los “cuentos de hadas” y de los “libros para niños”.⁴⁶⁹ Y aunque la versión de Charles Perrault no consigna el beso,⁴⁷⁰ esta escena sí aparece en la versión de los hermanos Grimm: “Elle était là, si jolie qu’il ne pouvait détacher d’elle ses regards, et se baissant il lui donna un baiser. À peine l’eut-il effleurée de son baiser que la Belle au Bois Dormant ouvrit les yeux, se réveilla et le regarda d’un air tout à fait affable”.⁴⁷¹ Así que, aunque sugerido por la figura del fauno, tal parece que, en efecto, la alquimia también pasa por un despertar sexual, como si la Naturaleza fuera una metáfora del deseo en cuyo núcleo encuentra su propia fuente de transformación, siempre renovándose en la discreción y el recogimiento de su despertar, que podría ser nuevo cada vez. Al respecto, Melaine Folliard escribe algo similar acerca de la poesía de Théophile de Viau: “en *contournant* l’évocation explicite de l’objet sexuel, le démonstratif fait émerger la dimension fondamentalement érotique d’une nature en perpétuelle création”.⁴⁷²

b. Del “hambre de lobo”⁴⁷³ al hambre purificadora.

En 1873 aparece el único libro de cuyo cuidado se hizo cargo Rimbaud: “celle-ci [la obra] est la seule qui ait fait l’objet d’une publication de son vivant et par ses soins”.⁴⁷⁴ El título del conjunto es *Une saison en enfer* y narra el viaje del poeta por los delirios y el infierno, y que al final le vale una conciencia más clara de su oficio poético.

⁴⁶⁹ “[J]’aimais [...] la littérature démodée, latin d’église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, *contes de fées, petits livres de l’enfance*”, cf. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance*, op. cit., p. 150, el subrayado es mío.

⁴⁷⁰ “Il entre dans une chambre [...] et il voit sur un lit [...] une princesse [...]. Il s’approcha en tremblant et en admirant, et se mit à genoux auprès d’elle. Alors comme la fin de l’enchantement était venue, la princesse s’éveilla”, en Charles Perrault, *Les contes de Perrault*, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566925v/f93.image>.

⁴⁷¹ Grimm, *Contes choisis*, París, Gallimard, 2000, p. 128.

⁴⁷² Melaine Folliard, “Le démonstratif chez Tristan L’Hermite avant 1640”, en *Cahiers Tristan L’Hermite*, XXXVIII, 2016, *À la recherche du style Tristan*, pp. 29-61, p. 52, subrayado en el original.

⁴⁷³ Pierre Brunel sugiere que la segunda versión de *Faim* consiste en un juego de palabras acerca de la expresión “une faim de loup”. Cf. Kelly Morckel, “Héroïsme et marginalité dans *Une saison en enfer*”, en *Parade sauvage* 25, 2014, *Revue d’études rimbaldiennes*, pp. 149-173, p. 164.

⁴⁷⁴ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance*, op. cit., p. 487.

Uno de los poemas de la selección, *Délires II*, lleva por subtítulo *Alchimie du verbe*, que nos remite a un trabajo de transmutación para encontrar el oro o la elevación espiritual. Y que indirectamente también nos remite al poema que acabamos de analizar, *Tête de faune*. En *Alchimie du verbe*, el poeta se encuentra en el paroxismo de la perturbación o de su acto creativo: “Je m’habituai à l’hallucination simple [...] Puis j’expliquai mes sophismes magiques avec l’hallucination des mots! Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. J’étais oisif, en proie à une lourde fièvre: j’enviais la félicité des bêtes”.⁴⁷⁵ Y, en ese trance, se introduce un poema que no tiene título pero que puede ser considerado la segunda parte (o el contrapunto) del poema *Faim*,⁴⁷⁶ inserto justamente antes y separados ambos poemas únicamente por una línea. El poema que nos interesa es el siguiente:

Le loup criait sous les feuilles

En crachant les belles plumes

De son repas de volailles:

Comme lui je me consume.

Les salades, les fruits

N’attendent que la cueillette;

Mais l’araignée de la haie

Ne mange que des violettes.

Que je dorme! que je bouille

Aux autels de Salomon.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁷⁶ “Si j’ai du goût, ce n’est guère / Que pour la terre et les pierres. / Je déjeune toujours d’air, / De roc, de charbons, de fer. / Mes faims, tournez. Paissez, faims, / Le pré des sons. / Attirez le gai venin / Des liserons. / Mangez les cailloux qu’on brise, / Les vieilles pierres d’églises; / Les galets des vieux déluges, / Pains semés dans les vallées grises”: *Faim*, en *Ibid.*, p. 152.

Le bouillon court sur la rouille,

Et se mêle au Cédron.⁴⁷⁷

Este poema presenta varios retos de interpretación aunque hay que tener en cuenta que forma parte de *Alchimie du verbe* (el verbo accesible a todos los sentidos). Comencemos con la figura del lobo [*loup*], del que no se nos muestra más que el hambre, pues se ha dado un festín con aves del corral (“repas de volaille”); así que esta hambre es como un fuego abrasador pues el poeta se asemeja al lobo en una cosa: ambos se están consumiendo: “Comme lui je me consume”. Utilizo el adjetivo “abrasador” aunque por el momento nada nos haga saber que la consumición está relacionada con el campo semántico del fuego.

En el segundo cuarteto, hay una oposición entre las verduras y las frutas, que son de temporada (“les salades, les fruits / N’attendent que la cueillette”) y las violetas que pueden florecer durante todo el año.⁴⁷⁸ En este punto, el paisaje que tenemos es un seto [*haie*], un tipo de enramada donde florecen las violetas que a su vez son el alimento de la araña. El singular es curioso porque podría referirse a un elemento intrínseco (como si cada seto tuviera su araña). De tal suerte que este arácnido es un elemento interno desestabilizador, como la araña de otro poema de Rimbaud, *Rêvé pour l’hiver*, donde un beso era una araña que había rasguñado la mejilla de la mujer y se perdía cuerpo adentro como una invitación a explorar sus resortes de placer.⁴⁷⁹ Volvamos al poema de las violetas y veamos qué pertinencia podrían tener estas flores. El diccionario de los símbolos de Chevalier y Gheerbrant consigna que el color violeta es el color de la templanza, aunque también lo asocian a la muerte: “il [el color violeta] signifierait non le passage printanier de la mort à la vie [...] mais le passage automnal de la vie à la mort [...]; derrière lui va s’accomplir l’invisible mystère de la réincarnation ou, tout au moins, de la transformation”.⁴⁸⁰ Nuevamente vemos la idea de la transmutación, aunque en este poema esa alquimia es activada por el hambre de la araña, animal que según la entrada

⁴⁷⁷ *Idem*.

⁴⁷⁸ Cf. “violette” en www.cnrtl.fr.

⁴⁷⁹ “Puis tu te sentiras la joue égratignée... / Un petit baiser, comme une folle araignée, / Te courra par le cou... / Et tu me diras: ‘Cherche!’, en inclinant la tête, / –Et nous prendrons du temps à trouver cette bête / –Qui voyage beaucoup...”: *Rêvé pour l’hiver*, en Arthur Rimbaud, *Poésies...*, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁸⁰ *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 1020.

del diccionario de marras, podría simbolizar el acceso a los infiernos o, acompañada de su tela, la fragilidad de un mundo de apariencias o incluso un símbolo de la introspección: “l’absorption de l’être par son propre centre”.⁴⁸¹ Esta última imagen es más cercana a lo que el poeta ya había enunciado en el primer cuarteto, es decir, que está consumiéndose: “Comme lui [el lobo] je me consume”.

Así que cuando en el tercer cuarteto el poeta escribe: “Que je dorme!, que je bouille...”, sabemos que esas acciones solo son posibles por la cadena de significados que la araña puso a circular: “que je dorme”, pues la araña representa un mundo de ilusiones o apariencias, la araña es como un umbral; “que je bouille”, del verbo *bouillir*, es decir, estar en estado de excitación, tener brío, pasión, viveza,⁴⁸² aunque también consumirse, porque el hambre de la araña dobla el hambre del lobo, a imagen del cual el poeta se consumía; ahora sí, “consumirse” evidentemente cerca del campo semántico del fuego pues la frase completa es “que je bouille / Aux autels de Salomon”, en un sacrificio que se ofrece a Dios, como veremos más adelante.

Antes de continuar, quiero hacer notar que estas dos acciones, “Que je dorme!, que je bouille”, están emparentadas con el poema del fauno, específicamente en la frase “le baiser dort” y su contrapunto “le Baiser d’or”, si pensamos, para esta última imagen, que el poeta-lobo se consume (“que je bouille”) para obtener el oro alquímico, la elevación espiritual. Esto resulta más claro con la explicación de Kelly Morckel que nos hace saber que el lobo gris, *lupus metallorum*, es el nombre que se le da al antimonio, elemento químico que permite purificar el oro.⁴⁸³

El último cuarteto es problemático porque se hace referencia a los altares de Salomón. Si consultamos la Biblia, podemos darnos cuenta de un pasaje en el que el rey Salomón, al haber encontrado un lugar para el Arca de la Alianza, se dirige a Dios en su altar para pedirle perdón por las faltas cometidas por su pueblo pero también para agradecerle por haber cumplido sus promesas: “Béni soit l’Éternel, qui a donné du repos à son peuple

⁴⁸¹ *Ibid.*, pp. 60-61.

⁴⁸² Cf. “bouillir” en www.cnrtl.fr.

⁴⁸³ Kelly Morckel, *op. cit.*, p. 165.

d’Israël, selon toutes ses promesses!”.⁴⁸⁴ Después del discurso se ofrecen holocaustos a Dios como agradecimiento. Y parece que en este punto se entienden los versos del último cuarteto, pues aunque el poeta sirviera como holocausto en los altares de Salomón, es decir, aunque fuera una víctima sacrificial consumida totalmente por el fuego,⁴⁸⁵ algo de él (“le bouillon”), la esencia ardiente, la transmutación total, sobrevivirá al Mal (“la rouille”), aunque es poco probable que el Mal, en este contexto, sea un juicio moral. Parece que más bien tiene que ver con el final de los tiempos bíblicos, con una transformación final, apocalíptica, como veremos más adelante. En fin, el Cedrón del último verso es un río que da nombre a un valle, entre Jerusalén y el monte de los Olivos donde se cree que se llevará a cabo el Juicio Final.⁴⁸⁶

Ahora bien, ya vimos que Morckel menciona algunas relaciones que ve entre el campo semántico de este poema y los elementos necesarios para la alquimia (el *lupus metallorum* asociado al antimonio). Por su parte, Jocelyn Lord también busca exhaustivamente lo que las palabras del poema dan a ver sobre el proceso alquímico. Ella, además de la asociación entre el lobo y el antimonio, nos dice, por ejemplo, que la “terre feuillée” (asociada al segundo verso: “sous les feuilles”), simboliza el mercurio preparado.⁴⁸⁷ En efecto, a nosotros nos parece que, en estos poemas de Rimbaud, la interpretación obedece, sobre todo, a las cadenas de significados que se ponen a circular de manera a veces poco evidente. No obstante, creo que la interpretación también podría ir en otro sentido. En las dos primeras líneas del poema, por ejemplo: “Le loup criait sous les feuilles / En crachant les belles plumes”, y gracias específicamente a la palabra “feuilles” y al curioso adjetivo en la locución “belles plumes”, tenemos una imagen del poeta que, como se vio en el apartado anterior, ha hecho suya la tradición para criticarla, integrarla a su propio trabajo y, quizás, superarla. Aquí la integración de la tradición literaria es más bien un asunto de digestión: “En crachant les belles plumes”, donde el verbo *cracher*, además de la expulsión tiene que ver con el desprecio.⁴⁸⁸ Lo interesante es

⁴⁸⁴ Reyes 8, en *La Sainte Bible*, versión de Louis Segond, en https://sainte bible.com/lsg/1_kings/8.htm

⁴⁸⁵ Cf. “holocausto” en www.rae.es.

⁴⁸⁶ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance*, op. cit., p. 493.

⁴⁸⁷ Jocelyn Lord, *Rimbaud, entre le Parnasse et la prose – parcours du signifiant* (Mémoire), en <https://constellation.ugac.ca/1233/>, consultado el 14 de septiembre de 2018, p. 129.

⁴⁸⁸ Sobre todo en una frase como “cracher des injures”, cf. “cracher” en www.cnrtl.fr.

que ese lobo-poeta está consumiéndose porque está en busca de la alquimia verbal, lo que me lleva a aventurar una interpretación más simple que la expuesta por Lord: el diccionario consigna para las violetas que esta flor se disimula bajo las hojas. Lo que nos hace pensar en la primera línea del poema: “Le loup criait *sous les feuilles*” (el subrayado es mío). La cadena de significados se hace menos oscura si tomamos en cuenta que hay una variedad silvestre de violetas que se llama “violette de(s) loup(s)”, de tal suerte que el lobo y la violeta son variedades de una misma especie que cruzan el umbral del proceso alquímico cuando la araña se come a la violeta. A su manera, Michel Mural también asocia las violetas al lobo cuando escribe sobre el régimen dietético del poeta-lobo (“les salades, les fruits”) y sugiere que éste hace votos por convertirse él mismo en ingrediente cuando utiliza la frase “que je bouille”.⁴⁸⁹

Con toda esta cadena de referentes y palabras desdobladas, me parece que se pone sobre la mesa lo que Rimbaud intenta hacer en su última etapa creativa, tomando como referencia el reservorio de la Naturaleza. Kristin Ross escribe al respecto: “Ses anomalies lexicales ne sont pas des gestes fragmentaires ni des morceaux d’une pensée spontanée: derrière le mot ou la singularité lexicale, on trouve en fait un essaim de relations”.⁴⁹⁰ Así que estamos ante un trabajo alquímico, ante una transmutación permanente donde una palabra o una imagen debe llamar, convocar a otra, pues ya se ha visto que la Naturaleza es un núcleo de vida que solo necesita un impulso, un beso [*baiser*] o la picadura de una araña para convertir el sueño en oro. Parece que no es gratuito que en el mismo poema, *Alchimie du verbe*, Rimbaud escribiera: “je me flattai d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens”,⁴⁹¹ como si con esa reverberación de sentidos, de imágenes, de referentes, tratara de crear una fraternidad, como bien lo vio Jocelyn Lord: “Il tente de construire dans la solitude et le secret un monde fraternel, le propre de la vraie fraternité étant de ne plus faire de distinction entre les hommes, les animaux et les choses. C’est une fusion de soi dans tout ce qui existe ou peut avoir vertu d’existence, que sa nature soit végétale, minérale ou animale”.⁴⁹² Al juego fonético “dort”

⁴⁸⁹ Michel Murat, *Art de Rimbaud*, París, Éditions Corti, 2013, p. 423.

⁴⁹⁰ Kristin Ross, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁹¹ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance*, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁹² Jocelyn Lord, *op. cit.*, p. 50.

/ “d’or”, en el que el beso [*baiser*] yace a punto de la máxima transmutación, Rimbaud añade la dislocación de significados con una base referencial común: “loup” / “violette” (de loup), donde un sentido más que otorgar identidad la transforma cada vez para comunicarse inagotablemente. Es lo que escribe de alguna manera Bridget Behrmann en un ensayo donde sugiere que el telégrafo parecería ofrecer la lengua total: “la langue télégraphique peut écrire tous les mots qui existent et qui existeront dans toutes les langues”,⁴⁹³ lo que se acerca mucho a lo que Rimbaud buscaba: “Le poète cherche donc une langue d’une capacité communicative inépuisable, pour qu’il puisse combler les vides de l’expérience collective”.⁴⁹⁴

Y así, del paisaje de fecundidad en el que el fauno dejaba una risa espasmódica en la enramada para despertar lo que estaba dormido entre sus hojas, queda aquí el hambre,⁴⁹⁵ de cuya consumición no podemos sino obtener el único oro posible: la alquimia del verbo.

c. *La Rivière de cassis*. La Naturaleza como pantalla de las pasiones.

Marcel Labine escribe que en la idea de paisaje no hay casi nada de natural.⁴⁹⁶ Y cita a Alain Roger para quien el paisaje es una suerte de encuadre de una porción de lo que denominamos “país”.⁴⁹⁷ Desde esta perspectiva, nuestro ojo nunca podrá englobar todo el panorama porque nuestros encuadres siempre dependen de una elección o de una exclusión, no necesariamente voluntarias. Así que en los siguientes poemas vamos a ver cómo una mediatización puede crear paisajes específicos y de qué manera Rimbaud utiliza estas estrategias para criticar su propia postura creativa en la última fase de su obra poética.

⁴⁹³ Bridget Behrmann, “Le temps d’un langage universel. Rimbaud et la poétique télégraphique”, en *Parade sauvage* 26, 2015, *Revue d’études rimbaldiennes*, pp. 85-106, p. 97.

⁴⁹⁴ *Idem*.

⁴⁹⁵ Kelly Morckel subraya: “le loup se présente comme l’avatar d’un ‘moi’ soumis à une faim infernale car inassouvissable”, cf. “Héroïsme et marginalité...”, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁹⁶ Marcel Labine, “Le paysage n’a rien de naturel”, en *Québec français* 169, pp. 68-69, URL: <https://id.erudit.org/iderudit/69545ac>, p. 68.

⁴⁹⁷ Alain Roger citado en *idem*.

LA RIVIÈRE DE CASSIS.

La Rivière de Cassis roule ignorée

En des vaux étranges:

La voix de cent corbeaux l'accompagne, vraie

Et bonne voix d'anges:

Avec les grands mouvements des sapinaies

Quand plusieurs vents plongent.

Tout roule avec des mystères révoltants

De campagnes d'anciens temps;

De donjons visités, de parcs importants:

C'est en ces bords qu'on entend

Les passions mortes des chevaliers errants:

Mais que salubre est le vent!

Que le piéton regarde à ces clairevoies:

Il ira plus courageux.

Soldats des forêts que le Seigneur envoie,

Chers corbeaux délicieux!

Faites fuir d'ici le paysan matois

Qui trinque d'un moignon vieux.⁴⁹⁸

Antes de començar sigo la explicación sobre el título que da Louis Forestier: “on appelait ruisseaux de cassis des tranchées pavées permettant de déverser les eaux d'un côté à

⁴⁹⁸ *La Rivière de Cassis*, en Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance, op. cit.*, p. 117.

l'autre d'un chemin".⁴⁹⁹ Por su parte, Jean-Luc Steinmetz ve en el color del río la sangre de los soldados muertos.⁵⁰⁰ Esta referencia a los soldados es más evidente en otro poema, *Les Corbeaux*, de la misma época, cuya relación con éste veremos más adelante.

En principio, *La Rivière de Casis* hace mención de un lugar peculiar, un rincón solitario, extraño, "des vaux étranges", donde se percibe no obstante la presencia de cuervos que parecen potencias protectoras: "La voix de cent corbeaux l'accompagne [al río], vraie / Et bonne voix d'anges", es decir, cuervos que también son ángeles. Ahora bien, no hay que pasar por alto la presencia de los vientos que se "hunden" y que justo por este verbo pueden articularse al movimiento de agua del río: "Quand plusieurs vents plongent". Al respecto, Chevalier y Gheerbrant señalan que el viento es sinónimo de inestabilidad e inconstancia aunque, por otro lado, también es sinónimo del aliento [*souffle*], del influjo espiritual de origen divino: "C'est pourquoi [on fait] des vents les messagers divins, l'équivalent des Anges".⁵⁰¹ En este caso, en efecto, los cuervos-ángeles son enviados del Señor: "Soldats des forêts que le Seigneur envoie", como si una cadena los hermanara en tanto "enviados del Señor": cuervos-ángeles-vientos. Y sin embargo, estos vientos también parecen tener una potencia creadora pues de la unión entre los vientos y el agua se desata un mecanismo que disloca el tiempo, lo que es evidente en el verbo "rouler". El primer verso indica: "La Rivière *roule* ignorée" (el subrayado es mío). Después, una vez que los vientos ("plusieurs vents") se hunden en el agua, todo corre de forma misteriosa: "Tout *roule* avec des mystères révoltants" (el subrayado es mío), y poco a poco nos encontramos en otro tiempo: "De campagnes d'anciens temps; / [...] / C'est en ces bords qu'on entend / Les passions mortes des chevaliers errants".

Como habíamos apuntado antes, esta escena parece la duplicación de otra que aparece en el poema *Les Corbeaux*, de la misma selección. En tal escena, como si fuera una plegaria, se pide a los cuervos que se arremolinen para que los pasantes no olviden a los muertos de antaño: "Par milliers, sur les champs de France, / Où dorment des morts d'avant-hier, / Tournoyez, n'est-ce pas, l'hiver, / Pour que chaque passant repense! / Sois

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 476.

⁵⁰⁰ *Cf. Idem.*

⁵⁰¹ *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 997.

donc le crieur du devoir, / Ô notre funèbre oiseau noir!”.⁵⁰² En efecto, ambos poemas comparten el mismo motivo: la remembranza. En el caso de *Les Corbeaux*, la de los muertos en batalla,⁵⁰³ en *La Rivière de Cassis*, la de las pasiones muertas de los caballeros errantes. En este sentido parece que una escena se corresponde con la otra, aunque la escena del río parece mediatizada por una pantalla muy particular. Los hombres en *Les Corbeaux* son soldados mientras que en *La Rivière...* son caballeros; unos mueren por la patria (*Les Corbeaux*), para los otros la muerte se cifra en las pasiones (*La Rivière...*). En efecto, tal parece que en la dislocación producida por el viento y el agua del río, se produjo cierta ficcionalización (la ficcionalización de la ficcionalización) en donde al tiempo antiguo correspondería una nomenclatura específica: los caballeros que busca(ba)n hazañas en nombre de sus pasiones. Se abre un espacio en medio del poema, en medio de los valles extraños. El poeta mismo sugiere en un verso curioso: “Que le piéton regarde à ces clairevoies”, en donde la palabra *clairevoies* no es evidente a simple vista. De entrada, *claire-voie* está consignada como enrejado,⁵⁰⁴ lo que no tiene mucho sentido, menos aún en un valle singular como el del poema. Empero, el diccionario de la Academia Francesa de 1835 tiene una única definición para esta palabra: “ouverture faite au rez-de-chaussée dans le mur d’un parc ou d’un jardin, et qui n’est fermée que par une grille”.⁵⁰⁵ Antes había escrito que había una dislocación temporal en el poema por lo que estas aberturas acentúan tal dislocación: una comunicación entre el afuera y el adentro, inaccesible hasta hacía poco, se pone a circular. Ahora bien, cuando se le pide al caminante [*piéton*] que mire por esas aberturas (“à ces clairevoies”), parece que se le pide que se olvide del paisaje que lo ha acompañado hasta ahora (no olvidemos que es un caminante) para admirar otra cosa, quizás otro paisaje. Se le pide que esa naturaleza extraña, donde corría el río, y planeaban

⁵⁰² Cf. *Les Corbeaux*, en Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance, op. cit.*, p. 126.

⁵⁰³ Steve Murphy hace observar que los muertos a los que hace referencia este poema son de órdenes distintos, casi antagónicos: “s’il [Rimbaud] demande à Dieu [de manera irónica] le déploiement sur terre de ‘crieur[s] du devoir’, c’est pour que le passant repense à l’étendue des massacres de ‘l’année terrible’ dont les gouvernements successifs du Second Empire et de la III^e République peuvent être tenus pour responsables: morts de la guerre de 1870 [contra el ejército prusiano] ou morts de la Commune”, citado en Julien Weber, “Prière d’Arthur Rimbaud. Les ailes de l’allégorie animale dans ‘Les Corbeaux’”, *Parade sauvage* 27, 2016, *Revue d’études rimbaudiennes*, pp. 81-93, p. 82.

⁵⁰⁴ Cf. “claire-voie” en www.cnrtl.fr.

⁵⁰⁵ Cf. “claire-voie” en <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=claire-voie>.

los cuervos entre los vientos impetuosos sea puesta fuera de campo. Marcel Labine señala: “Le ‘hors champ’, c’est en quelque sorte le ‘pays’ qu’on ne voit pas, celui qui se trouve en dehors de notre perception”.⁵⁰⁶ Y como habíamos escrito al principio de este apartado, no “construimos” paisaje sino mediante nuestra “experiencia visual”.⁵⁰⁷ En el caso de Rimbaud, esta tarea que se pide al caminante me parece que obedece a una intención de olvidarse del paisaje romántico para construir otro diferente. Si ya desde el periodo prerromántico, como vimos con Berjola, el paisaje expresaba sobre todo lo que el poeta sentía y no lo que la naturaleza ofrecía objetivamente,⁵⁰⁸ parece que Rimbaud quiere modificar el vínculo que su perspectiva poética mantiene con la naturaleza y el paisaje. A este respecto, no hay que olvidar la presencia del viento que comulga con el agua del río para dislocar el tiempo y que, como escribimos anteriormente, era el símbolo de la potencia creadora⁵⁰⁹ o aun del aliento [*souffle*]. Precisamente sobre eso Georges Didi-Huberman se hace una pregunta: “L’émission de la parole ne résulte-t-elle pas, au fond, d’une *passagère empreinte de l’air* [...]? Et le résultat n’est-il pas, aussi, de donner aux affects une *forme née de l’air*?”.⁵¹⁰ Porque justamente sobre los afectos, las pasiones, Rimbaud parece poner la mirada, no solamente en la figura del caballero errante, sino en la del caminante, que es el doble del caballero, ambos hermanados por un principio vital que los hace (hacia) recorrer camino. Así que cuando se le pide al caminante que mire claramente por las aberturas (“à ces clairevoies”), para percibir las pasiones muertas de los caballeros de antaño (“C’est en ces bords qu’on entend / Les passions mortes des chevaliers errants”), se le pide cierta comprensión no solo de las pasiones, sino también de toda la idea contenida en la frase “Les passions mortes des chevaliers errants”, en la que los fuegos apagados (“passions mortes”) serían las marcas también de una poesía que debe quedar atrás, los balizamientos inscritos por un movimiento constante que hay que prolongar lo más que se pueda. Esta diferencia puede verse también en los participios

⁵⁰⁶ Marcel Labine, “Le paysage n’a rien de naturel”, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁰⁷ *Idem*.

⁵⁰⁸ Giovanni Berjola, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁰⁹ Nicolas Valazza, a propósito del *Sonet du trou du cul*, de Rimbaud, hace un análisis de los dos orificios, oral y anal, en un circuito que permite un intercambio neumático y que da como resultado el soneto de marras: “les deux vers anaphoriques [...] engendrent-ils une circularité du souffle, dans lequel l’esprit lyrique et les flatuosités intestines finissent par se confondre”. Cf. “L’Idole zutique entre souffle lyrique et excréation corporelle”, en *Parade sauvage* 25, 2014, *Revue d’études rimbaldiennes*, pp. 103-115, p. 109.

⁵¹⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 29.

adjetivados de la frase: el participio pasado “mortes” y el participio presente “errants”. Al final, una vez que el caminante ha mirado por esas aberturas –una vez que ha “visto claramente”– el movimiento se echa a andar de nuevo: “Il ira plus courageux”. No hay que olvidar a este respecto que el movimiento es importante para Rimbaud porque implica también, en todas las fugas y viajes que realizó a lo largo de su vida, la independencia de Francia y de Europa y de su tradición, como bien apunta Morckel: “les déplacements en question sont d’ordre spatio-temporel, mais aussi, par glissement métaphorique, d’ordre idéologique”.⁵¹¹

Si para Labine la idea de paisaje significó poner orden donde no había más que caos, Rimbaud parece querer hacer justo lo contrario, construir una dislocación entre sus valles extraños no solo para hacer la remembranza de los muertos sino para poner la mirada en las pasiones que dan vida al movimiento; echar a andar otra vez la errancia o, en todo caso, hacerla evidente. Henri Bergson escribió algo al respecto: “Comme des tourbillons de poussière soulevés par le vent qui passe, les vivants tournent sur eux-mêmes, suspendus au grand souffle de la vie. Ils sont donc relativement stables, et contrefont même si bien l’immobilité que nous le traitons comme des *choses* plutôt que comme des *progrès*, oubliant que la permanence même de leur forme n’est que le dessin d’un mouvement”.⁵¹² Aparentemente, con un tópico bucólico, Rimbaud propone la remembranza de los muertos, sin embargo, dentro del poema ya está construyendo algo que podría minar la base sobre la que se inscribe el poema: un paisaje dentro de otro paisaje. Eso será mucho más evidente en el poema que analizaremos a continuación.

Antes de terminar, quiero hacer notar un detalle sobre estas aves que aparecen en los dos poemas que hemos comparado anteriormente. Por un lado, los cuervos del poema *Les Corbeaux* hacen una conminación para que la gente no olvide a los muertos en batalla (“Pour que chaque passant repense!”), pero es una conminación performativa pues se ve el cielo ennegrecerse por los pájaros que se arremolinan mientras graznan severamente: “Armée étrange aux cris sévères”. Por otro lado, en el poema que hemos analizado hasta ahora, *La Rivière de Cassis*, como ya señalamos, los cuervos son ángeles (“La voix de

⁵¹¹ Kelly Morckel, *op. cit.*, p. 158.

⁵¹² Henri Bergson citado en Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 84.

cent corbeaux [...], vraie / et bonne voix d'anges”), aunque también forman parte de un ejército: “Soldats des forêts que le Seigneur envoie”, un ejército particular en cuya voz no percibimos dejos ni de severidad ni de violencia; más aún, a este ejército (doble del ejército amenazador del otro poema), se le hace una petición: “Faites fuir d’ici le paysan matois / Qui trinque d’un moignon vieux”. Desde mi punto de vista, esta petición se inscribe dentro de la crítica que Rimbaud hace del romanticismo o de los poetas del Parnaso de quienes se mofa en el *Album Zutique*, por ejemplo. Si ya ha decidido modificar el vínculo que el poeta puede tener con la Naturaleza, es necesario que también se expulse al artista romántico [*paysan*⁵¹³] de manos anquilosadas, el que apura los venenos⁵¹⁴ aunque con un muñón viejo [*moignon vieux*]. Los cuervos-ángeles, en tanto heraldos de la inspiración de nuevo aliento, son los encargados ideales para tal misión.

d. *Barbare*. Asunto de fitología.

Illuminations es un conjunto de poemas que, según la mayoría de las ediciones, fue realizada después de *Une saison en enfer* aunque sobre eso no se tenga, hasta el momento, certeza alguna. Para Verlaine, el poeta que más cerca estuvo de Rimbaud, el libro fue creado de 1873 a 1875, lo que nos permitiría afirmar que después de *Une saison en enfer*, supuestamente el adiós de Rimbaud a la literatura, la selección *Illuminations* pudo ver la luz como un último gesto literario del poeta.

Es necesario recordar el final de *Une saison en enfer*, que precisamente se intitula *Adieu*. En esta última parte, al delirio poético, a la alquimia verbal, sucede cierto tipo de conciencia: “Je me revois la peau rongée par la boue et la peste, des vers plein les cheveux et les aisselles et encore de plus gros vers dans le cœur”.⁵¹⁵ Los gusanos [*vers*] que roen la carne putrefacta y el corazón también podrían ser los versos [*vers*] que ha

⁵¹³ El diccionario consigna un uso particular de la palabra “paysan”, como *écrivain-paysan*. Cf. “paysan” en www.cnrtl.fr.

⁵¹⁴ “J’ai avalé une fameuse gorgée de poisson”. Cf. *Nuit de l’enfer*, en Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance*, op. cit., p. 145.

⁵¹⁵ *Ibid*, p. 156.

creado y de los que ya no quiere saber nada.⁵¹⁶ Más adelante escribe: “J’ai essayé d’inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J’ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d’artiste et de conteur emportée!”.⁵¹⁷ Es probable que este final diera paso a las conjeturas sobre el adiós de Rimbaud a la literatura pues parece renegar de lo que antes había expuesto como proyecto de su poesía: la creación absoluta, la dislocación del tiempo y de la lengua para poder decir de otra manera. No obstante, en las últimas líneas ofrece dos ideas que parecen apuntar a lo que realizó más tarde con *Illuminations*: “Cependant, c’est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. Et à l’aurore, armés d’une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes”.⁵¹⁸ Porque justamente la “entrada” a *Illuminations* es como dar pasos por ciudades del porvenir, colosales, pródigas en recursos del pasado, por momentos casi reconocibles aunque frías. Como ejemplo propongo dos citas de fragmentos que Rimbaud intituló precisamente así, “Ciudades” [*Villes*]: “Sur les plates-formes au milieu des gouffres les Rolands sonnent leur bravoure. Sur les passerelles de l’abîme et les toits des auberges l’ardeur du ciel pavoise le mâts”.⁵¹⁹ En este extracto, por ejemplo, está incluido un referente cultural de la literatura francesa: el poema épico *La chanson de Roland*, y un comentario: “au milieu des gouffres”, como si algo de la literatura de otro tiempo estuviera haciendo un último esfuerzo por sobrevivir. Y más adelante, con el mástil [*mât*] vemos un tópico de la literatura lírica: en este caso, el cielo engalana [*pavoise*] los mástiles de los albergues-navíos que se internan en el viaje.⁵²⁰ En otro fragmento, Rimbaud escribe esto sobre la ciudad: “L’acropole officielle outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales [...] Quels sont les niveaux des autres quartiers sur ou sous l’acropole? Pour l’étranger de notre temps la reconnaissance est impossible”.⁵²¹ En esta desmesura, parece que hay un deseo de ir siempre hacia arriba, como si después de la temporada en el infierno, tuviera que hacerse un viaje a la inversa.

⁵¹⁶ Nicolas Valazza ve en ello sobre todo su despedida de cierto tipo de poesía: “[Rimbaud] ne tardera pas, dans *Une saison en enfer* (1873), à faire son *Adieu* à la poésie versifiée”, en “L’Idole zutique...”, *op. cit.*, p. 113.

⁵¹⁷ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance*, *op. cit.*, p. 157.

⁵¹⁸ *Idem.*

⁵¹⁹ *Villes I* en *ibid.*, p. 170.

⁵²⁰ Cf. Julien Weber, *op. cit.*, p. 90.

⁵²¹ *Villes II*, en Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance*, *op. cit.*, p. 171.

Eso es lo que propone Berjola cuando escribe sobre la arquitectura en estos paisajes en *Illuminations*: “On assiste ici à une première rupture d’isomorphisme: le motif de la chute chtonienne s’inverse en fuite architectural et ascensionnelle”.⁵²² Aunque más que una eventual temporada en el paraíso, lo que propondría Rimbaud ahora sería más bien la inmersión del lector en una serie de estímulos de “otro mundo”, superlativos, desmesurados: “Des châteaux bâtis *en or*, sort la musique inconnue”;⁵²³ como promesas de redención hiperbólica, total, pero a riesgo de esfumarse en un instante: “Des chalets *de cristal* et de bois qui *se meuvent sur des rails* et des poulies invisibles”.⁵²⁴ Es cierto, según Berjola, este arrobamiento por las ciudades y lo urbano está presente a lo largo de todo el siglo XIX: “La rêverie architecturale et urbaine est l’un des thèmes favoris de la voyance poétique au XIX^e siècle. [...] Rimbaud s’inscrit en filiation avec les architectures babéliennes de Victor Hugo, les constructions oniriques de Nerval, les métropoles fantastiques de Gautier ou les cités minérales et épurées de Baudelaire”.⁵²⁵ Así que en el análisis del siguiente poema podremos ver cómo esas estructuras arquitectónicas se sostienen en el nuevo mundo propuesto por Rimbaud.

BARBARE

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,

Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n’existent pas.)

Remis des vieilles fanfares d’héroïsme – qui nous attaquent encore le cœur et la tête – loin des anciens assassins –

Oh! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n’existent pas.)

Douceurs!

Les brasiers pleuvant aux rafales de givre, – Douceurs! – les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous. – Ô monde! –

(Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu’on entend, qu’on sent,)

⁵²² Giovanni Berjola, *op. cit.*, p. 28.

⁵²³ *Villes I*, *op. cit.*, p. 170, el subrayado es mío.

⁵²⁴ *Idem*, el subrayado es mío.

⁵²⁵ Giovanni Berjola, *op. cit.*, p. 23.

Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres.

Ô douceurs, ô monde, ô musique! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, – ô douceurs! – et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques.

Le pavillon...⁵²⁶

De entrada, el poema se sitúa en el futuro: “Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays”, como si en la enunciación de esta conjunción entre tiempo, materia y espacio, buscara nuevas coordenadas. No es gratuito, en este sentido, que se perciba cierto movimiento sobre el mar: un bandera [*pavillon*], como sinécdoque del navío que se lanza en un viaje de geografías telúricas (los volcanes, las grutas árticas). Es claro, por otro lado, que hay una división entre el campo semántico del fuego: hogueras [*brasiers*], luces, incendios [*feux*], corazón terrestre carbonizado [*carbonisé*]; y el de lo muy frío o helado: flores y grutas árticas [*arctiques*], ráfagas de escarcha [*givre*], choque de témpanos [*glaçons*]. Parece que estamos ante un paisaje postapocalíptico pues, como señala Berjola, el Apocalipsis significa poder cambiar de vida: “ces rêveries apocalyptiques traduisent un certain rapport au temps, au monde et au moi: à travers cet autoportrait en damné assoiffé d’apocalypse, Rimbaud exprime sa volonté de rompre avec une réalité spatiale et temporelle vécue comme infernale et oppressante”.⁵²⁷ Así que desde ese punto de vista, este paisaje podría ser incluso preapocalíptico pues aparecen ciertos elementos que nos hacen pensar en un nuevo *big bang*: “virement des gouffres et choc des glaçons aux astres”.

Hay que decir no obstante que en esa nueva configuración participa la rememoración: “Remis des vieilles fanfares d’héroïsme”, “loin des anciens assassins”, donde la alusión a la Comuna y a su derrota son evidentes para Antonio Fongaro.⁵²⁸ Ahora bien, más adelante esa rememoración se alza como una presencia que podría desestabilizar este

⁵²⁶ *Barbare*, en *Illuminations*, en Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance*, op. cit., p. 176.

⁵²⁷ Giovanni Berjola, “Arthur Rimbaud et le mythe de l’apocalypse”, en *Cahiers ERTA 4*, pp. 11-24, URL: http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Cahiers_ERTA/Cahiers_ERTA-r2013-t-n4/Cahiers_ERTA-r2013-t-n4-s11-24/Cahiers_ERTA-r2013-t-n4-s11-24.pdf, p. 16.

⁵²⁸ Cf. Antoine Fongaro, “La fin de *Barbare*”, en *Parade sauvage 25*, 2014, *Revue d’études rimbaldiennes*, pp. 243-257, p. 245.

nuevo mundo. En efecto, en el séptimo párrafo leemos: “Loin des vieilles retraites⁵²⁹ et des vieilles flammes, qu’on entend, qu’on sent”, donde el presente de los verbos (“on entend”, “on sent”) irrumpe como elemento real del paisaje. En este punto, es importante notar cómo el oído se va haciendo cada vez más presente: las fanfarrias [*fanfares*], el sonido de las cornetas [*retraites*], la música y la voz femenina que aparece al final. Como si el oído fuera una conexión con su pasado o con lo otro de sí mismo.

Volvamos a la idea del viaje. Al principio, vimos un deslizamiento sobre la seda de los mares (“Le pavillon [...] sur la soie des mers”). Nuevamente, como en el poema *La Rivière de Cassis*, parece que el movimiento pone a circular las pasiones, las actualiza, como veremos más adelante para el caso de *Barbare*. Al respecto del paisaje, Michel Murat hace ver que algunas imágenes que aparecen en el poema tienen que ver con la divulgación científica de la época, de tal suerte que las hogueras que caen en ráfagas de escarcha (“brasiers pleuvant aux rafales de givre”) pueden interpretarse como una aurora boreal, por ejemplo.⁵³⁰ Así que éste parece ser un viaje de reconocimiento, justo después del Apocalipsis, donde a la escena del día después se opone una imagen que parece superponerse al paisaje pues tal como con el dedo índice señalamos lo que encontramos cuando vamos en un barco, así se muestra el arrobamiento ante dicha imagen: “*Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux*” (el subrayado es mío). Algunos especialistas ven en ello una escena sexual donde las lágrimas blancas (“les larmes blanches, bouillantes”) hacen referencia al semen.⁵³¹ Así que de todo esto tenemos por lo menos tres espacios diferentes que se entrecruzan. El primero sería el paisaje postapocalíptico; el segundo, el que se proyecta hacia el pasado mediante sonidos: el de las cornetas militares, aunque también el de cierta música primordial (“La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres”) y, por último, el de la voz de la mujer. El tercer espacio en esta serie es la escena de placeres, preparada, como afirma Murat, por la palabra-estribillo [*mot-refrain*]: “douceurs”.⁵³² Digamos, si se me permite, que este poema es un tríptico donde cada hoja presenta un paisaje diferente que tiene

⁵²⁹ Antoine Fongaro hace notar que estas “retraites” hacen referencia más bien al sonido de las cornetas militares que anuncian el cese del combate. *Cf. idem.*

⁵³⁰ *Cf. Michel Murat, op. cit., p. 286.*

⁵³¹ *Cf. ibid, p. 287 y Antoine Fongaro, “La fin de Barbare”, op. cit., pp. 246-247.*

⁵³² *Cf. Michel Murat, op. cit., p. 285.*

ciertos vínculos, a veces no tan evidentes, con los otros y cuyas bisagras son la palabra “douceurs” que poco a poco va preparando un estado de ánimo, un grito de éxtasis que regresará a esa zona hipogea donde se gestan los volcanes y se da forma a las grutas árticas: “et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques”. Así que esta obra en tres partes se desarrolla para un final inesperado que utiliza, por cierto, recursos de cierta literatura libertina, como señala Fongaro: “Les termes ‘volcans’ et ‘grottes’ du neuvième alinéa ne désignent rien de géographiquement réel. Ce sont les métaphores usuelles dans les textes libertins du XVIII^e siècle pour désigner le sexe féminin”,⁵³³ lo que acentúa aún más el carácter de ensueño de esta tercera hoja del tríptico pues no hay que olvidar el paisaje postapocalíptico con el que comienza el poema.

Antes de abundar en esto hay que subrayar la utilización del adjetivo “árticas”, en un sintagma, “fleurs arctiques”, cuya peculiaridad reside en el comentario que lo acompaña: “elles n’existent pas”. A nosotros nos parece que éste es el núcleo más importante del poema pues el trabajo poético con todos sus artificios pronto es destruido por un afán de verosimilitud. Ahora bien, parece irrelevante saber si realmente ese tipo de flores existe, más bien habría que considerar que tal enunciación, tal aseveración produce un vacío en el sistema de significados, o un rompimiento en la estructura del poema. De alguna manera podríamos pensar que interviene una segunda voz para aclarar que tales flores no existen, como si una perspectiva diferente entrara en juego o como si una voz intentara despertarnos de un sueño. En efecto, la frase “Elles n’existent pas” es el núcleo del poema que rompe la ensoñación y, si extrapolamos, el núcleo del poemario que derrumba las estructuras de las arquitecturas portentosas de *Illuminations*. Si en *La Rivière de Cassis* una voz pedía al caminante que mirara por las aberturas, en este poema, una voz nos pide ver claramente (“clairevoies”) gracias a una corrección de orden botánico: las flores árticas no existen. Ahora bien, en otro apartado, en el análisis del poema *Première soirée*, de Rimbaud, habíamos sugerido que estaba alimentado por dos ritmos, y lo habíamos comparado con algunos recursos de la literatura libertina que estaba construida a dos tiempos, el del seductor y el de la víctima, donde el de esta última siempre sería

⁵³³ Antoine Fongaro, “La fin de *Barbare*”, *op. cit.*, p. 250.

sacrificado para la gloria del proyecto libertino. Desde esta perspectiva, nos parece que el recurso que utiliza Rimbaud con el sintagma “elle n’existent pas”, es del mismo orden, pues destruye la burbuja del artificio poético. En las líneas siguientes podremos con qué fin lo hace el poeta.

En este punto, hay que preguntarse por la pertinencia del título: ¿quién es el bárbaro? Fongaro ve en ello una referencia a Ovidio, al que Rimbaud seguramente conocía bien por su destreza con el latín. Esto aparece en un pasaje de *Las tristezas*: “Ici je suis un barbare, parce que je ne suis pas compris par eux” [*Barbarus hic ego sum, quia non intelligor illis*].⁵³⁴ En efecto, me parece que la interpretación tiene que ver con una posición de ese tipo, una posición de uno contra todos en un circuito de incomunicación: el botánico contra el poeta, el hombre de nuestra época contra el que habita un mundo del porvenir. Por otro lado, Marie-Christine Desmaret nos brinda una pista pues percibe en el rufián, el golfo [*voyou*], del que Rimbaud parece ser una figura tutelar en tanto poeta-*voyou*,⁵³⁵ una mirada lúcida ante el espejismo de la modernidad: “Le regard du voyou met à mal la modernité qui se révèle plus barbare que la barbarie. Car le voyou, lui même barbare, sait voir la barbarie qui se cache derrière toute civilisation”.⁵³⁶ Así que lo bárbaro podría ser la voz de la nomenclatura científica, siempre en tensión con los artificios de los que se sirve toda obra artística; la voz que desestabiliza el mundo de las geometrías postapocalípticas porque sabe que son una burbuja, un espejismo ominoso de progreso.

Empero, ¿no será, en el fondo, que el bárbaro es el poema? Pues como un navío, el poema sigue su curso aun entre los paisajes más agrestes, o entre las promesas de modernidad más irresistibles. En efecto, por un lado, un poema *de la modernidad* que contiene en su núcleo el sueño de una cultura libertina que se resiste a desaparecer en tanto expresión de la contestación y de la reivindicación de los placeres. Por el otro, un

⁵³⁴ Cf. *ibid*, p. 257.

⁵³⁵ En mayo de 1871, en una de las cartas conocidas como *Lettres dites du voyant* y dirigida a Paul Demeny, Rimbaud hace una reflexión sobre la poesía y cómo se llega a ser poeta: “Mais il s’agit de faire l’âme monstrueuse: à l’instar des comprachicos”. Cf. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance*, *op. cit.*, p. 227.

⁵³⁶ Marie-Christine Desmaret, “Voies et voix. Voyage et voyous dans l’œuvre de Rimbaud”, *Parade sauvage* 25, 2014, *Revue d’études rimbaldiennes*, pp. 281-299, p. 297

poema que cobra fuerza al fragor de esas tensiones entre lo que se construye y un sueño de destrucción. Un poema que en este caso propone una flor –o la imagen de esa flor– para designar algo más vasto, porque en ella pervive, como en negativo, la idea de una Naturaleza “inteligente” y “fecunda”, como si la voz (“elles n’existent pas”) hiciera el recuento no de lo que existe sino de lo que no existe,⁵³⁷ para abrir vías de un punto a otro, del haz a su envés, de una palabra a otra. Con este procedimiento, es decir, nombrando lo que no existe, Rimbaud enriquecería indefinidamente una poesía que podría sobrevivir en el futuro agreste. *Las flores árticas* iluminan finalmente una poesía que se mantendría atada a la nomenclatura científica, filológica, después de haber pasado la prueba de fuego en el infierno de los ensueños verbales.

⁵³⁷ Giorgio Agamben escribe: “El no saber es lo que el saber presupone como el país inexplorado que se trata de conquistar”, *cf.* “El último capítulo de la historia del mundo”, en *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 144.

CONCLUSIONES

El estudio de los dos temas principales de esta investigación, la Naturaleza y el cuerpo a la luz de lo libertino, nos deja ver en principio que a lo largo de estos siglos, lo que el libertinaje ha ponderado es sobre todo la expresión de deseos y voluntades a contrapelo, es decir, más que construir un sistema, lo libertino se ha levantado para dar voz a la disidencia, muchas veces de forma irregular, pero con el anhelo de evitar el acallamiento de las ideas. Nuestros autores, por disímbolos que parezcan, hacen gala de este prurito. Por ello, Théophile de Viau fue acusado de licencia y sometido a juicio. Por ello también, la obra de Arthur Rimbaud parece haber sido leída, por momentos, a la luz de cierta infantilización, con menoscabo de su potencia lingüística y política; sin hablar, por otro lado, de la indiferencia y el vacío que el poeta vivió en los círculos artísticos de su tiempo.

Este estudio ha ponderado solo algunas tramas del complejo tejido de dos obras poéticas complejas. Ante cada una de ellas afinamos las herramientas de lectura para sondear, como en un trabajo de minería, los pequeños caminos subterráneos que las unen. A continuación veamos de qué manera estos grandes poetas coinciden y en qué punto han tenido desencuentros.

Naturaleza.

Con una inclinación por lo lúdico, de forma casi cínica, Théophile de Viau juega con dos acepciones de “naturaleza”: Naturaleza como fuerza poderosa que rige la existencia y, por otro lado, naturaleza como conciencia propia. Ambas acepciones, por supuesto, apuntalaron la formulación de una identidad política, pero sobre todo ficcional. De la Naturaleza toma inspiración para crear, gracias a los elementos que encuentra en ese gran reservorio donde se dan los sistemas de relaciones más sorprendentes, ocultos, la mayoría de las veces, a la cortedad de miras humana. Como ya habíamos apuntado antes, después de la obra de De Viau, dos siglos tendrían que pasar para que el espíritu romántico también pudiera apreciar la riqueza de la Naturaleza no solo como decorado de los dramas humanos.

Así, pues, en De Viau, la *videncia*, esa capacidad científica de la que hablaba Diderot para barruntar causas y consecuencias, lo hizo comprenderse en esa red sin jerarquías donde el agua, los bosques y los peñascos podrían dar testimonio de su obra más allá de su muerte; o donde una gota de agua, cada hoja de árbol, cada color, merecería que se le escribiera un libro propio, como asevera en *La maison de Sylvie*. Una idea, que por cierto, no está tan alejada de lo que Rimbaud hace cuando propone sus cadenas de significados para extraer toda la potencia comunicativa del lenguaje. Una secuencia, por ejemplo, donde un beso comparte linderos con la locura, con una araña, un lobo y la oscuridad del paisaje; o, alguna otra, donde un lobo es una violeta y sirve, además, como alimento a una araña. Desde ese punto de vista, ambos veían en la Naturaleza un sistema que podía colmar los vacíos de la expresión humana para, al desdoblarse un significado en cadena, o al sobreponerse dos o más elementos, enriquecer y complejizar la experiencia de lo colectivo. O, para decirlo en términos que convienen a los poetas, para colmar las deficiencias expresivas de la poesía de sus respectivas épocas.

Y aunque a simple vista, Théophile de Viau no se caracterizó por su disciplina, es innegable que tenía conciencia del valor del quehacer poético pues así lo manifestó en *Première journée* donde, aprovechando que da un consejo a uno de sus amigos, transmite una lección al lector sobre su destreza técnica, sobre su *savoir-faire*. Por otro lado, De Viau también pone sobre la mesa el poder de indagación del lenguaje poético. El ejemplo de la metáfora es prueba de ello ya que, desde su perspectiva, es una figura que, lejos de ser *extravagante*, como decían sus coetáneos, tiene que darse en el *adentro*; es una metáfora que se enraíza para integrar el nuevo conocimiento, es decir, para que la poesía dé frutos, principio que, por otro lado, también esgrimieron libertinos del siglo XVIII como Fontenelle.

Ahora bien, no hay que pasar por alto, sin embargo, una diferencia capital entre ambos: el hecho de que Rimbaud, debido a su pasión por las etimologías, tuviera una idea más práctica de lo que llamamos la “riqueza” de la Naturaleza, pues gracias a la ayuda de ese conocimiento más especializado pudo hermanar raíces, renombrar, jugar con los significados. En Rimbaud se verificaría lo que Michel Delon apuntaba, para la poesía del siglo XVIII, acerca del florecimiento de sus recursos gracias a los progresos de la ciencia

y de la técnica, con todo lo que ello implicaría para el desarrollo de nuevas nomenclaturas. Paradójicamente, esa destreza lo ayudaría a descomponer el orden tutelado por las culturas clásicas, griega y romana, de las que abrevaba y a las que quería rebasar. De alguna manera, también su obra participó de un rompimiento del cuerpo social, como lo había hecho Théophile de Viau dos siglos antes.

A nosotros nos parece que dirigir la mirada a la Naturaleza es un gesto libertino si quien lo hace regresa con una conciencia maravillada aunque renovada, como si la vuelta a la Naturaleza fuera un grado cero y ayudara a subvertir ideas, valores, categorías. Desde este punto de vista podemos decir que ambos poetas se aproximan a lo libertino; en el caso de Théophile de Viau, porque pudo intuir y mostrar efectos que poco tenían ya que ver con la voluntad divina: la Naturaleza florecía por sí misma. En el caso de Arthur Rimbaud, porque supo extrapolar las relaciones intrínsecas de la Naturaleza y reproducirlas como en laboratorio para extraerles el oro alquímico. Varios poemas como los que aquí se trabajaron dan cuenta de sus hallazgos lingüísticos, así como de su postura estética.

Cuerpo.

De Theophile de Viau a Arthur Rimbaud, el cuerpo pasó por una serie de transformaciones que lo llevaron finalmente a una suerte de autonomía de la que no gozaba cabalmente en el siglo XVII. En efecto, de la máquina de estímulos poco confiable, según Descartes, el cuerpo fue ganando su carta de ciudadanía como agente del deseo, integrando no obstante alma y razón en un tándem que desestabilizaría la propia identidad ya en las postrimerías del siglo XVIII.

Ahora bien, en cuanto a Théophile de Viau, parece poco evidente pero hay un aspecto de su poesía que es indispensable para comprender la representación que hace del cuerpo en sus epigramas, así como el puente que esas piezas tienden con la poesía de Rimbaud. El cuerpo en acción en *Élégie à une dame* es un receptáculo de sensaciones pues el poeta necesita adentrarse en la Naturaleza para poder inspirarse, para entregarse a la creación poética. Aunque desde cierto punto de vista, esa supuesta preparación del poeta para la

poesía del futuro, en realidad sería la puesta en práctica del ejercicio poético, su realización performativa.

Por otro lado, y más allá de los devaneos de De Viau con las diferentes profesiones de fe (protestante y católica), en él se muestra un afán ateo, entregado de lleno por momentos a la revelación de una naturaleza “superabundante”, como la califica La Mothe Le Vayer; una naturaleza que nos sobrepasa porque nos revela no solo nuestra propensión a los placeres sino porque en ella cabrían todas las expresiones de lo humano, incluso las más monstruosas. Esa confianza, nos parece, obedece a un pensamiento que se quiere independiente, libre, cada vez más reivindicatorio de una autonomía en el conocimiento de la Naturaleza, como bien apunta Florent Libral cuando habla de la secularización de la ciencia respecto a la teología.⁵³⁸ Un pensamiento entregado no obstante a sus contradicciones, al error, a la falta de disciplina. Sin duda, no era un artista como se entendería ese término siglos después, era más bien un catalizador, un personaje contestatario, incrédulo, aunque ya en la última etapa de su vida, vulnerable, casi desarraigado.

Ahora bien, esa inclinación por el placer es también evidente en las dos obras de los poetas del siglo XVIII analizadas en el segundo capítulo. Y que se magnificaría en la obra de Rimbaud, sobre todo en el *Album zutique*. El mismo Rimbaud lleva al extremo el goce al subrayar los efluvios de un cuerpo en eferescencia que pone en entredicho tanto la instancia autoral como dos expresiones artísticas muy importantes para los siglos XVII y XVIII: la voz para la poesía y la vista para la pintura, respectivamente. El cuerpo parece entonces abierto ya de lleno a los estímulos para, en un *pase de magia*, transformar esa potencia seminal en un tesoro. En efecto, poco a poco el cuerpo rimbaldiano se descubre como el oro, en un proceso que no descarta necesariamente los escarceos sexuales. En realidad es un núcleo de deseo el que dará forma al oro alquímico del que se ocupó casi al final de su tarea poética. Un núcleo donde convivían el deseo sexual, el hambre y la búsqueda de una comunicación inagotable. Y esta búsqueda de la transformación total es

⁵³⁸ Florent Libral, “Opticiens et alchimistes. L’impossible rénovation des similitudes lumineuses (v. 1615-1650)”, en *Le Soleil caché. Rhétorique sacrée et optique au XVII^e siècle en France*, París, Garnier, 2016. p. 151.

lo que lo emparenta con De Viau, cuya mirada escudriñadora pudo verificar, en su siglo, el desarrollo de la nueva óptica, por ejemplo, que llegaría a probar que el color y la luz son impresiones sensoriales interpretadas por el cerebro y no entidades preexistentes por obra de Dios;⁵³⁹ a la postre, esto ayudaría, en De Viau, a apuntalar la propia autonomía, a afinar las búsquedas estéticas y a apurar las transformaciones: el oro alquímico del conocimiento.

En fin, más que en sus epigramas picantes, el núcleo libertino en De Viau se deja ver en su capacidad para reaccionar e improvisar. En ello se cifra cierta destreza para conjugar lo sexual con la crítica, una maquinaria afinada por su capacidad de observación, así como por sus contradicciones y por su inconformidad aguerrida con cierta poesía de su tiempo. En De Viau se conjugaban, pues, una mente ágil y un cuerpo exultante.

En cuanto a Rimbaud, difícil es inscribirlo en lo libertino pero es claro que muchos recursos del género aparecen en su obra: el relato de iniciación sexual y la transformación que eso entraña; los objetos que más que procurar confort aparecen para potenciar el placer; metáforas explícitamente libertinas (“volcanes” y “grutas”) para designar el sexo femenino; el doble ritmo de la narración en donde uno fagocita al otro, por mencionar algunos. Y sin embargo, lo que puede verse a lo largo de su obra es esa capacidad para desestabilizar las formas y los criterios estéticos. En Rimbaud, también se conjuga un cuerpo exultante y un talante mordaz, una crítica juguetona, por momentos grotesca, generalmente implacable. Es una potencia que hunde sus raíces en el librepensamiento francés y, por eso mismo, en lo libertino, ese momento en que la libertad se abrió como horizonte crítico y creativo.

Desde este punto de vista, entonces, podríamos conservar un último gesto de Rimbaud: esa voz particular que nos hace saber que ciertas flores ya nombradas en su poesía no existen. En efecto, en esa breve posibilidad de la no existencia pervive la poesía de Théophile de Viau: las flores árticas son el agua, los bosques y los peñascos con los que

⁵³⁹ *Ibid*, p. 112.

De Viau contaba para responder por él, a su muerte, ante su protectora *Sylvie*. Y en esa aparición fugaz, como un diente de león expuesto al viento, las flores árticas, los bosques y los peñascos son promesas de un reservorio natural aún más vasto –pues no existe– de donde podrá nutrirse la poesía del futuro.

Finalmente, hay que tener claro, no obstante, que en este encuentro de dos figuras de tal envergadura, más que los oropeles con que se reviste a lo libertino, son las inconsistencias estilísticas, las vacilaciones y los devaneos con lo grotesco, las estampas sexuales estilizadas o, en el otro extremo, deformadas e incluso ridiculizadas las que darán la medida de la utilización de lo libertino en la obra de ambos poetas. Esa “mala” utilización de la libertad, como apunta Jean-Pierre Cavaillé, es lo que refuerza y da sentido a lo libertino en sus poemas.

A manera de colofón, queremos dejar expuesta la inquietud sobre dos temas.

El rol de la mujer como figura tutelar del reservorio de la Naturaleza, pues en la mayoría de los ejemplos de literatura libertina, por lo menos la más conocida, la mujer es cruce de deseos, fuente inagotable de placer, aprendiz impertérrita, con la mejor disposición para el cambio y la renovación. No que propugnemos por un estudio a detalle del rol de personajes femeninos en el libertinaje sino por la manera en que el cuerpo femenino, si cabe, se afina en el placer, el poder y el progreso del conocimiento, de la misma manera en que se afina la mirada ante los cambios de paradigma.

Y, en segundo lugar, algo que ha escapado a este estudio pero que resultaría sumamente interesante es ver cómo el desarrollo de la ciencia y de la técnica se abrió paso y se asumió en las expresiones poéticas de los siglos del libertinaje. Una cosa, nos parece, no podría ir sin la otra habida cuenta del afán revolucionario, contestatario y siempre atento a la efervescencia de las ideas, del espíritu libertino.

BIBLIOGRAFÍA

ADAM, Antoine, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Ginebra, Slatkine Reprints, 2008.

_____, “Le sentiment de la nature au XVII^e siècle en France dans la littérature et dans les arts”, en *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises* 6, 1954, http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2042.

AGAMBEN, Giorgio, “El último capítulo de la historia del mundo”, en *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011.

ARNAUD, Marie-France, *Le thème de l'eau dans l'œuvre lyrique de Théophile de Viau*, http://digitool.Library.McGill.CA:80/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=47674&silolibrary=GEN01.

BARROUX, Gilles, “Lorsque Tremblay et Réaumur parlaient de ‘régénération’”, en *M/S: médecine sciences* 196-7, 2003, pp. 761-762, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/006839ar>.

BARSACQ, Stéphane, *Rimbaud. Celui qui créera Dieu*, Paris, Points, 2014.

BASTIDE, Jean François de, *Les gradations de l'amour* en http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10089987_00001.html.

_____, *La petite maison*, Paris, Rivages, 2008.

BAUDELAIRE, Charles, *Les paradis artificiels, opium et haschisch*, en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5832770f>.

BEAUDET, André, “Oratio Libertina”, en *Moebius* 43, pp. 81-86, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/16199ac>.

BEHRMANN, Bridget, “Le temps d'un langage universel. Rimbaud et la poétique télégraphique”, en *Parade sauvage* 26, 2015, *Revue d'études rimbaldiennes*, pp. 85-106.

BELLAY, Joachim du, *La deffence et illustration de la langue francoyse*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1948.

BERJOLA, Giovanni, “Arthur Rimbaud et le mythe de l'apocalypse”, en *Cahiers ERTA* 4, pp. 11-24, URL: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Cahiers_ERTA/Cahiers_ERTA-r2013-t-n4/Cahiers_ERTA-r2013-t-n4-s11-24/Cahiers_ERTA-r2013-t-n4-s11-24.pdf.

_____, “Architecture et intimité dans *Illuminations* d'Arthur Rimbaud”, en *Études littéraires* 42 (1), pp. 23-35, <http://doi.org/10.7202/1007156ar>.

BERNADET Arnaud y Degott, Bertrand, "La corde bouffonne ou la quête d'une 'langue comique': Petite histoire de la poésie française après Banville", en *Études françaises* 51 (3), pp. 5-26, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1034129ar>.

BERNARD, Suzanne, "La palette de Rimbaud", en *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 12, 1960, pp. 105-119, URL: http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1960_num_12_1_2169.

BERNIER, Marc André, "Des mouvements de la nature à la mise en scène du corps libertin: la savante éloquence d'une Fille de joye", en *Tangence* 60, 1999, pp. 84-94, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008082ar>.

_____, "‘Sentiments du corps’ et esthétique sensualiste dans *La petite maison* (1758) de Jean-François de Bastide", en *Tangence* 61, 1999, pp. 34-44, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008164ar>.

BERNIS, François-Joachim de Pierre de, en <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-205007&M=tdm>.

BLANC, Emmanuèle, "La Maison de Sylvie : changements et continuité", *L'information littéraire*, Vol. 57, 2005/1, pp. 44-49, URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2005-1-page-44.htm>.

BLANCHOT, Maurice, "Le sommeil de Rimbaud" en *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

_____, "L'inconvenance majeure" en Sade, *Français encore un effort*, Paris, Pauvert, 1972.

BONNEFIS, Philippe, "Onze notes pour fragmenter un texte de Rimbaud", en *Littérature* 11, 1973, pp. 46-67, URL: http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1973_num_11_3_1978.

BOVET, Jeanne, "Les théories de l'actio aux XVII^e et XVIII^e siècles", en *Tangence* 60, 1999, pp. 10-23, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008078ar>.

CALASSO, Roberto, "La locura que viene de las ninfas" en *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, México, Sexto piso, 2004.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, "Libertinage, irréligion, incroyance, athéisme dans l'Europe de la première modernité (XVI^e-XVII^e siècles). Une approche critique des tendances actuelles de la recherche (1998-2002)", en *Les Dossiers du Grihl*, 2007-02 | 2007, URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/279>.

_____, "Libérer le libertinage. Une catégorie à l'épreuve des sources", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2009/1 (64^e année), pp. 45-78, URL: <https://www.cairn.info/revue-Annales-2009-1-page-45-htm>.

_____, *Les Déniaisés. Irréligion et libertinage au début de l'époque moderne*, Paris, Garnier, 2013.

CHARLES, Sébastien, "Du matérialisme à l'immatérialisme: le problème âme-corps dans la philosophie clandestine", en *Tangence* 81, 2006, pp. 143–161, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/014964ar>.

CHEVALIER, Jean y Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982.

COLLOT, MICHEL, "La dimension du déictique", en *Littérature* 38, 1980, pp. 62-76, URL: http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_38_2_2124.

COMMELIN, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, en http://classiques.uqac.ca/classiques/commelin_pierre/mythologie/mythologie_greco_rom.pdf.

CONDÉ, Michel, "Note sur la poésie française au XVIII^e siècle", en *Études françaises* 1, vol. 27, 1991, pp. 25-47, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/035834ar>.

CORBEIL, Steve, "Théophile agonique: le cachot du libertin, la cellule de l'écrivain", en *Tangence* 66, 2001, <http://id.erudit.org/iderudit/008239ar>.

COSTABEL, Pierre, "De la nature et du naturel dans la première moitié du dix-septième siècle", en *Baroque* 12, 1987, URL : <http://baroque.revues.org/575>.

COUTIN, Jean, "L'utopie sexuelle devant l'histoire. La temporalité ambiguë du roman pornographique français du XVIII^e siècle", en *Lumen* 18, pp. 27-44, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1012365ar>.

CRÉBILLON, *Les égarement du cœur et de l'esprit*, Paris, L'école de loisirs / Seuil, 1992.

DAMME, Stéphane Van "Libertinage de mœurs / libertinage érudit. Le travail de la distinction", en *Les Dossiers du Grihl, Les dossiers de Jean-Pierre Cavaillé, Libertinage, athéisme, irréligion*, URL: <http://dossiersgrihl.revues.org/4826>.

DELON, Michel, *Anthologie de la poésie française du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1997.

_____, *P. –A. Choderlos de Laclos. Les liaisons dangereuses*. Paris, PUF, 1999.

_____, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000.

_____, *Le principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2011.

DESJARDINS, Lucie, "Sémiotique corporelle et rhétorique du regard au XVII^e siècle : les *Mémoires* du cardinal de Retz", en *Tangence* 60, 1999, pp. 24–36, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008079ar>.

_____, "Entre sincérité et artifice. La mise en scène de soi dans le portrait mondain", *Tangence* 77, 2005, pp. 143-155, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/011703ar>.

DESMARET, Marie-Christine, "Voies et voix. Voyage et voyous dans l'œuvre de Rimbaud", *Parade sauvage* 25, 2014, *Revue d'études rimbaldiennes*, pp. 281-299.

DIDEROT, Denis, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86262561/f1.image>.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Gestes d'air et de pierre. Corps, Parole, Souffle, Image*, Paris, Minuit, 2005.

DIERX, Léon, *Les lèvres closes* en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54273830/f13.image.texteImage>.

DOLEZEL, Lubomír, *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 1997.

DONDREY, Patrick, "Éloge de la frivolité. Tolérance et idéal mondain au XVII^e siècle", en *Études littéraires* 1-2, vol. 32, 2000, pp. 111-123, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/501259ar>.

EHRARD, Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

FOLLIARD, Melaine, "Le démonstratif chez Tristan L'Hermite avant 1640", en *Cahiers Tristan L'Hermite*, XXXVIII, 2016, *À la recherche du style Tristan*, pp. 29-61.

FONGARO, Antoine, "Fleurs rimbaldiennes", en *Parade sauvage* 25, 2014, *Revue d'études rimbaldiennes*, pp. 209-222.

_____, "La fin de *Barbare*", en *Parade sauvage* 25, 2014, *Revue d'études rimbaldiennes*, pp. 243-257.

FOUCAULT, Michel, "Encierro, psiquiatría y prisión" en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza, 2001.

GAILLARD, Aurélia, "Aimer une statue : Pygmalion ou la fable de l'amour comblé", en *Intermedialités* 4, 2004, pp. 67–85, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1005477ar>.

GAUTIER, Théophile, *Les grotesques*, en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107893t/f5.image.r=gautier%20les%20grotesques>.

GENETTE, Gérard “Soni rerum indices” en *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.

GENTIL-BERNARD, *Art d'aimer*, en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5463109m/f8.image.r=gentil%20bernard%20art%20d'aimer%20poème>.

GREENBERG, Mitchell, *Des corps baroques. Politique et sexualité en France au XVII^e siècle*, Paris, Garnier, 2019.

GRIMM, *Contes choisis*, Paris, Gallimard, 2000.

GROJNOWSKI, Daniel, “Rire en poésie: parodistes, fumistes, fantaisistes”, en *Tangence* 53, pp. 13-27, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/025924ar>.

GUEDJ, Hélène, “Théophile de Viau, poète baroque et le Sud-Ouest”, en *Baroque 1*, 1965, URL: <http://baroque.revues.org/237>.

GUERRERO, Gustavo, *Teorías de la lírica*, Madrid, FCE, 1998.

GUYAUX, André (dir.), *Arthur Rimbaud*, Paris, Éditions de l’Herne, 1993.

HARTMAN, Geoffrey, “La voix de la navette” en *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979.

HOUDARD, Sophie, “Vie de scandale et écriture de l’obscène: hypothèse sur le libertinage de mœurs au XVII^e siècle”, en *Tangence* 66, 2001, pp. 48-66, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008240ar>.

JACQUES, Robert, “Le corps dans la modernité : De la méfiance et du surpassement”, *Théologiques* 52 (1997): 25–50, URI: <http://id.erudit.org/iderudit/024947ar>.

KIBÉDI Varga, Aron, “Lire le soleil: un commentaire du *Soleil placé en abîme*” en *Études françaises* 1-2, vol. 17, 1981, <http://id.erudit.org/iderudit/036732ar>.

LABAN, Isabelle, “L’image inconsistente, remarques sur deux textes de Théophile de Viau”, en *Bulletin de l’Association d’étude sur l’humanisme, le réforme et la Renaissance* 42, 1996, http://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1996_num_42_1_2055.

LABINE, Marcel, “Le paysage n’a rien de naturel”, en *Québec français* 169, pp. 68-69, URL: <https://id.erudit.org/iderudit/69545ac>.

LACLOS, Choderlos de, *Les liaisons dangereuses*, Paris, Pocket, 1989.

LANDES, Louis de, *Glossaire érotique de la langue française depuis son origine jusqu’à nos jours contenant l’explication de tous les mots consacrés à l’amour*, en

https://ia902302.us.archive.org/25/items/bub_gb_7yZp2Ag84EIC/bub_gb_7yZp2Ag84EIC.pdf.

LAPP, John C. “Mémoire: art et hallucination chez Rimbaud”, en *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 23, 1971, pp. 163-179, URL: http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1971_num_23_1_980.

LESUEUR, Christophe, “Le corps communicant: le libertin, l’œil et le regard dans *Les liaisons dangereuses*”, en *Études françaises* 49-2, pp. 163-183, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1019497ar>.

LIBRAL, Florent, “Opticiens et alchimistes. L’impossible rénovation des similitudes lumineuses (v. 1615-1650)”, en *Le Soleil caché. Rhétorique sacrée et optique au XVII^e siècle en France*, Paris, Garnier, 2016.

LORD, Jocelyn, *Rimbaud, entre le Parnasse et la prose – parcours du signifiant* (Mémoire), en <https://constellation.uqac.ca/1233>.

LOUBÈRE, Stéphanie, “Un modèle encombrant: l’érotisme inquiet des Lumières et les *Remèdes à l’amour* d’Ovide”, *Lumen*, vol. 26, 2007, pp. 79-92, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1012062ar>.

MENANT, Sylvain, “Matinées galantes et philosophiques dans la poésie française du XVIII^e siècle”, en *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises* 45, 1993, pp. 55-70, http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1993_num_45_1_1806.

MÉCHOULAN, Éric, “L’âme, prison du corps? À propos d’un détail du *Theophilus in carcere*”, en *Les Dossiers du Grihl* 2011-01, 2011, URL: <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/4983>.

MORCKEL, Kelly, “Héroïsme et marginalité dans *Une saison en enfer*”, en *Parade sauvage* 25, 2014, *Revue d’études rimbaldiennes*, pp. 149-173.

MOREAU, François, “Le tableau libertin ou l’amoral de la peinture”, en *Lumen: Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies / Lumen: travaux choisis de la Société canadienne d’étude du dix-huitième siècle*, vol. 12, 1993, p. 89-112, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1012582ar>.

MORROS Mestres, Bienvenido, *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la antigüedad clásica hasta nuestros días*, Publicaciones del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá, de la UNAM y del Centro de Estudios Cervantinos, en <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/19833/acteon.pdf;jsessionid=00548C1485B6AE877C5351936C550DCB?sequence=1>.

MORTELETTE, Yann, “Rimbaud et la poétique parnassienne”, en Olivier Bivort (dir.), *Rimbaud poéticien*, Paris, Garnier, 2015.

MORTIER, Roland, “Diderot entre les *Têtes froides* et les *Enthousiastes*”, *Man and Nature / L’homme et la nature*, vol. 6, 1987, pp. 1-19, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1011866ar>.

MURAT, Michel, *Art de Rimbaud*, Paris, Éditions Corti, 2013.

MURPHY, Steve, *Le premier Rimbaud ou l’apprentissage de la subversion*, Paris, PUL/CNRS, 1991.

MUSSET, Alfred de, *Premières poésies 1829-1835*, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5461211d/f6.image.r=musset%20premi%C3%A8res%20po%C3%A9sies>.

_____, “Un mot sur l’art moderne”, en <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/un-mot-sur-lart-moderne>.

OVIDIO, *Las metamorfosis*, México, Porrúa, 2010.

PAGANINI, Gianni, “Le jouet des dieux et le jeu des législateurs. Aux origines de quelques métaphores libertines”, en *Les Dossiers du Grihl, Les dossiers de Jean-Pierre Cavailé, Libertinage, athéisme, irréligion*, URL: <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/2053>.

PASCAL, *De l’esprit géométrique*, Paris, Flammarion, 1985.

PASTORELLO, Thierry, “L’abolition du crime de sodomie en 1791: un long processus social, répressif et pénal” en *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique*, 2010, <http://chrhc.revues.org/2151>.

PERRAULT, Charles, *Les contes de Perrault*, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566925v/f93.image>.

PLATÓN, “Simposio (Banquete) o De la erótica”, en *Diálogos*, México, Porrúa, 2000.

PONZETTO, Valentina, *Musset ou la nostalgie libertine*, Ginebra, Droz, 2007.

QUIGNARD, Pascal, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995.

RANCIÈRE, Jacques, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

REICHLER, Claude, *L’âge libertin*, Paris, Minuit, 1987.

REISS, Timothée J., “Poésie ‘libertine’ et pensée cartésienne: étude de l’*Élégie à une dame* de Théophile de Viau”, en *Baroque 6*, 1973, URL : <http://baroque.revues.org/418>.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999.

_____, *Œuvres complètes. Correspondance*, Paris, Robert Laffont, 2004.

ROSS, Kristin, *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, Paris, Les prairies ordinaires, 2013.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9618103m/f5.image>.

_____, *Essai sur l'origine des langues: où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Paris, A. G. Nizet, 1976.

ROY, Roxane, *L'Œuvre de Charles Cotin ou pour une esthétique de la galanterie (Mémoire)*, Montreal, Université McGill, 1998, http://digitool.Library.McGill.CA:80/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=20462&siilo_library=GEN01.

SABA, Guido, *Théophile de Viau: un poète rebelle*, Paris, PUF, 1999.

SADE, *120 journées de Sodome*, Paris, 10/18, 1975.

SAUVAGE, Emmanuelle, "L'écriture du corps dans *Les cent vingt journées de Sodome* de Sade", en *Tangence* 60, 1999, pp. 119–133, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008085ar>.

_____, "De l'état de nature à la sagesse libertine: le parcours insolite d'Imirce, 'fille de la nature'", pp. 109-102, en <https://books.openedition.org/pur/30559?lang=es>.

SÉGINGER, Gisèle, "Tout est mort, tout vit Musset, Nerval: la double figure d'une génération", en *Romantisme* 147, 2010/1, pp. 55-68, URL: <http://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-1-page-55.htm>.

SEGOND, Louis (ed.), *La Sainte Bible*, en https://sainte bible.com/lsg/1_kings/8.htm.

SMITH Allen, James, "Y a-t-il eu en France une 'génération romantique de 1830'?", en *Romantisme* 28-29, 1980, pp. 103-118, URL: https://www.persée.fr/doc/roman_0048-8593_1980_num_10_28_5345.

SWEETSER, Marie-Odile, "Visions du matin dans la poésie du XVII^e siècle: traditions et innovations" en *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 45, 1993, http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1993_num_45_1_1805.

SZENDY, Peter, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Minit, 2007.

TEYSSÈDRE, Bernard Teyssèdre, *Arthur Rimbaud et le foutoir zutique*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2011.

VALAZZA, Nicolas, “L’Idole zutique entre souffle lyrique et excrétion corporelle”, en *Parade sauvage* 25, 2014, *Revue d’études rimbaldiennes*, pp. 103-115.

VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes, La bonne chanson*, Paris, Le livre de poche, 2000.

VIAU, Théophile de, *Œuvres poétiques*, Paris, Bordas, 1990.

_____, *Première journée* en Jacques Prévot (ed.), *Libertins du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998

WALD-LASOWSKI, Roman, “Crébillon fils et le libertinage galant” en *Littérature* 47, 1982, pp. 83-99, URL: http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1982_num_47_3_2169.

WEBER, Julien, “Prière d’Arthur Rimbaud. Les aléas de l’allégorie animale dans ‘Les Corbeaux’”, en *Parade sauvage* 27, 2016, *Revue d’études rimbaldiennes*, pp. 81-93.

WUTZLER, Wolfgang, “La recherche des années 1995 à 2000 sur la querelle internationale des Anciens et des Modernes”, en *XVII-XVIII. Bulletin de la société d’études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles* 52, 2001, pp. 51-68, URL: http://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2001_num_52_1_1560.

ZAFIO, Massiva N., "L’adjectif ‘technique’: au-delà de la polysémie, l’histoire de l’évolution d’une attitude", en *TTR* 92, 1996, pp. 193–212, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/037265ar>.