

**ESBOZOS PARA UN RETRATO A PARTIR DEL ROSTRO INCONSTANTE DE
JEAN-NICOLAS-ARTHUR RIMBAUD
REFLEXIONES SOBRE EL ACTO CREADOR
EN LA POÉTICA DEL *VIDENTE***

TANIT BARRAGÁN MONTILLA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE LITERATURA

BOGOTÁ, MARZO DE 2009

**ESBOZOS PARA UN RETRATO A PARTIR DEL ROSTRO INCONSTANTE DE
JEAN-NICOLAS-ARTHUR RIMBAUD
REFLEXIONES SOBRE EL ACTO CREADOR
EN LA POÉTICA DEL *VIDENTE***

TANIT BARRAGÁN MONTILLA

TRABAJO DE GRADO
PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR POR EL
TÍTULO DE PROFESIONAL EN ESTUDIOS LITERARIOS

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE LITERATURA

BOGOTÁ, MARZO DE 2009

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

P. JOAQUÍN EMILIO SÁNCHEZ GARCÍA S.J.

DECANA ACADÉMICA

CONSUELO URIBE MALLARINO

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

P. LUIS ALFONSO CASTELLANOS S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CRISTO RAFAEL FIGUEROA SÁNCHEZ

DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ P.

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

LUIS CARLOS HENAO DE BRIGARD

Artículo 23 de la resolución N° 13 de Julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

**ESBOZOS PARA UN RETRATO A PARTIR DEL ROSTRO INCONSTANTE DE
JEAN-NICOLAS-ARTHUR RIMBAUD
REFLEXIONES SOBRE EL ACTO CREADOR
EN LA POÉTICA DEL *VIDENTE***

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	
<i>Primeros esbozos para un retrato a partir del rostro inconstante de Arthur Rimbaud</i>	9
Capítulo primero	
<i>Reflexiones sobre la palabra genio</i>	
<i>Tránsito histórico</i>	16
I	
<i>Edad antigua</i>	16
II	
<i>Ilustración</i>	
<i>Formulación conceptual</i>	31
III	
<i>Edad Moderna</i>	
<i>El genio como categoría estética</i>	37
Capítulo segundo	
<i>La videncia como camino hacia la genialidad</i>	54
I	
<i>El proyecto de la videncia como poética Rimbaudiana</i>	54
II	
<i>El yo y la creación</i>	
<i>La figura del poeta</i>	63
III	
<i>La cuestión del desarreglo en el camino hacia lo desconocido</i>	80

IV	
<i>El lenguaje y la acción</i>	92
Capítulo tercero	
<i>El genio y la empresa de salvación</i>	
<i>Breve nota sobre la Temporada en el Infierno</i>	100
La imagen del Infierno y sus contenidos	
<i>Dimensión mítica y dimensión cristiana del Infierno</i>	103
CONCLUSIÓN	
<i>Retrato a partir de un rostro inconstante</i>	
<i>Perfil del genio en el pensamiento poético de Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud</i>	113
DESPEDIDA	117
BIBLIOGRAFÍA	119
ANEXOS	
I. <i>Primera Carta del vidente</i>	122
II. <i>Segunda Carta del vidente</i>	124

*Agradezco la paciencia comprensiva
y la preocupación de mis padres.
Agradezco infinitamente la presencia
y la compañía de Ricardo Tacuma.*



Arthur Rimbaud en diciembre de 1871, por Carjat

INTRODUCCIÓN

Primeros esbozos para un retrato a partir del rostro inconstante de Arthur Rimbaud

Si hay algo permanente en la imagen Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud es su inconstancia. El rostro de Rimbaud –tanto como la imagen que este rostro proyecta– es plural, nunca unívoco ni definitivo. Rimbaud mismo se presenta ante nosotros como un *otro*, y en el fondo de ese *otro* que él se propuso buscar, se mueve *lo desconocido*. Allí, en el lugar mismo de lo desconocido encontró Rimbaud porciones de sí, las cuales él nos ha mostrado en las figuras del *vidente*, el *sabio*, el *enfermo*, el *mago*, el *ángel*, el *bárbaro*, el *criminal*, el *inocente...*; en su lugar, los documentos críticos, biográficos y en general, la mayoría de referencias investigativas que hablan sobre Rimbaud pretendiendo ahondar con él en ese terreno ignoto, añaden (tal cual fuera la voz arthuriana: –¡horribles trabajadores!), un trazo más a la imagen múltiple por él esbozada. Así, vemos surgir un Rimbaud *granuja*, un Rimbaud loco, un *niño terrible*, un vagabundo, un *místico*... Nuestra labor reflexiva supuso, no una simple reiteración de los lugares comunes instaurados por una abundante y diversa iconografía, sino, de forma contraria, un intento por develar los matices más finos y aquellos colores que han confluído en el proyecto inconcluso de trazar un retrato sobre el rostro inconstante de Arthur Rimbaud.

Las variaciones sobre un mismo tema, en este caso Rimbaud y su retrato, sugieren consideraciones como las siguientes: el escritor francés Jean Cocteau, en *El secreto profesional*, escribe que si se mira con detenimiento la fotografía de Rimbaud al revés, se puede ver una galaxia; el poeta René Char, en un artículo titulado *Prefacio a Rimbaud, Cien años de la muerte del poeta*, intenta persuadirnos, luego de una no muy exhaustiva enumeración de designaciones atribuidas a Rimbaud, de que *un ser como Rimbaud contiene necesariamente todas las designaciones*, y casi de forma conclusiva señala que antes de agotarnos en buscar la designación que resulte más adecuada, debemos estar conformes con la de <<Rimbaud el poeta>>: *Rimbaud el poeta* –dice Char, *es suficiente, es lo infinito*.

Ambos autores parecen aportarnos una única advertencia al destacar el carácter ingente de la imagen proyectada por Rimbaud –incluso también podemos decir que intentan la empresa de abarcar la totalidad de esa imagen: Cocteau, para enfrentar con la mirada lo cósmico que el rostro de Rimbaud proyecta en la fotografía, invierte la dirección del ver normalizado, se permite jugar con la imagen, altera su posición *natural*, *desordena* los hábitos del ver; gracias a estas perspectivas accede a la visión de la *galaxia*, gran conjunto de mundos posibles: constelaciones, sistemas, nebulosas, lugares donde circula lo *desconocido*. Char, por su parte, nos exhorta a rechazar cualquier punto de vista con aspiraciones de absoluto, y casi reclama de nosotros conformidad con una única designación para éste –la del *Rimbaud poeta*, designación que, al decir de Char, cifra lo *infinito*, y que, a nuestro parecer, nos sitúa no alrededor de Rimbaud, sino en coincidencia con él; digamos que la valoración crítica de Char encierra el intento de ver a Rimbaud desde sí mismo, y por lo tanto, abarcar con la mirada la mayoría de posibilidades que el rostro y la imagen de aquél presentan al espectador.

De las valoraciones hechas por Char y Cocteau destacamos el hecho de que ambos coinciden en el esfuerzo de *ver* el infinito en el rostro de Rimbaud. –Por nuestra parte, e intentando un esfuerzo semejante, asumimos el trabajo de *ver* como analogía de una empresa mucho mayor en cuya base encontraríamos cierto tipo de “reflexión pensante”, tanto más cuanto que, primariamente, en el *ver* estaría contenida la posibilidad de poner en consideración el reflejo que un *objeto de conocimiento* proyecta en el propio pensamiento, pues ¿no es acaso el ver una interpretación que hace el cerebro a partir de una imagen proyectada sobre la retina? Siendo así, podemos asumir nuestra tarea de *ver* como una empresa del pensamiento, enfocado a considerar y a indagar en los pliegues y matices de una imagen construida desde el esfuerzo que exige la lectura de la obra poética compuesta por Rimbaud, así como también, desde el esfuerzo no menos arduo implicado en la lectura de los trabajos críticos a esta obra referidos y al reconocimiento de la iconografía que los acompaña.

Ahora bien, al seguir el ejemplo de Char y de Cocteau y asumir la empresa de *visibilidad* encontramos que el rostro de Rimbaud –el cual, en su duración, se modifica

continuamente, incansablemente, haciéndose inconstante-, solicita por parte del espectador que enfoca su mirada para percibir ese rostro cierto *desorden* en el *ver*, al punto que una mirada caleidoscópica y sus inconstantes perspectivas permitiría hallar una imagen *rimbaudiana* capaz de aproximar el infinito contenido en ella. Sabemos, pues, que el intento de coincidir o por lo menos de aproximar y no alejar ese “orden” infinito, requiere una mirada que se ponga a sí misma en arabesco, para ver, no lo que permanece constante, sino lo que se desvela, lo nuevo que puede advertirse en cada enfoque. Por lo tanto, al intentar ver el rostro de Rimbaud, no hemos pretendido llegar a coincidir con una imagen definitiva y estática, más bien quisimos arriesgar la mirada en la empresa de percibir un rostro móvil e inconstante cuyos rasgos continúan siendo trazados en un retrato compuesto a partir del pensamiento, del tiempo de la reflexión, del discurso, del diálogo, de las palabras.

Pero así como el nombre de Rimbaud invoca lo inconstante, lo mutable, así mismo, al mentar el nombre de Rimbaud y emprender el esfuerzo de *ver* –punto inicial de nuestra labor investigativa-, la figura del *Poeta* se impone como imagen recurrente dando a la inconstancia un límite. Así, y retomando las palabras de Char que citamos más arriba, diremos que el atributo de *poeta* asignado a Rimbaud, a la vez que abre la posibilidad de lo infinito, nos sitúa dentro de una perspectiva específica, desde la cual decidimos emprender nuestra tarea de visibilidad, tanto más cuanto que es a dicha *imagen recurrente* a la que aspira casi de inmediato nuestro usual *ver*, o, por lo menos, nuestra mirada *usual* encuentra su primera orientación al atribuir a Rimbaud un semblante de *poeta*.

Preguntarnos de qué se ocupa el poeta –qué hace el poeta, qué o quién es el poeta, hubo de que ser, inevitablemente, nuestra primera pregunta. El poeta, dijimos –más allá del debate crítico que provoca el tema-, se ocupa indistintamente del lenguaje, su hacer es un crear: a través de la palabra (de ordinario desplazada, provocada, usada, empleada, silenciada, tranzada, volatizada, comercializada y demás posibilidades permitidas por los diferentes ámbitos y caminos del Lenguaje) el poeta emprende su acto creador, semejante al Dios bíblico, que crea el mundo ordenando el caos mediante la palabra, el poeta continúa, a través del acto de nombrar emprendido en el espacio del poema, la creación de un orden

que acerca la “novedad” al “mundo”, o que por lo menos disminuye la distancia e indiferencia que suele establecer el hombre con las cosas: la Voz del poeta tiende un puente que le permite al hombre acercarse, reestablecerse y reconocerse con la realidad de la Naturaleza en la que se encuentra inmerso, no en vano Rimbaud le adjudicó al poeta su valor prometeico en tanto *ladrón de fuego*, aunque ahora mismo no vale la pena detenernos en este aspecto puesto que la discusión de esta propuesta exige consideraciones previas que por ahora no hemos enunciado.

Señalemos entre tanto, y retomando lo anteriormente dicho, que tras formular la pregunta en la cual se interroga por el poeta, advertimos cómo una consideración sobre nuestro autor –a partir de su imagen de poeta, implica detenerse en la reflexión sobre la cuestión del significado o los condicionamientos que exige un acto creador dinamizado a través de la palabra. Una vez hecho este señalamiento se fijó el rumbo de nuestro esfuerzo, enfocado éste, como dijimos arriba, a reconocer aquello indispensable que confluye en el pensamiento poético Rimbaudiano. En esta empresa, el camino a seguir no pudo ser diferente al que ya había sido trazado por los autores Char y Cocteau, quienes nos muestran la imagen de un *Rimbaud poeta*, imagen en la que encontramos una herramienta para pensar de nuevo a Rimbaud, y, al mismo tiempo, un instrumento para ver lo múltiple, lo nuevo que se mueve en su rostro.

Una vez aceptada la imagen del Rimbaud poeta como orientación para el ejercicio de visibilidad propuesto en nuestro deseo de reconocimiento, nos decidimos a aceptar también la tarea de retratar –según nuestro propio esfuerzo, el rostro de Rimbaud, cuya imagen, como hemos venido diciendo, aún está por definirse, por ajustarse, tanto más cuanto que, al admitir el semblante de un Rimbaud poeta, asumimos, al unísono, el riesgo de lo infinito, de lo cósmico. Digamos que si aceptamos la tarea de presentar nuestra propia variación del rostro de Rimbaud, es porque creímos que ella nos permitiría expresar el resultado de nuestro esfuerzo comprensivo; así pues, a nuestro esfuerzo inicial de *ver* se integró al de *componer*, o mejor dicho, re-componer, esto es, un *volver a componer*, o, en el caso que nos ocupa, volver a esbozar un retrato de Rimbaud.

No escapa a nuestra atención el hecho de que la imagen que nos propusimos alcanzar, debido a su carácter de representación, se encuentra anclada en la insuficiencia del lenguaje, en la pretensión de lo conceptual que busca siempre clasificar lo inclasificable, tentar al infinito y revestirlo con un gesto comprensivo que permitiera asirlo. Sin embargo, y a pesar de la parcialidad impuesta a la comprensión por la insuficiencia del lenguaje, a pesar de la imposibilidad de una efectiva conceptualización que nos permitiera, como espectadores, una completa determinación del poeta y su poética –a las que se accedería a través de *la* imagen intentada¹, admitimos que la resolución de imaginar un retrato de Rimbaud trazado a partir de su semblante de poeta, reclamaba por parte nuestra una decisión específica acerca del matiz y el color (una particular orientación del lenguaje) con que se trazarían los contornos del retrato que intentábamos componer –no es preciso aclarar que sin esta elección específica difícilmente habiéramos podido componer algo. Elegimos pues, entre los colores y los matices propios de la imagen que por componer, el de la *genialidad*, matiz que hemos entrevisto en buena parte en las *Cartas del vidente* y, de una u otra forma, en el conjunto de la obra del *poeta*. No está de más señalar que nuestra elección se justifica por cuanto que la reflexión acerca del poeta, tanto como aquella que se dedica a considerar el genio, comparten la preocupación acerca del acto creador.

Ahora, tras haber descrito el propósito que nos propusimos alcanzar con este trabajo, nos queda por explicar los movimientos metodológicos que permitieron, al margen del abismo que de suyo presenta Rimbaud y su pensamiento poético, el desarrollo de la tarea propuesta, a saber: componer un retrato de Rimbaud trazando sus rasgos de poeta a partir de los matices del *genio*.

¹ Aquí surge, para nosotros, como para quienes nos precedieron, la dificultad que implica encontrar una significación total del Rimbaud poeta. Incluso Rimbaud, que intentara reconocerse en el título de *poeta* entre la gente de su época, consciente del esfuerzo que exige la resolución de este problema, haría a su mentor la siguiente confesión: “Le he rogado indicarme ocupaciones menos absorbentes, porque el pensamiento reclama amplias tajadas de tiempo”.

Nuestra metodología encadenó dos movimientos: el primero, de carácter retrospectivo, consiste en una suerte de tránsito histórico a través del cual se intentó reconocer los momentos de mayor relevancia en el desarrollo del término *genio*. Durante los momentos de este tránsito comenzamos a trazar puentes que nos permitieron ir señalando vínculos entre las diversas significaciones del término *genio* y el pensamiento poético de Arthur Rimbaud. Como segundo movimiento metodológico, asumimos una actitud interpretativa que nos permitió adentrarnos de manera directa en el pensamiento poético de Arthur Rimbaud. Este esfuerzo interpretativo lo aplicamos, principalmente, en dos textos del conjunto de la Obra arthuriana. De la correspondencia escrita por Rimbaud, tomamos dos textos específicos que hoy se conocen con el nombre de *Cartas del vidente*; el segundo texto considerado fue la *Temporada en el Infierno*, que analizamos tomando en cuenta los resultados obtenidos en la interpretación de las *Cartas*.

Los resultados obtenidos a partir de la aplicación de este proceder metodológico los hemos expresado en tres secciones o estancias textuales. Así pues, el primer capítulo contiene la descripción de las transformaciones del término *genio*. Allí, partiendo de una reflexión etimológica, nos adentramos en los caminos que llevan hacia la dilucidación conceptual del término, para concluir con una reflexión acerca del *genio* en la modernidad. El segundo capítulo nos sitúa frente a una pregunta general: la del origen y la finalidad de la poesía, pregunta que intentamos resolver a partir de la lectura interpretativa de las *Cartas del vidente*, y cuya respuesta, por demás, nos permitió ir identificando los rasgos del *genio* unidos a la imagen del Rimbaud poeta. Finalmente, el tercer capítulo podría entenderse como una prolongación del anterior, pues con él nos situamos en un lugar específico de la obra de Rimbaud, la *Temporada en el infierno*, obra en la que intentamos escuchar el *canto unido al pensamiento* de Rimbaud. Para este ejercicio, retomamos, en parte, la pregunta planteada en el capítulo anterior: la cuestión de la finalidad de la poesía, ello sin perder de vista la evidencia de que la *Temporada*, leída desde la perspectiva de la poética del vidente, contiene una refutación, o por lo menos un cuestionamiento de los propósitos señalados en el proyecto poético expuesto en las *Cartas*.

Queda por decir, antes dejar al lector frente al resultado de nuestros esfuerzos, que en el intento de *componer un retrato del rostro de Arthur Rimbaud* –esbozado éste en el pensamiento y trazado en un discurso que se formula como esfuerzo reflexivo-, trabajamos desde el umbral de la sospecha –que además siempre acompañó a Rimbaud- acerca de la capacidad del humano para la actividad epistemológica. Tal sospecha, tomada desde una retrospectiva histórica, parece decirnos que el conocimiento en general, y en particular aquel sobre “el genio”, está edificado sobre incertidumbres más que sobre certezas, siendo, por tanto, complejo, inconcluso, aproximativo. Este tipo de conocimiento, por lo demás, incluye un riesgo, pues, debido a lo abstracto de su estructuración, yace muchas veces en recorridos bifurcados por el engaño, la pasión, la pereza e incluso la ignorancia de sus artífices. Sin embargo, y a pesar de los riesgos inevitables, esperamos que estas líneas que presentamos a continuación, sean, no un lugar para el extravío, sino un medio para acceder –a un cuando sea sólo de manera parcial, a la visión del rostro de Rimbaud con los matices que lo perfilan como genio.

Capítulo primero
Reflexiones sobre la palabra genio
Tránsito histórico

I
Edad Antigua

Aunque la reflexión crítica y sistemática en torno al término *genio* se inaugura como tal, sólo hasta el siglo XVIII, su uso es con mucho muy anterior a los trabajos que desde la filosofía, la antropología o la psicología intentaron establecer el genio como concepto, buscando definirlo de manera inequívoca. Este *tránsito histórico* a partir de la palabra genio bien podría empezarse considerando los documentos pertenecientes a esta más reciente época, sin embargo, y dado que el genio, o la palabra *genio*, se empleó en una época anterior a la Ilustración, nos es preciso dirigirnos retrospectivamente hacia la edad que instauró su uso, tanto más cuanto que en ella se establecieron los rasgos más fundamentales de su definición. Así, como primer destino de nuestro tránsito, nos detendremos en la Edad Antigua, que acudió a la palabra genio para nombrar de manera amplia a todo ser, evento u obra a través del cual el poder divino, la fuerza creadora, se hacía manifiesta en el orden del universo, de ahí que usualmente se designasen con el nombre genérico de *genios* a los espíritus tutelares o deidades que presidían el nacimiento de una persona, acompañándola luego en el transcurso de su vida interviniendo a su favor con medios mágicos. A partir de entonces y en lo sucesivo, la figura del genio, al tiempo que se hizo partícipe de episodios literarios, fue integrándose a sistemas filosóficos en los que, manteniendo en mayor o menor grado su originaria figuración divina, fue asumiendo una acepción que le conduciría a cierta significación ética emparentada con una significación estética.

A fin de contar con un referente exacto a partir del cual desarrollar la descripción de las transformaciones del término *genio*, desde sus precedentes antiguos hasta su

conformación conceptual, acudimos a la etimología de la palabra. Una vez situados en la disciplina etimológica encontramos que la palabra genio –tal como lo señala el crítico catalán Antoni Marí en *Euforió*-, proviene directamente del latín *genius*. El *genius* latino, explica Marí, es la palabra que usaron los romanos para dar nombre a “la fuerza divina engendradora: *genius nominatur que me genuit*, el creador de la raza humana” (Marí, Pág. 27). La primera manifestación de las acciones del genio, continúa Marí, es la unión de los sexos, de ahí que el latín haya llamado al lecho nupcial *lectus genialis*, poniendo así, bajo la protección del genio, al lugar de la unión amorosa que precede la gestación, y junto con él, a la unión que hace posible la continuidad de la vida.

Una vez aplicado al lecho nupcial, el atributo genial –*genialis*, comienza a aplicarse a ámbitos diversos. La extensión del uso de este adjetivo se explica teniendo siempre presente el primer sentido asignado al sustantivo del que proviene, esto es, el de genio –*genius*- en tanto fuerza o poder divino de engendramiento; así, lo propio será atribuir el adjetivo *genial* a todos los estados que implican una expansión de la energía y el entusiasmo y que a la vez puedan estar relacionados con procesos en los que la fecundidad, abundancia y vitalidad se encuentren implicadas, pues todo cuanto engendra o está encaminado a, o relacionado con la gestación, con la creación continua de vida, participa de la fuerza del genio y está protegido por él.

La relación del término latino *genius* con sus precedentes griegos γένος, (*génos*, *gigno*, *gignomai*) completa y confirma la definición etimológica. *Génos* –explica Marí, es el término griego para la acción de engendrar, éste, igual que aquél, es “la fuerza que engendra y procura el nacimiento, conservando en su individualidad, hasta su destrucción, al ser del hombre y los seres de la razón que el hombre ha creado a su imagen” (Marí, Pág.21). Así, según lo dicho hasta ahora, en un primer sentido y conforme con la definición que etimológicamente le corresponde, el genio es la *fuerza creadora*, y al mismo tiempo, la *fuerza conservadora*, siendo dicha conservación un proceso en el que la vida se crea continuamente.

Las consideraciones etimológicas hasta ahora referidas nos permiten situarnos en los orígenes del término y así explicar, una vez recolectadas las diferentes aserciones, su sentido primordial; señalemos, primero, que el genio participa de una significación estética, entendiendo aquí la *estética*, en un sentido amplio, como el estudio o reflexión acerca de los procesos de creación, tanto los humanos en el campo del arte, como los naturales. Pero por ahora no nos detendremos enfáticamente en esta primera observación, advirtiendo de antemano que la retomaremos más adelante.

Como segunda observación advertimos que la palabra *genio* fluctúa entre dos aspectos. En el punto inicial de esa fluctuación, que podríamos asimilar a un recorrido pendular, el genio, fuerza o poder de procedencia divina, se sitúa en un ámbito inmaterial: su naturaleza es incorpórea, inteligible; en el lado opuesto de su trayectoria el genio participa de lo tangible, pues es allí donde pone en ejercicio su poder creador y conservador, poder este que despliega sobre lugares, cosas, personas. Es de suponer que el genio, por lo que atañe a esta concepción, sólo puede percibirse a través de su obra, y no directamente, hecho que implicaría la percepción inmediata de los movimientos de esa *fuerza creadora*. La observación inversa confirma esta última idea, es decir: para el hombre de la antigüedad, el movimiento y cambio de la materia, tanto como el hecho mismo de su existencia, y la vitalidad en ella manifiesta, queda explicado por la existencia de fuerzas incorpóreas, invisibles, capaces de poner en marcha numerosas transformaciones, de crear y mantener el orden de la naturaleza visible. Así, la palabra *genio*, es, en principio, el nombre de esa fuerza que explica la existencia y la creación continua de vida. Esta concepción de genio introduce la idea de que existe un poder inmaterial, divino, capaz de controlar y organizar los movimientos de la vida que percibimos en las transformaciones de lo tangible. De modo semejante, y regresando a la observación anterior, cabe pensar que lo tangible mismo es un testimonio, una *evidencia* de la existencia del genio y, por tanto, de lo divino que se expresa y actúa a través de aquél; lo tangible es así, un medio para percibir, de manera indirecta, la acción del genio.

Por su asociación a lo tangible, así como por su procedencia divina, el genio termina por vincularse a asuntos diversos, llegando, por ese camino, a explicar acontecimientos de

diferente índole. En este sentido, al revisar fuentes donde se alude a la significación *original* de la palabra en cuestión, encontramos una serie de acepciones entre las que podríamos destacar, por ejemplo, la del investigador J. A. Cuddon; éste afirma que “originalmente el genio [*genius*] fue el espíritu tutelar o la deidad que guardaba a una persona desde su nacimiento, o que presidía un lugar (*genius loci*)” (J.A. Cuddon, 1977, Pág. 1254), a su vez el español Federico Carlos Sainz afirma que “para los antiguos el genio no fue otra cosa que una inspiración divina: *est deus in nobis, agitante calescimus illo*” (Sainz, 1954, Pág. 545). Así a nuestra concepción etimológica según la cual el genio es la fuerza divina creadora, se unen ahora las concepciones que ven al genio como espíritu protector o, en un sentido distinto del anterior, como inspiración divina. No escapa a nuestra observación que todas estas consideraciones basadas en la etimología tienen en común el relacionar al genio con un acto creador, bien sea éste la gestación o nacimiento gracias a la cual la vida continúa creándose, bien la creación artística propiciada por la inspiración. Resaltamos el hecho que ambas acepciones también dan lugar a la convergencia entre lo ininteligible y lo tangible, pues en ellas, una presencia sobrenatural hace posible un evento que tiene lugar en el mundo material.

En relación directamente proporcional a la variedad de concepciones que el mundo antiguo atribuyó a la palabra genio, el *término* propiamente tal, empieza a hacerse plural en su aplicación, esto es debido a que aquél integra atributos divinos y humanos. Ya hemos visto cómo dentro del imaginario antiguo el genio fluctúa entre lo material y lo ideal, entre lo perceptible y lo inteligible, en definitiva, entre lo opuesto, lo contrario; pues el genio, que proviene siempre de lo divino, inmaterial en su naturaleza, encuentra en lo material el lugar para sus manifestaciones. De esta forma, el carácter del término genio, dispuesto por su tendencia a moverse entre contrarios, será una de sus características permanentes, éste, como veremos en lo sucesivo, vacilará siempre entre polos opuestos: será la presencia que explique lo inexplicable, lo trascendente que explica lo inmediato, el medio que une lo divino y lo humano o aquello que bajo la forma de lo indeterminado explica y da base a lo concreto, etc.

De las consideraciones hasta ahora referidas dos observaciones sirven a nuestro propósito de enunciar una descripción del término genio; en primer lugar, la *evidencia* de que dicho término es susceptible de ser aplicado de manera múltiple, hecho éste que proviene de la originaria fluctuación del genio entre lo divino e intangible y lo material. En segundo lugar, la *evidencia* de que las concepciones más antiguas del genio vinculan su figura a la de un proceso creador, bien natural, bien artístico. La primera de estas observaciones, resulta especialmente útil a nuestra reflexión pues nos informa de manera anticipada sobre el carácter ambiguo del término, el cual, como se verá, termina resistiéndose a una definición conceptual, esto es una definición exacta, concluyente, encaminada a la clasificación y la restricción informativa que el genio no admite, pues, si bien implica siempre algo concreto, comprobable, visible, y por tanto clasificable, también apunta hacia algo indeterminado, sobrenatural y por tanto inasible, inclasificable. La asociación del genio a contenidos éticos, estéticos e incluso psicológicos, pone de manifiesto la ambigüedad del término. Sin embargo, no escapa a nuestra atención que en esos ámbitos, el genio, aunque históricamente ha sido diversamente comprendido, es siempre, en el fondo, esa fuerza de origen desconocido, indeterminado, por cuyo impulso son posibles la creación en el orden del arte o en el de la naturaleza.

Continuando la descripción de las fuentes que determinan el sentido de la palabra genio, Marí, luego de las preliminares consideraciones etimológicas, introduce una reflexión de tipo intertextual² a través de la cual establece una relación entre la figura latina del *genius*

² Aquí entendemos por intertextualidad como el “<<conjunto de relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado>> [...y que...] acercan un texto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que puede hacer referencia” (Marchesse y Forradellas, 1986, Pág.). La intertextualidad es así, la relación de un texto con otro, relación que pone de manifiesto un cruce de lenguajes. En el caso que nos ocupa, la intertextualidad consiste en una inclusión implícita, en los textos latinos, de ciertos elementos de contenido tomados de textos griegos. Esta inclusión, este cruce de lo latino con lo griego manifestada en las relaciones entre la definición latina del genio y la griega del *daimon*, hace posible una confrontación gracias a la cual, la definición del genio se amplía, al encontrar coincidencias latentes con la definición de *daimon*, las cuales hacen posible una explicación más detallada del concepto al que hacemos referencia.

con la del *daimon* griego, valiéndose, para llevar a cabo la confrontación, de referentes literarios y filosóficos. El investigador catalán encuentra en la semejanza de significados y de funciones atribuidas a una y otra figura el punto de convergencia entre ambas. Gracias a la inicial reflexión etimológica, sabemos que lo propio del genio, lo que lo define y determina su función, es el ser una fuerza que promueve y protege los actos de creación y de gestación y, en general, los actos que impliquen la conservación de la vida; ahora hemos de añadir, siguiendo aún las explicaciones de Marí, que la palabra *daimon*, que en griego significa distribuidor, repartidor o intermediario, se empleó, en el imaginario helénico, para nombrar a los espíritus a través de los cuales *la divinidad* se manifestaba en todos los niveles de la realidad en su doble función de protector y conservador. Según esto último, y es bueno tener presente la siguiente aclaración: el *daimon*, pese a su aspecto divino, no es acreedor de una personalidad divina, no es un dios, sino un ser intermedio entre la esfera divina y el mundo material en donde se desarrolla la vida del hombre. Ahora bien, al ser el *daimon* un intermediario entre la esfera de los dioses y la de los hombres es, al unísono, el posibilitador del mantenimiento del orden y la voluntad divina: el *daimon*, como el genio, se relaciona con los procesos de conservación y de continuación de la vida al actuar como portador de las fuerzas divinas en el mundo tangible.

Hasta aquí la consideración del ejercicio intertextual señala un punto de convergencia entre dos términos dados, pero no estamos interesados en repetir la inicial definición de genio mediante un movimiento comparativo, sino de forma novedosa, queremos hacer notar cómo, a partir de la señalada convergencia, se hace posible una expansión del sentido de la palabra genio, la cual, asumiendo la semejanza inicial que la vincula a la palabra *daimon*, despliega matices no advertidos inicialmente. Diríase que el *genius* latino, recupera, a través del ejercicio comparativo, características que en principio no se mostraban de manera explícita en él y que terminan por completar la determinación de su sentido. Justamente está es la base hipotética por la cual Marí, una vez ha encontrado un punto de convergencia entre *genius* y *daimon*, emprende una reflexión en la que, de manera vedada, todo cuanto dice del *daimon* lo atribuye también al *genio*. Este traslado de significados, por lo demás, se ve justificado por la coincidencia explícita arriba señalada.

Preciso es decir que Marí basa su ejercicio intertextual en fuentes literarias y filosóficas específicas: como punto de partida de la relación apela a la literatura latina que hace del genio uno de sus personajes; su fuente principal son las leyendas latinas de origen griego: cita algunos fragmentos tomados de obras de Suetonio y Virgilio; como referentes griegos Marí acude a la filosofía, ejemplificando su exposición con de fragmentos extraídos de dos *diálogos* de Platón y, por otra parte, con postulados de la corriente estoica, fundada en Grecia por Zenón de Citio. La alusión al estoicismo sirve a Marí como puente entre la concepción griega y la latina, al ser aquélla una corriente que perduró en autores romanos como Séneca, Marco Aurelio o Epicteto, autores en cuyas obras Marí encuentra alusiones explícitas al *genius*.

Al emprender la explicación de los fragmentos tomados de diálogos platónicos, Marí nos advierte que para Platón existe una diferencia entre el sustantivo *daimon*, y el adjetivo *daimonion*, destacando la idea que, aunque ambos términos se traducen al español de manera idéntica, con la palabra *demonio*, en griego, cada una de las designaciones, al tiempo que pertenecen a categorías gramaticales diferentes, tienen una significación distinta. Nótese a continuación dicha diferencia. El *daimonion* platónico aparece en el contexto de la *Apología*, y se identifica con una especie de *voz* que previene y aconseja. Dice el diálogo:

Quizá parecerá absurdo que me haya entrometido a dar a cada uno en particular lecciones y que jamás me haya atrevido a presentarme en vuestras asambleas para dar mis consejos a la patria. Quien me lo ha impedido, atenienses, ha sido este demonio familiar, esa voz divina de que tantas veces os he hablado [...]. Este demonio se ha apegado a mí desde mi infancia; es una voz que no se hace escuchar sino cuando quiere separarme de lo que he resuelto hacer, porque jamás me excita a emprender nada. Ella es la que se me ha opuesto siempre cuando he querido mezclarme en los negocios de la República; y ha tenido razón, porque ha largo tiempo, creedme, atenienses, que yo no existiría si me hubiera mezclado en los negocios públicos, y no hubiera podido hacer las cosas que he hecho en beneficio vuestro y del mío. (Platón, 1981, Pág. 15).

Y más adelante:

Sí jueces míos (y llamándoos así no me engaño en el nombre); me ha sucedido hoy una cosa muy maravillosa. La voz divina de mi demonio familiar, que me hacía advertencias

tantas veces y que en las menores ocasiones no dejaba de separarme de todo lo malo que iba a emprender, hoy, que me sucede lo que veis y lo que la mayor parte de los hombres tiene por el mayor de todos los males, esta voz no me ha dicho nada, ni esta mañana cuando salí de casa, ni esta tarde en el tribunal [...]. ¿Qué puede significar esto? Voy a decíroslo. Es que hay trazas de que lo que me sucede es un gran bien y nos engañamos todos, sin duda, si creemos que la muerte es un mal (Platón, 1981, Pág. 19).

El *daimon*, por su parte, aparece en un contexto distinto, en el *Fedón*, donde se le define como un nexo de unión entre lo divino y lo humano. Allí está escrito:

El amor es un gran demonio [...] porque todos los demonios están a medio camino entre los dioses y los hombres. [...] los demonios] son los intérpretes e intermediarios entre los dioses y los hombres, hacen que los ruegos y los sacrificios de los hombres lleguen al cielo, y transmiten a éstos las órdenes de los dioses y las recompensas por los sacrificios ofrecidos. Los demonios ocupan el espacio que separa el cielo de la tierra y son el nexo de unión del gran todo. De ellos proviene la ciencia de la adivinación y el arte de los sacerdotes, en todo lo que se refiere a sacrificios, misterios encantamientos profecía y magia. Dado que la naturaleza divina jamás se comunica directamente con los hombres, son los demonios los encargados de relacionar a éstos con los dioses para que hablen con ellos, ya sea en estado de vigilia o durante el sueño (Platón, 1981, Pág. 426).

Si retomamos, con Marí, las dos definiciones platónicas citadas, encontramos al menos tres observaciones posibles. En primer lugar el *daimonion*, en su carácter de voz, asume un aspecto interno llegando así a identificarse con una suerte de *conciencia moral* que invita al hombre a reflexionar antes de actuar. Esta voz, por nuestra parte, la asociamos al pensamiento, el cual es convocado por el hombre como guía para un obrar certero. Sin embargo, este pensamiento no llega a ser de ningún modo el pensamiento fecundo – creativo, pues la voz que escucha Sócrates sólo previene al hombre de los perjuicios que puede suponer para él una acción determinada, esto se entiende mejor si se considera que el tono de este *pensar* es prohibitivo, jamás impulsa a actuar, por lo tanto a partir de él, no puede *producirse* nada. En otro sentido, esta misma voz asume un aspecto externo, lo cual nos permitiría, junto con Marí, identificarla con una entidad divina, exterior al hombre y que *providencialmente* susurra cosas a su oído, una voz, por demás, que impulsa al hombre a actuar conforme a la voluntad divina asumiendo como medida de su proceder el bien supremo. Finalmente y como tercera observación, la idea de *daimon* implica la de nexo

entre lo humano y lo divino: por medio del *daimon* la divinidad comunica al hombre sus designios, la hace partícipe de su voluntad, también a través de ella el hombre comunica a los dioses sus plegarias, sus peticiones, sus satisfacciones, en este sentido encontramos que las figuras del *daimon* y la del *daimonion* no son muy distantes, ambas comparten un aspecto divino, ambas, de algún modo determinan cierta cercanía del hombre con los dioses al tiempo que lo conducen a obrar de acuerdo a la voluntad de aquéllos.

Retomando lo dicho hasta ahora, queremos hacer notar cómo la noción platónica de *daimon* aporta a la significación del genio –que hasta ahora ha presentado rasgos principalmente estéticos- una dimensión ética, según la cual, aquél se perfila como una suerte de guía o director de las acciones humanas: el hombre debe escuchar a su *daimon* –a su genio, y actuar conforme a sus consejos, tanto para no errar en el actuar, como para proteger su vida y cumplir la voluntad divina. De esta noción, lo que despierta especialmente nuestro interés es que, si bien en ella no se implica de manera explícita el aspecto creador del genio –aspecto éste que define el perfil estético del término-, se la hace partícipe de cierto carácter ético. Las alusiones platónicas al genio indican indistintamente que el hombre, mientras esté atento al *daimon* y escuche y obedezca su voz (sea ésta una suerte de conciencia o de *ángel guardián*, sea pensamiento interior o inspiración divina) podrá acceder a un estado de proximidad con lo divino. Esta proximidad con lo divino podríamos equipararla a un estado de *armonía*, cuya explicación entenderemos mejor una vez hayan sido introducidos los postulados del estoicismo relacionados con la particular noción de *daimon* o genio.

Por ahora, y antes de emprender la exposición de los principios estoicos relacionados con una definición del término genio, quisiéramos enfatizar en el doble carácter ético y estético que asume la palabra en cuestión, esto con el propósito de indicar que, aunque diferentes, los rasgos éticos y estéticos del genio pueden estar recíprocamente emparentados. Ya hemos señalado cómo por su dimensión estética el genio se vincula a todos los procesos de creación, sean éstos emprendidos por el hombre o producidos por la naturaleza. Intentamos señalar también cómo por su dimensión ética el genio indica de qué manera las decisiones y las acciones del hombre afectan sus relaciones con el mundo y con

lo divino, o, dicho de otro modo, por vía de la acción, el hombre puede aproximarse o alejarse de los dioses. Ahora bien, desde el punto de vista de la decisión y la acción – aspecto ético, el hombre puede asumir su actuar como un *crear* –aspecto estético, y ese crear al ser acción, puede ser, al unísono, un modo de establecer una relación de proximidad –o incluso, de lejanía con el orden del mundo y el orden de lo divino. Visto de este modo, el problema fundamental que sostiene cualquier noción, definición o determinación del genio, es aquel que interroga acerca de las relaciones del hombre con el mundo, con la naturaleza y con lo divino. Lo que el genio define o señala, lo que hace posible con su presencia, es, pues, el grado de *proximidad*, y por tanto, de *unidad*, existente entre esa tres esferas. Así, una vez considerado esto, detengámonos durante un rato más, en otro momento de la edad antigua, el determinado por el estoicismo, a fin de aportar *evidencias* a nuestra última observación.

El camino hacia una definición de *daimon* a través de la doctrina estoica resulta arduo, pues aquélla integra de manera explícita una particular noción de naturaleza. Para los estoicos la naturaleza es una *fuerza de creación espontánea*: es naturaleza *productora*, naturaleza que crea, es la fuerza o poder de donde proviene cuanto existe y según la cual cada cosa encuentra una situación armónica dentro del todo.

[...] la naturaleza que evocan los estoicos es la potencia divina y *providencial* que ha organizado en un inmenso jardín la tierra, sus estaciones, su feracidad, sus especies vivas (plantas, animales, dioses menores); ha hecho que las especies vivas nazcan viables y tengan la piel y los dientes que les permiten resistir el frío y el hambre y vivir [...]; en cuanto al hombre, le ha dado la razón que le procura lo que le falta y que también le enseña cuál es su dicha y cómo llegar, gracias a la misma razón, a la felicidad completa. (Veyne, 1993, Pág. 56).

Naturaleza es pues, la potencia divina que engendra y organiza, que compone buscando mantener una coherencia entre las partes y el todo. La naturaleza se identifica con lo divino, y lo divino es, en este caso, inmanente al mundo, no es una entidad exterior a él e independiente, sino una estructura intrínseca que dispone el carácter armónico, cósmico, del mundo.

Pero también puede llamarse naturaleza, en la doctrina estoica, al conjunto armónico de las creaciones engendradas por esa fuerza, el conjunto orgánico de todo lo creado, tanto más cuanto que para el estoicismo la potencia o la fuerza engendradora no se reserva nada sino que se manifiesta completamente, llega a su límite en la materia. Así pues, el estoicismo nos sitúa frente a dos posibles interpretaciones de la naturaleza, según la primera la naturaleza es la fuerza que organiza al mundo, es el principio racional que rige el cosmos, es naturaleza productora; conforme a la segunda, la naturaleza es el conjunto de las creaciones visibles, es naturaleza producida.

La naturaleza, desde esta doble perspectiva, integra un principio activo, la fuerza ígnea, el fuego; y otro pasivo, la materia. Para los estoicos todo cuanto existe proviene de la unión de esos dos principios: el pasivo o material *animado* por el activo, por la fuerza ígnea que, al ser creadora y organizadora de lo existente, se identifica también con la *Razón divina* que rige tanto en el mundo material como en el alma humana. Esta *Razón* actúa en el hombre como un espíritu protector, espíritu protector que es el mismo *daimon* que tiene a su cargo la tarea de dirigir la acción humana de acuerdo con la voluntad divina; para el hombre el *daimon* es su propia alma, que es idéntica a la razón (y aquí podemos recordar la sentencia de Heráclito de Éfeso, quien antes que los estoicos dijera: *el alma del hombre es su daimon*).

Pero en el mundo material, postula el pensamiento estoico, así como en el hombre, hay también un alma, una razón, que mantiene el orden del mundo en conformidad con una misma voluntad divina; en este caso, podemos concluir que el *daimon*, en el pensamiento estoico, es el ser a través del cual se hace manifiesta la fuerza ígnea, el principio activo o la razón divina: el *daimon* o genio es el que instaura un orden tanto en la naturaleza como en el interior del hombre.

Marí, al confrontar el pensamiento estoico con la idea de Platón a propósito del término *daimon*, muestra cómo el platonismo parece situar el campo de acción de esa razón exclusivamente en el alma humana, en tanto que el estoicismo, ampliando dicho ámbito de acción, la distribuye tanto en el interior del hombre como en el ámbito de la naturaleza; comenta el catalán:

Según una doctrina claramente expresada por Platón [...] se admite que la única parte del alma humana de esencia divina, la razón, actúa como un espíritu protector, un demonio que dirige el alma de acuerdo con la voluntad de Dios. Pero, en el exterior del alma humana, el estoico admite también la existencia de muchos otros espíritus razonables, buenos y malos, que realizan una tarea muy concreta en el funcionamiento de esta enorme máquina que es el mundo, y que colaboran, por separado, en el determinismo universal (Marí, Pág. 26).

Ahora bien, esta identidad entre la razón interior del hombre y la razón que ordena la naturaleza, hace posible la concepción de *Alma de mundo* o *alma universal*. –Acaso dicha concepción haya sido vislumbrada o por lo menos intuida en el pensamiento poético de Rimbaud; la memoria nos lleva a recordar la extensión de los siguientes versos, en los cuales, podemos entrever el ansia Rimbaudiana de un retorno a esa alma universal, a esa unidad primigenia:

Marchamos hacia el *Espíritu*. Es completamente cierto, es un oráculo, lo que digo. Yo lo comprendo, y no sabiendo explicarme sin palabras paganas, quisiera callarme.

¡La sangre pagana vuelve! El Espíritu está cerca, ¿por qué Cristo no me ayuda dando a mi alma nobleza y libertad? ¡Ay, El Evangelio ha pasado! ¡El Evangelio! El Evangelio (*Temporada*, 1972, Págs. 51-52).

Por ahora dejamos anunciada nuestra tesis, sin embargo, a fin de comprender mejor el sentido de estas expresiones es preciso recordar algunas aspectos que las constituyen dentro de cada una de las filosofías en que fueron planteadas. Así, primeramente recordemos una vez más que para un estoico la razón divina no es exterior al mundo sino inmanente a él: es parte del mundo, lo divino está en la naturaleza misma, hace parte de ella; a esto hemos de agregar la observación según la cual, el principio regente en la naturaleza –la razón, rige igualmente en el alma humana. Gracias a esta igualdad de principios que dominan indistintamente en el ámbito de lo humano y en el de la naturaleza, se establece una relación de simpatía, según la cual y gracias a la cual, hombre y mundo no están separados por un abismo, antes bien, entre ellos se establece una relación de continuidad, de unidad. A esta doble participación de la naturaleza y el hombre en la razón

divina, a esa comunidad de ambas entidades, la llamaron los estoicos *alma del mundo*, *alma universal*:

Esta concepción del alma del hombre (o genio) equiparada al alma del mundo tendrá importantes consecuencias en la historia del pensamiento. La idea de un alma del mundo nació muy pronto en Grecia. La reducción de la totalidad a la unidad y la suposición de que todo estaba relacionado hicieron admitir la existencia de un alma del mundo. La explicación platónica acerca del origen del alma del mundo entendida como una mezcla armónica de las ideas y de la materia, de la esencia de lo Mismo y de lo Otro, podría ser la transcripción mítica de un supuesto metafísico. Según la tradición griega, el cuerpo del mundo está rodeado por su alma; pero, a la vez, el alma del universo reside en todas y cada una de las cosas, y no de una manera parcial y fragmentaria, sino total y completamente, en esencia y proporción. El alma del mundo es aquella realidad que hace posible que todo microcosmos sea un macrocosmos (Marí, Págs. 26-27).

Aquí queremos resaltar cómo la concepción estoica de un *Alma universal*, al tiempo que conduce a creer en la existencia de una relación de continuidad entre el hombre y la naturaleza, involucra también una idea de *armonía*. Esto se comprende mejor insistiendo en el hecho que el estoico tiene el convencimiento de que lo divino pertenece al mundo y no, como también podría pensarse, es exterior a él. Esta regencia de lo divino, de lo racional, sobre el conjunto de la materia, lleva implicada una idea de orden, de equilibrio: lo divino es principalmente lo perfectamente hecho, lo estructurado; así diremos, siguiendo en esto el pensamiento estoico, que la inmanencia de lo divino en el mundo determina la existencia de un orden lógico que la razón humana puede desentrañar. Dadas estas consideraciones, se hace comprensible que para el estoicismo la aspiración humana haya de ser la de *contemplar* lo divino que se manifiesta en la naturaleza; la naturaleza, hay que decirlo, al haber sido ordenada por lo divino, es arquetípica, perfecta. Así, a través de la contemplación, el estoico accede a la comprensión de las leyes que ordenan el mundo, leyes a las que debe adecuar su propio comportamiento –esta última observación, por demás, explica el hecho que en el estoicismo, la física, la lógica y la ética estuvieran recíprocamente implicadas, incluso, emparentadas, por cuanto perseguían un mismo fin: conducir al hombre a actuar cumplidamente según el modelo ofrecido por la naturaleza y observado por la razón, todo lo cual aseguraba una vida *recta*, y, necesariamente, un modo de *salvación*, o mejor dicho, un camino para obtener la *felicidad* completa, propiciada ésta

por la participación en un orden armónico que descartaba el caos implicado en el desacato, e incluso, en la ausencia de lo divino.

Hasta aquí, y tras haber considerado los aspectos más importantes de la doctrina estoica, enfatizaremos en que la creencia en un *Alma del mundo* o *Alma universal* y así mismo, la aspiración a una vida *armónica*, tuvo un peso importante para la historia del pensamiento no sólo filosófico sino también artístico, literario y poético. En el transcurso de esta historia, y tras el desarrollo del estoicismo, se asumieron tres diferentes actitudes relacionadas en mayor o menor medida con la doctrina de origen griego. La actitud más próxima al estoicismo consistió en continuar sus principios: se creyó firmemente en las ideas de armonía y unidad del *Gran Todo* y se mantuvo vigente la creencia en que lo divino es inmanente al mundo (rasgos de esta actitud podríamos encontrarlos en el Romanticismo cuya preferencia por lo *nocturno* y por lo *oscuro* recuerda ese sentimiento de *unidad* intuido por el mundo estoico); la actitud siguiente comenzó por negar la creencia de un posible vínculo entre *dios* y *mundo*, proponiendo que entre ambos no existe una relación de identidad: dios es diferente del mundo, está separado de él y por tanto, es exterior a él. Por este recorrido se llegó pronto a negar la existencia de los dioses: al separar el mundo divino del mundo tangible se impuso una distancia enorme entre ambas esferas; resultado de esta separación fue que el hombre comenzara a concentrarse cada vez más enfáticamente en el mundo inmediato a él, despreocupándose por el *otro mundo*, el mundo de los dioses, que, al parecer remoto, se tornó ilusorio, ficticio. Notemos aquí que en esta segunda actitud, la *razón* dejó de estar emparentada con lo divino para terminar siendo una herramienta tanto más útil cuanto que aseguraba el sometimiento del mundo material a favor del hombre (esta segunda actitud, preciso es decirlo, comenzó a definirse durante la Ilustración; podríamos añadir también que el paso de la primera a la segunda actitud describe –aunque eso sí: de una manera muy general, gran parte de la Historia de Occidente).

A la segunda actitud, contrapartida de los principales ideales del estoicismo, le sigue una tercera que integra los aspectos principales de las dos anteriores, esta actitud establece que si bien existe una comunidad entre el hombre, el mundo y dios, dicha comunidad se ha

quebrantado al caer en el olvido el aspecto sobrenatural del mundo, olvido que ha conducido a cierto sentimiento de inarmonía o caos, al sentimiento, incluso de pérdida del sentido de la vida; así la aspiración principal del hombre tendría que ser la de retornar a esa armonía extraviada recuperando para lo tangible la concomitancia con lo inteligible.

Si volvemos sobre el asunto principal de nuestra reflexión, esto es, el término genio y su significación, notamos cómo la primera de las actitudes enumeradas concibe el genio como una *fuera* e incluso en ocasiones, una entidad, gracias a la cual la armonía del mundo se mantiene; la segunda actitud, en cambio intenta adecuar la noción de genio a un sistema racionalista, intentando definirlo y determinarlo de manera exacta, buscando su norma o su cualidad específica. Por este camino, el genio, que termina confundándose con una cualidad humana bastante próxima al virtuosismo, es admitido como una parte de la realidad tangible que debe ser cuantificada, clasificada, determinada, conceptualizada. El tercer rumbo es un intento por recuperar las creencias del mundo antiguo, buscando una forma de genialidad a través de la cual sea posible reintegrar en el ámbito de lo tangible la unión perdida con lo divino.

A partir de ahora, y sin perder de vista las últimas observaciones continuaremos el ya iniciado tránsito histórico, tomando como próximas estaciones de nuestro recorrido dos momentos específicos que ilustran las transformaciones más importantes del término genio: Ilustración y Modernidad. Si no nos detenemos, como podría esperarse, en estaciones como Edad Media o Renacimiento, incluso, revisión que resultaría interesante, Romanticismo, es porque lo que nos interesa al describir tales transformaciones de sentido, es mostrar cómo a la base de aquéllas existen cambios fundamentales en la visión de mundo, esto es, la particular manera de entender la situación y el destino del hombre en el universo.

Por el momento, y antes de concluir esta sección dedicada a la noción de genio en la antigüedad, diremos, retomando una idea planteada más arriba y anticipando en parte los resultados de nuestro tránsito histórico, que en el pensamiento poético de Arthur Rimbaud predomina la tercera de las actitudes arriba enumeradas: a través de la obra de este poeta se intuye la inquietud acerca de la inarmonía que impregna la vida del hombre moderno, de

ahí que la actitud de Rimbaud sea de *búsqueda del genio*, búsqueda ésta que implica reconocer tanto la pérdida de una unidad original, así como el deseo –al parecer *Imposible* de reintegrarse a ella. Sin perder el sentido de estas palabras volvamos a escuchar a Rimbaud añorando *la pureza de las razas antiguas* o esforzándose por retornar al *estado primitivo de hijo del sol*, recordémoslo incluso, advirtiéndolo para sí mismo, hacia el final de la *Temporada en el Infierno*:

Habiéndome encontrado con dos perras de razón, –¡eso pasa pronto!, veo que mis malestares provienen de que no me he dado cuenta lo bastante pronto de que estamos en el Occidente. ¡Los pantanos occidentales! No es que yo crea la luz modificada, la forma agotada, el movimiento extraviado... ¡Bien!, he aquí que mi espíritu quiere absolutamente encargarse de todos los desenvolvimientos crueles que ha sufrido el espíritu desde el fin del Oriente... ¡Lo quiere, mi espíritu! (*Temporada*, 1972, Pág. 84).

II

Ilustración *Determinación conceptual del genio*

Le génie se sent; mais il ne s'imite point.

Diderot

Recordemos, situados en el inicio de nuestro recorrido por la Ilustración, que es en este momento cuando la palabra genio se problematiza al comenzar a pensarse sistemáticamente. El afán de los estudiosos del genio durante la Ilustración, será el de encontrar una determinación específica del término, intentando, por tanto, establecerlo como concepto, y si tenemos en cuenta que todo concepto implica una adecuación de la realidad a reglas estables, repetibles y calculables, comprenderemos que los ilustrados se esforzaran minuciosamente en encontrar lo específico del genio, su regla permanente.

Entre los primeros filósofos que problematizaron el tema del genio de forma conceptual y analítica encontramos al francés Denis Diderot quien, a propósito del término y de su significación publicó en la *Enciclopedia* un artículo titulado <<*Genio*>> donde leemos la siguiente definición: “El genio es la amplitud de la inteligencia, la fuerza de la imaginación y la actividad del alma” (Diderot, Pág. 35). A continuación, Diderot dividirá

argumentativamente su definición de Genio en tres partes que serán encadenadas en una secuencia reflexiva, de forma que el genio se distingue: 1) por el modo particular en que recibe las ideas, 2) por el modo en que las evoca y 3) por el modo en que las asume. Por la manera en que recibe las ideas, el genio hace gala de una amplitud de la inteligencia, él experimenta sensaciones tanto de lo que le es inmediato y lo que le incumbe, como de aquello que no tiene una relación inmediata con sus gustos, sus pasiones o sus necesidades. Notemos cómo además de postular una categoría de *hombre genial*, Diderot da a su determinación un rasgo que le distingue de la mayoría de los hombres, pues, a diferencia de los hombres comunes, que sólo atienden a la percepción de aquello que les concierne, el hombre genial, atiende perceptivamente a los fenómenos indiferentes al resto de individuos, contemplando aquello que aparentemente no le interesa o no le implica en su gesto cotidiano; Diderot advierte que si bien estos fenómenos podrían ser vistos por cualquier hombre, ello no sucede más que por un instante, aquel que es aprovechado por el genio, para, de forma ampliada, y a la altura del momento oportuno, sentir lo percibido, y alcanzar un estado similar de inmanencia. Así pues, a diferencia del hombre de la multitud, “el genio es aquel cuya alma más amplia, afectada por las sensaciones de todos los seres, interesada en todo lo que está en la naturaleza, no recibe una idea que no despierte un sentimiento; lo anima y lo conserva todo” (Diderot, Pág. 28).

En cuanto a la manera en que evoca las ideas, segunda característica del genio según la enumeración diderotiana, el genio se caracteriza por la amplitud de su memoria y por los juegos de imaginación que éste entabla a partir de aquélla. En el genio la fuerza de la imaginación se manifiesta en el recuerdo, aquélla –la imaginación, consiste, según Diderot, en crear, partiendo del conjunto de los recuerdos, vínculos imprevistos entre ideas de diferente procedencia, consiguiendo así engrandecer la impresión inicial. Citando a Diderot, el genio: “puede recordar las ideas con un sentimiento más vivo que como las recibió, porque esas ideas se unen a otras mil, más apropiadas para hacer que nazca el sentimiento” (Diderot, Pág. 28).

De acuerdo con último aspecto de la definición inicial, según la cual el genio es *la actividad del alma*, Diderot la refiere como la actitud con que el sujeto asume la actividad

de su inteligencia y de su imaginación. La inteligencia es tomada acá como facultad que determina la manera de recibir los datos de la realidad, y, dicho sea de paso, la amplitud de esta inteligencia implica la captación de datos de diferente carácter así como la posibilidad de recordarlos; la imaginación, por su parte, consiste en crear relaciones entre recuerdos de diferente procedencia. Teniendo en cuenta las anteriores premisas, Diderot concluye que en el hombre genial, la integración de estas dos actividades –inteligencia e imaginación, implica cierta complacencia, la cual conlleva, a su vez, el deseo de plasmar, de dar forma a las sensaciones recibidas. Especifica el francés:

[...] en el silencio y la oscuridad del gabinete, [el genio] disfruta del campo alegre y fecundo; le congela el ulular del viento; le quema el sol, le espantan las tormentas. El alma se complace en estas impresiones momentáneas; le proporcionan un placer que le es precioso; se entrega a todo aquello que pueda aumentarlo; quisiera mediante colores verdaderos, mediante trazos imborrables, dar cuerpo a los fantasmas que no son sino su obra, que la transportan o la llenan de gozo”(Diderot, Pág. 35).

Conformes con esta observación, el genio, próximo a una facultad creadora, se manifestará mejor en actividades relacionadas con el arte (lo que no excluye de ningún modo aquellas actividades científicas o de otra índole). Diderot, por su parte, hace ver que si bien el genio podría manifestarse en áreas ajenas al arte como la filosofía, cuyo empeño es la búsqueda de la verdad, y la política, cuya preocupación fundamental es la de dirigir a los hombres, el genio actúa exclusivamente en el ámbito de las artes. Ahora bien, lo que distingue al genio del político y del filósofo, y lo que lo descalifica para estas actividades, es que el primero, lejos de preocuparse por la verdad o por el mando, se preocupa por la forma, interesándose poco en el contenido, de allí que el genio sea propenso al error, cosa que resulta por demás, perdonable, pues, aún cuando se equivoca el genio resplandece; el genio dice Diderot es grande incluso en error: “no satisface sin sorprender y sorprende, incluso por sus faltas”. El genio, pues, procede sin preocuparse enfáticamente por los contenidos de su obra, preocupándose en cambio por el efecto que ésta pueda causar, su propósito es el de transmitir una *dulce emoción* antes sentida. El genio no se rige por normas establecidas, tampoco se ocupa en actividades que impliquen esfuerzo o constancia, el genio, según Diderot, se opone al buen gusto, que implica estudio y tiempo y que depende

del conocimiento de una gran cantidad de reglas establecidas con anterioridad, aquél no se va integrando de manera sucesiva en el conocimiento, para conocer no actúa conforme a la disciplina, el carácter de los movimientos de su mente no se ciñe al *paso a paso*, el *Pas a Pas* que exige el compositor y pianista francés Erik Satie en su primera *Gnossienne*; sino que, de modo contrario, aquél se mueve como dando saltos: llega a grandes verdades o, en todo caso a errores admirables sin necesidad de aplicarse con constancia a un trabajo, pues el genio, es un don, una cualidad innata que de ningún modo podría adquirirse, ni por el estudio, ni por el esfuerzo:

El genio es simplemente un don de la naturaleza; lo que produce es obra de un momento; el gusto es obra del estudio y del tiempo; depende el conocimiento de una multitud de reglas establecidas o supuestas; produce bellezas que no son sino convencionales. Para que una sea bella según las reglas del gusto, tiene que ser elegante, perfecta, trabajada sin parecerlo: para ser genial, tiene que ser descuidada; tiene que tener un aspecto irregular, intrincado, salvaje. [...]

Las reglas del gusto pondrían trabas al genio; pero él las rompe para volar a lo sublime, a lo patético, a lo grandioso. (Diderot, Pág. 36).

Esta observación de Diderot a propósito de la tendencia del genio a oponer resistencia a normas o leyes –académicas- de composición o de escritura, su tendencia a romper con lo modélico o lo arquetípico, nos recuerda puntualmente la noción kantiana de genio. Kant, en la *Crítica del Juicio*, propone la siguiente definición: “*Genio* es el talento (dote natural) que da la regla al arte” o, dicho con mayor minuciosidad: “*genio* es la *capacidad espiritual* innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte” (Kant, Pág. 262). Retomamos la definición kantiana (incluida, hasta cierto, punto dentro del pensamiento Ilustrado) y la relacionamos con la planteada por Diderot por cuanto ambas señalan cómo, de manera singular, el genio, dentro de un pensamiento sistemático, es justamente aquel que rompe la normativa del sistema. El sistema impone orden y repetición: la atención a una norma implica que el orden de acontecimientos y acciones es predecible; sin embargo, la característica principal del genio es ser impredecible, su excepcionalidad reside en lo muy difícil que resulta calcular su acción, pues el genio no

repite normas previas, no adecua su acción a modelos, sino que va estableciendo la norma de su acción al mismo tiempo en que la realiza.

¿No encontramos en el pensamiento poético de Rimbaud los rasgos imaginativos, contemplativos, trasgresores... que caracterizan al *hombre de genio* concebido por Diderot, e incluso, por Kant? El poema de Rimbaud *A una razón* nos presenta en sus primeras líneas: “Un golpe de tu dedo en el tambor libera todos los sonidos y comienza la nueva armonía. / Un paso tuyo es el levantamiento de los hombres nuevos y su puesta en marcha”; versos que a la luz de lo expuesto, podrían ser análogos al sentimiento que suscita la rememorada frase: “He tensado cuerdas de campanario a campanario; guirnaldas de ventana a ventana; cadenas de oro de estrella a estrella, y danzo” (*Iluminaciones*, Págs. 62 y 65).

Dejamos, por el momento, esta cuestión abierta, esperando retomarla y ampliarla más adelante. Por el momento y volviendo a Diderot, acudimos a un segundo texto titulado *Sobre el genio*, en el cual el filósofo entreeve la existencia de una *cualidad especial del alma* que distingue al hombre de genio. Con el fin de localizar esa *cualidad*, Diderot emprende una enumeración durante la cual va señalando y descartando diversas facultades atribuidas al alma, en las que el francés cree ver lo específico del genio; entre las facultades consideradas por Diderot se enumeran: la imaginación, el juicio, el ingenio, la vivacidad, la sensibilidad y el gusto. Sin embargo, tras descartar cada una de estas facultades Diderot sugiere que la cualidad específica del genio reside no en el alma sino en el cuerpo, leemos en el artículo considerado:

Hay en los genios, poetas, filósofos, pintores, músicos, una cualidad especial del alma, secreta, indefinible, sin la cual no es posible ejecutar nada verdaderamente grandioso y de suprema belleza. [...] ¿Es acaso una cierta conformación de la cabeza y de las vísceras, una cierta constitución de los humores? Lo admito, pero siempre y cuando se reconozca que ni yo ni nadie tiene de él una noción exacta y que habrá que remitirse al espíritu observador (Diderot, Pág. 41).

Al concluir el artículo, Diderot se mantiene firme en la afirmación de que es trabajo arduo determinar con exactitud el lugar donde reside el genio. Llama nuestra atención el hecho de que aún cuando Diderot comienza situando esta cualidad específica del hombre de

genio en el alma, termina por sugerir que su lugar es el cuerpo, o al menos, cierta disposición orgánica, física. Este paso súbito de lo anímico a lo orgánico lo percibimos nosotros como una resonancia de la creencia en la reciprocidad cuerpo-alma, organismo y temple de ánimo, ciertamente próxima a la creencia estoica en la unidad del Todo. Ahora bien, Diderot admite que no sabe exactamente dónde reside el genio ni cuál es esa cualidad específica que le distingue, y termina imponiendo la tarea de descifrar el misterio a un hombre minucioso, renunciado así a llevarla a cabo él mismo. Llama la atención el hecho de que Diderot, aún empapado de ecos procedentes del estoicismo, reclame con cierta terquedad una determinación del genio, confiando siempre que tal determinación es posible aún cuando sea solamente por medio de un *espíritu observador* que se encuentra fuera de su alcance. La determinación del genio como concepto se daría siempre en el ámbito de lo tangible y de la regla, sin embargo el genio, y Diderot mismo lo sabe, escapa a la norma y su especificidad, si bien es claramente de origen orgánico, es tan sutil que no puede percibirse a simple vista.

El empeño diderotiano es claramente conceptual -aspira a encontrar una cualidad específica del genio, y sin embargo, claramente incompleta, inacabada: Diderot reconoce que el término genio se resiste a una determinación exacta, la cualidad específica no llega a especificarse, lo que distingue al genio sigue estando por definirse. Por nuestra parte, encontramos en la resistencia del término genio a una definición un motivo para vacilar a la hora de atribuir al término genio la denominación de concepto.

No olvidemos que a la par que Diderot, otros hombres ilustrados emprendieron el mismo proyecto de determinar conceptualmente al genio. Podemos decir, aún cuando no nos hemos detenido aquí en la descripción de cada uno de estos intentos, que tal empresa es siempre inalcanzable. Pues no olvidemos que un concepto implica siempre una correspondencia exacta entre el término o palabra y la realidad que ésta palabra nombra. El concepto implica también un sometimiento de la realidad a normas fijas y previsibles. El genio no permite esa reciprocidad ni esa exactitud en su determinación justamente porque nombra una realidad que no es del todo material, sino que retiene algo de lo inteligible, lo inmaterial o lo divino, cuya cualidad escapa a toda enumeración lógica y a toda

cuantificación matemática. El genio sigue dando lugar a lo imposible, a lo incierto, y la reflexión que implica el intento de su determinación, nos advierte que no podemos seguir pensando conceptualmente pues el mundo no funciona a la par de su determinación lógica. En el mundo, en la realidad tangible en que se desenvuelve la vida del hombre, sigue habiendo un lugar para el azar, para lo imprevisto, para lo *imposible*, así mismo sigue habiendo un lugar para el genio, y también, un lugar para reconocer lo divino que el genio aproxima.

III

Edad Moderna

El genio como categoría estética

Tras habernos aproximado al término genio en su determinación etimológica primero, filosófica y conceptual después, conviene que nos concentremos ahora en consideraciones que se enuncian desde el ámbito de la modernidad. Como referente de esta parte de nuestra exposición, acudimos a los filósofos estetas Guy Hocquenghem y René Scherer, quienes, retomando un problema planteado y desarrollado por Seudoaristóteles en el trigésimo libro de los *Problemata* –*Por qué los hombres geniales son melancólicos*, emprenden, en el tercer capítulo del libro titulado *El alma atómica*, una reflexión dedicada a describir el carácter de las relaciones entre melancolía y genio. A través de este capítulo, ambos autores muestran cómo la reflexión acerca de la melancolía se ha bifurcado, al separarse la perspectiva médica –que ve en ciertas disposiciones orgánicas el origen de la melancolía y por tanto, del genio- de la estética, según la cual, la melancolía se define como motor del genio, como una suerte de tristeza fecunda.

Hocquenghem y Scherer, emprenden, por demás, un particular tránsito histórico dirigido, ya desde el comienzo de su trabajo, hacia la consideración del genio en la modernidad, ámbito en el cual la concepción del término, según lo hacen ver los autores, se resignifica asumiendo dimensiones no previstas antes. El tránsito sugerido por estos autores, comienza con la consideración de un texto apócrifo atribuido durante mucho tiempo a Aristóteles.

Desde la formulación del *Problemata* XXX por el Seudoaristóteles, las dos perspectivas –la médica y la estética, han evolucionado, modificándose para responder a las exigencias impuestas por cada época, por cada destino; así, también, ambas tienen una historia que registra transformaciones semánticas en cada una de las acepciones que como término sugieren. Tras considerar el texto del Sudoaristóteles, Hocquenghem y Scherer describen estas transformaciones dejando ver que en la edad moderna, la característica principal que separara, desde su origen, la perspectiva médica de la estética se ha acentuado. Así, la modernidad, afanosa de racionalizar cualquier tipo de saber, clasificándolo, ordenándolo, y archivándolo, confunde la melancolía con una enfermedad (digamos, mental) que reclama corrección; con una patología a cargo de una dudosa psicología. Entre tanto, y en las antípodas de esta visión racional, la visión estética retribuye al problema del genio su dimensión filosófica al volver a ver en ella el tema de la relación entre el hombre y el mundo, entre el alma y la naturaleza. Por este camino, y como veremos más adelante, la melancolía, en la época moderna y dentro de un marco estético, debería ser definida como un sentimiento de inadecuación entre los propios deseos y el orden civilizado. Los autores hacen ver cómo de este sentimiento de ruptura entre el orden de los deseos y el mundo, surgen impulsos antagónicos que actúan simultáneamente; así, al desencanto se une una plenitud de la energía creadora; al abatimiento de la tristeza, la euforia del pensamiento. La melancolía sería entonces la fuente de la creación artística, del pensamiento científico, del ejercicio político, todos ellos encaminados a reestablecer el vínculo extraviado entre las ideas y las cosas, entre el alma del hombre y el alma del mundo. Pero antes de detenernos enfáticamente en los matices del genio y de la melancolía en la edad moderna, conviene revisar algunos de los puntos principales propuestos por el Seudoaristóteles y retomados por Hocquenghem y Scherer en su trabajo filosófico.

En el comienzo de su tránsito histórico, Hocquenghem y Scherer muestran cómo, Seudoaristóteles, para dar lugar a la respuesta de por qué los hombres geniales son melancólicos se sitúa en una perspectiva médica, imponiéndose el propósito de enunciar una etiología de la melancolía, esto es, una descripción de las causas orgánicas que provocan tal temple de ánimo, o mejor, para ser fieles al Seudoaristóteles, el carácter o

modo de ser melancólico. Hocquenghem y Scherer hacen ver cómo el Seudoaristóteles establece implícitamente una relación de proximidad entre el inmediato carácter médico del problema y un consecuente carácter *estético*, político y científico. Según las explicaciones del apócrifo, la melancolía tiene su origen en cierta mezcla de la bilis negra; es por tanto, a primera vista, una patología, un problema médico. Sin embargo, el mismo Seudoaristóteles no deja de advertir que esta mezcla extraña que desata malestares físicos, también moldea caracteres excepcionales (περιττοι) que se manifiestan en actividad ~~física~~ filosófica, política o artística. Esta asociación, según los argumentos de Hocquenghem y Scherer, transforma el problema inicial, médico, en un problema, científico, político y estético, pues con ella se demuestra que la melancolía, más que una enfermedad, es un *estado del alma* que envuelve una cultura: la pregunta de por qué los hombres geniales son melancólicos, dicen Hocquenghem y Scherer, *es una inquietud planteada en el corazón de la civilización* (Hocquenghem y Scherer, Pág. 49).

La imaginación del Seudoaristóteles parece reunir los dos posibles modos de abordar el problema del genio y su relación con los caracteres melancólicos. En ella, la noción médica y la estética se confunden. Así, mientras la primera enfatiza en la dimensión patológica de la melancolía, la segunda vincula lo orgánico de la melancolía a los temperamentos inconstantes y las disposiciones del hombre melancólico para la máxima penetración intelectual, heroica o el ejercicio del poder, pues en el pensamiento del apócrifo, ambas posibilidades se encuentran unidas: si bien la tristeza es una enfermedad, ella alcanza el carácter de una enfermedad sagrada, toda cuenta que acompaña siempre las máximas manifestaciones de un poder creador, del heroísmo, de la actividad política y filosófica. Entre lo médico y lo estético existe cierta continuidad. Las explicaciones dadas en el trigésimo *Problemata*, confirman esta observación: el malestar ocasionado por la bilis negra va unido, en el hombre melancólico, a la plenitud de sus actividades, las funciones orgánicas a las mentales, el malestar físico al estado de ánimo. Según el apócrifo, la bilis negra, μελαίνης γολης, contiene una cantidad de aire que bien puede enfriarse y causar debilidad, apoplejías, entumecimientos, síncope; o bien puede llegar a un grado extremo de calor y, por tanto, excitarse: el aire incrementa la velocidad de su movimiento, hincha

los órganos, provoca explosiones, se dota con una fuerza propia, es *neumático*, su exceso de energía lo impulsa a buscar comunicación con el exterior. Esta hinchazón de los órganos, provocada por el calentamiento de la bilis, así como la contracción de los mismos, causada por su enfriamiento, además de los respectivos efectos orgánicos va unida a la determinación natural del carácter de una persona. Según la meditación de Seudoaristóteles la bilis negra es una *moldeadora del carácter por identidad de naturaleza*. Así, por ejemplo, el grado de frío o de calor en la bilis puede determinar, respectivamente, un carácter cobarde o una tendencia a la locura. También, el calentamiento de la bilis negra va unido a sentimientos de euforia que pueden exteriorizarse en el canto, la poesía, el éxtasis: *el entusiasmo de las bacantes de Dionisio*; en sentido inverso, la contracción orgánica provocada por el enfriamiento de la bilis es causa de debilidad y de tristeza. La melancolía es la conjunción de ambos extremos, frío y calor, debilidad y plenitud de energía; decaimiento del ánimo –*spleen* depresivo, y actividad maníaca (Hocquenghem y Scherer, Pág. 50):

El hombre melancólico –dice Seudoaristóteles- es inconstante debido a que la fuerza de la bilis negra es inconstante. Y puesto que esta modela los caracteres (pues, de lo que se halla en nosotros, son el frío y el calor los que modelan el carácter), del mismo modo que el vino mezclado en nuestro cuerpo en mayor o menor cantidad modela nuestro carácter, nos hace ser de tal o cual manera (Aristóteles, Pág. 103).

La descripción del Seudoaristóteles es, como dijimos, etiológica, se concentra en el examen de las causas orgánicas, médicas, de la melancolía. Según tal descripción, el carácter melancólico es determinado por la alternancia de la bilis entre el frío y el calor, que moldean en su intermitencia un modo de ser cuya proporción de inconstancia es equivalente a las fluctuaciones térmicas de la bilis: en el hombre hay una simétrica relación de continuidad entre el funcionamiento del organismo y el comportamiento: el sujeto que sufre en su bilis el intercambio permanente entre el frío y el calor –el sujeto melancólico-, se distingue por su carácter inconstante: tan pronto es colérico como excesivamente tierno, o bien, si llega a entristecerse, su tristeza, lejos de desbocarlo en la inactividad, es sucedida por una amplitud de fuerzas que le disponen a crear. En esta particular visión, lo médico no

contradice lo estético, más allá de una prescripción clínica, lo orgánico atañe también a lo espiritual, puesto que los movimientos naturales del cuerpo se corresponden con los movimientos del alma (esto, por demás, nos recuerda la observación diderotiana de que la cualidad especial del genio reside en el cuerpo).

No dejamos de notar que para el Seudoaristóteles las alternancias operadas a nivel físico y mental, se dan como una búsqueda de cierto equilibrio, de una regulación de los excesos de la bilis negra; la base de la melancolía es, pues, un exceso que, a la vez que proviene de medios naturales, intenta ser contrarrestado por la naturaleza misma. En la bilis del melancólico existe una constancia de la inconstancia: un exceso de frío se impone para atemperar un exceso de calor, y viceversa; se trata, pues, de una extraña forma de salud, en la cual, una particular mezcla de elementos antagónicos fluctúa de manera perpetua en busca de su justa medida, de cierto equilibrio o armonía.

Enfatizando en el carácter ambiguo de la bilis negra –cuya fuerza, al ser inconstante, da lugar a la melancolía-, Hocquenghem y Scherer señalan que en el caso del hombre melancólico la inconstancia da la medida de lo excepcional al permitir *entrever a la comprensión del hombre una dimensión distinta de la que fija la norma: la dimensión del dionisiaco* (Hocquenghem y Scherer, Pág. 50). El hombre melancólico, bajo esta consideración, es excepcional porque en él se encuentra una particular disposición interna que le impide, digamos, la adecuación del comportamiento frente a la norma establecida. El melancólico recibe la norma de comportamiento de la naturaleza, que actúa de manera imprevista, dando siempre lugar a lo inesperado (esta idea, ya lo hemos visto, reverbera en Diderot y en Kant). Es importante hacer notar también que el melancólico supera y excede la norma precisamente porque la conoce, sabe, incluso por medio de la intuición, cómo actúa y cuáles son sus posibilidades y limitaciones... –¿Está contenido en esta potencia, propia del hombre genio, lo latente en la *iluminación*? No ha sido la voz de Rimbaud, casi a la altura de la melancolía aquí referida, quien ha dicho con fuerza en su poema *Guerra*:

Niño: algunos cielos han afinado mi óptica: todos los caracteres matizaron mi fisonomía. Los Fenómenos se sublevaron. —Ahora la inflexión eterna de los momentos y el infinito de las matemáticas me cazan por este mundo donde padecí todos los éxitos civiles,

respetado por la rara infancia y los enormes afectos. —Pienso en una Guerra, de derecho o de fuerza, de lógica imprevista.

Es tan simple como una frase musical (*Iluminaciones*, 2004, Pág. 87).

Pero notemos, también, cómo ese exceso de frío y calor que determina, según el Seudoaristóteles, el carácter del genio, puede identificarse con los excesos Rimbaudianos, los estados de *embriaguez* propiciados por el desorden de los sentidos o la desmesura de las experiencias. El mismo Seudoaristóteles —ya lo hemos visto en una cita anterior, compara el malestar causado por el vino, con las fluctuaciones térmicas de la bilis negra. Según el Seudoaristóteles, el vino es capaz de modelar el carácter de una persona al incrementar considerablemente el grado de calor en los humores del cuerpo; el calor alcanzado, claro está, se pierde una vez agotados los efectos del licor. Así, en la embriaguez, se alcanza esa intermitencia del calor y el frío y, gracias a ella un incremento de temperatura en los humores del cuerpo da acceso, aun cuando sea por un tiempo breve, a una condición semejante a la del genio melancólico. Lo que llama nuestra atención es que, según esta concepción, existe una posibilidad de aproximar o de provocar en sí mismo, por vía del exceso y el uso de ciertas sustancias, estados de malestar análogos a la melancolía y a la genialidad. Un propósito semejante es señalado por Rimbaud, así vemos a su *Barco ebrio*, que tras la desmesura de sus recorridos marítimos alza la voz para decir “¡he visto!”, y en la relación de sus visiones, causadas éstas por los excesos impuestos por el mar, va componiendo su Poema:

La tempestad ha bendecido mis despertares marítimos.
 Más ligero que un corcho he bailado sobre las olas
 a las que llaman rodadoras eternas de víctimas,
 ¡diez noches, sin añorar el ojo memo de los faros!

[...]

Y más adelante:

Yo conozco los cielos rajándose en relámpagos, y las trombas
 y las resacas y las corrientes: yo conozco la tarde,
 el Alba exaltada como un pueblo de palomas,

¡y he visto algunas veces lo que el hombre ha creído ver!

[...] (*Obra escogida*, Pág. 212).

Pero retomemos el rumbo de nuestra reflexión actual y volviendo sobre las observaciones de Hocquenghem y Scherer advirtamos cómo la noción antigua de melancolía –que encuentra en el exceso un impulso para el intercambio perpetuo de aspectos antagónicos-, prefigura algunas características que perduran en lo moderno. Lo propio de la modernidad es, justamente, su inconstancia; inconstancia que se hace manifiesta en el movimiento perpetuo de búsqueda de una unidad que no termina nunca de completarse. La imagen de un *Alma atómica*, aludida en el título general de la obra de Hocquenghem y Scherer, expresa esta misma búsqueda. Según ambos autores, el alma atómica contradice el alma circular del mundo clásico, esta última es inmutable, eterna, imperecedera, su característica es la perfección. El alma atómica, en cambio, es mutable, se crea para destruirse, es un alma semejante a un círculo incompleto, a una hipérbola, que mientras busca su cierre, se deforma:

El alma es circular. El pensamiento antiguo la identifica con una forma que, en el espíritu de la geometría, es la más perfecta, la más armoniosa, la más acabada. El alma moderna, atómica, se encuentra atrapada en el torbellino de un infinito que la acosa incesantemente con la intención de penetrar o disolverla. Su círculo no deja de deformarse y abrirse, movedizo y vital. Si aún existe un círculo, es un círculo incompleto (Hocquenghem y Scherer, Pág. 17).

Un conflicto semejante al del alma moderna, atómica e hiperbólica según la descripción de Hocquenghem y Scherer, se mantiene en el interior del carácter melancólico, en el interior del hombre genial. Las búsquedas de la melancolía o del genio no responden a la búsqueda de una armonía estable y perfecta, ni a la circularidad eterna de lo clásico – imposible para el alma moderna; así –como anticipando algo de lo característico de la modernidad, la melancolía y el genio concebidos por el Seudoaristóteles acceden y participan de un sistema de poderes en formación, pues, poseer algo, según lo explica el apócrifo, no es participar de un orden acabado, estático, sino estar dispuesto a ampliar los caminos ya existentes, a superar las ciencias, a inventar, a recorrer lo indefinido que es

siempre más grande que lo definido. –El poema de Rimbaud se desplaza entre estos dos émbolos; no se da como acceso directo a una armonía clásica, estática, sino como un movimiento perpetuo que abre zanjas en el pensamiento, en la historia de la poesía, en la noción artística y en la jerarquía política de acuerdo con la imposibilidad y posibilidad manifiesta a través de sus versos. En ese sentido conviene resaltar el poema *Ciudades II*, en el cual se retrata –o se intenta retratar esa apertura, esa dimensión de lo otro y ese más allá de lo convencional, más allá del orden antiguo, estático y riguroso, extraviado en la edad moderna:

La acrópolis oficial supera las concepciones más colosales de la barbarie moderna. Imposible expresar la luz mate producida por el cielo inmutablemente gris, el resplandor imperial de las construcciones y la nieve eterna del suelo. Todas las maravillas clásicas de la arquitectura se han reproducido con un gusto de enormidad singular. Asisto a exposiciones de pintura en locales veinte veces más vastos que Hampton-Court. ¡Qué pintura! Un Nabuconodosor noruego mandó construir las escaleras de los misterios; los subalternos, que me ha sido dado ver, son más orgullosos que (), y he temblado con el aspecto de colosos de los guardianes de las construcciones. Por el agrupamiento de edificios en *squares*, patios y terrazas cerrados, se han eliminado las cocheras. Los parques representan la naturaleza primitiva trabajada con soberbio arte. El barrio alto tiene partes inexplicables: un brazo de mar, sin barcos, rueda su capa de granizo azul entre muelles cargados de candelabros gigantescos. Un breve puente conduce a una poterna situada inmediatamente debajo de la cúpula de la santa capilla. Esta capilla es una armazón de acero artístico de cerca de quince mil pies de diámetro.

¡Desde ciertos puntos de las pasarelas de cobre, de las plataformas, de las escaleras que circundan mercados y pilares, creí poder juzgar la hondura de la ciudad! [...]

Pienso que hay una policía. Pero la ley debe ser de tal modo extraña, que renuncio hacerme una idea de los aventureros de aquí [...] (*Illuminaciones*, 2004, Pág. 73).

Podemos decir ahora, retomando lo hasta ahora dicho a propósito del genio, que las palabras de Rimbaud dan cumplimento a la noción moderna de alma: nunca en reposo, siempre en movimiento, siempre cambiando, ajena a leyes estables. Así, el mundo moderno impone la medida de lo genial. En el mundo moderno el hombre melancólico es genial porque al verse enfrentado al aparente desorden del mundo, se impone la tarea de buscar una armonía acorde con ese movimiento constante, pues no olvidemos que para la actitud melancólica tendente a la creación, lo que poseemos es lo que podemos seguir transformando, lo que podemos seguir conociendo, lo que aún está por inventarse.

Llegados a este punto, no dejemos de atender al hecho de que la visión de melancolía concebida por el Seudoaristóteles, se relaciona, no sólo con lo inconstante o acircular del alma moderna, sino con la misma inconstancia de la naturaleza –inconstancia también, muy propia de la modernidad. La *evidencia* de este carácter móvil de lo real, nos enfrenta, además, a la imposibilidad de abarcar un absoluto, un cosmos acabado e inmutable: *la naturaleza* –dice el apócrifo, *se manifiesta con mayor fuerza a través de la inconstancia y la imprevisibilidad*, todo lo cual parece señalar que aquello que conocemos de la naturaleza es su aspecto cambiante, inabarcable, y no su aspecto esencial, que quedaría oculto tras las modificaciones de la materia, más inmediatas a la percepción puesto que se manifiestan con mayor fuerza.

Ahora bien, la inconstancia e imprevisibilidad de la Naturaleza puede ser interpretada como una *evidencia* de la ausencia de lo divino. Al ser imprevisible, al no seguir reglas constantes, al no asumir una lógica concreta, la naturaleza se descubre como caótica y desordenada. Hocquenghem y Scherer muestran que de alguna manera la pregunta formulada por el Seudoaristóteles, así como su solución, plantea una inquietud acerca de la jerarquía, el orden y la fractura de lo divino al poner en entredicho la creencia en una armonía estática, acabada e inmutable. Esta idea según la cual la armonía no se da como una constante –como un orden eterno, nos parece indicar que, siendo que no hay un orden establecido de antemano, conforme al cual funcione el mundo y la naturaleza, no es posible asegurar que exista una *razón divina* –una *divinidad* que haya ordenado, según la lógica, la realidad visible. Este sentimiento de la ausencia de lo divino en el mundo visible, material o inmediato, será característica principal de la edad moderna.

La modernidad propone una nueva relación hombre-mundo basada en el sentimiento de ausencia de lo divino. Dicha relación consistió no en la búsqueda de una comunión armónica entre hombre y naturaleza, sino en la búsqueda de imposición de dominio del hombre sobre la naturaleza. Este cambio en las relaciones hombre-mundo se manifiesta claramente en la forma en que aquél asume el conocimiento. Recordemos que en la edad antigua –con el estoicismo, por ejemplo, el hombre conocía la naturaleza para actuar conforme a ella, la conocía para encontrar en ella un modelo para la acción –no

olvidemos que lo modélico de la naturaleza era consecuencia inmediata de que ésta, según la creencia estoica que aquí tomamos como ejemplo, había sido organizada por una *razón divina*; en la modernidad, el hombre, al no persistir más en la afirmación de la existencia de esta razón divina, conoce el mundo para desenvolverse mejor en él, para poder acoplar la materia a sus necesidades particulares; para el moderno, la materia, la naturaleza, no es ya un arquetipo, un modelo de origen divino, sino un instrumento, e incluso, una fuente de la cual extrae la materia para sus trabajos. Podemos decir, a fin de explicar mejor el cambio de relaciones entre el hombre y el mundo, que la modernidad termina por oponer a las concepciones sustancialistas de la Edad Antigua, un pensamiento mecanicista, orientado a explicar la naturaleza y al hombre sin alusiones explícitas a lo divino, lo sobrenatural o lo espiritual. La modernidad basa su sistema de pensamiento, principalmente (o como acontecimiento europeo), en la razón (no recurre a intuiciones místicas, niega lo sobrenatural y la revelación divina de misterios) imponiendo un tipo de saber fundamentado en la experiencia –enfocada primordialmente en la estructura inmanente del mundo y sus procesos dinámicos, expresables cuantitativamente.

Ahora bien, el hombre moderno que se acerca al mundo intentando comprenderlo y explicarlo sin el amparo de alguna idea mística o sobrenatural, se enfrenta a una realidad caótica y desordenada, una realidad en perpetua transformación, en constante huída de todo dominio.

El objeto moderno es metereológico, a tal punto que es casi el no objeto. Hay desorden en el saber. Más importante aún, para nosotros, es ese cambio en la relación con el saber que se expresa en la ausencia de aquel que podría dar una respuesta clara. Cuando el niño toma el saber impotente del padre por la nariz, el “¿por qué?” inherente al lenguaje pueril aparece como el lugar de resistencia a cualquier transformación. Un “¿por qué?” apartado de la causa eficiente, obstinado, apuntando a fines últimos inaccesibles, basando el diálogo en la fecundidad de la reflexión. Ese “¿por qué?” es la respuesta al “no importa cómo” del desorden de las cosas, interrogante tenaz que impulsa a la investigación, incluso científica a trascenderse a sí misma (Hocquenghem y Scherer, Pág. 21).

Esta *evidencia* de lo inminente del caos en el mundo, tal como lo hacen ver Hocquenghem y Scherer, desemboca en el sentimiento de la melancolía moderna³. Más arriba señalamos que la melancolía es el sentimiento que cuestiona las relaciones del hombre con el mundo al resaltar la incompatibilidad entre la inmensidad de los deseos y la escasez de los medios disponibles para llevar a cabo tales deseos. Podemos decir ahora, a fin de entender mejor esta definición, que la melancolía moderna es un efecto de la incompatibilidad entre el deseo de ejercer sobre el mundo un dominio totalitario, y el caos indomeñable e inasible de la realidad que pretende someterse. La melancolía se da, en principio, como un sentimiento de impotencia, pero consecutivamente a este sentimiento, la melancolía se transforma en fuerza, aplicada siempre para superar las limitaciones impuestas por el desorden de lo material: la melancolía es tristeza, pero es también actividad, búsqueda, no una búsqueda encaminada al ejercicio de poder, sino –preciso es aclararlo, una búsqueda cuyo principal empeño es el de encontrar un orden, una forma de armonía en medio del caos inminente al que se enfrenta el hombre moderno.

Así, mientras el mundo moderno destierra lo divino, lo mágico y lo sobrenatural; mientras el peso de lo racional, el acoso de lo inminente despojado de todo sentido, son germen del abatimiento moderno, la melancolía se da como un deseo de retorno al mundo de las ideas, al mundo poblado por la presencia de lo divino, mundo que admite no sólo lo meramente posible, sino también, lo imprevisto, lo maravilloso. Podríamos añadir que, tras el mundo material, cuantificable y clasificable que la ciencia y la racionalidad moderna pretende dominar, el hombre moderno continúa intuyendo la existencia de un *más allá*

³ No perdamos de vista el hecho de que, desde una mentalidad racional, abrumada por lo tangible, lo demostrable por vía lógica, el melancólico es no más que un *hombre enfermo*. La melancolía moderna, definida por la razón, pierde todo vínculo con la dimensión estética. Hocquenghem y Scherer, señalan, a este respecto:

La melancolía era un problema filosófico del alma. Se transformó en “problemas” psicológicos de la asistencia psicosocial. Para las almas que se someten a esta asistencia, la melancolía es estrés o morriña, temor al fracaso, terreno elegido por los asistentes profesionales o los consejeros matrimoniales.

La melancolía es desde luego, Problema, pero de ninguna manera de las relaciones interindividuales respecto del cual escuchamos diariamente la exasperante monserga: “Si te sientes triste o abrumado, es problema tuyo”. No es un “problema” de la “psicología” (Hocquenghem y Scherer, Págs. 47-48).

Así, si la melancolía se impone como problema impregnado de una significación estética, es, justamente, porque pone en cuestión las relaciones hombre-mundo.

desconocido, misterioso, capaz de dotar de sentido y armonía a la realidad inmediata que le resulta caótica y ante la cual se encuentra impotente. Así, citando a Kierkegaard, Hoquenghem y Scherer concluyen que en la época moderna la melancolía es “el momento en que la inmediatez reclama una forma de vida superior y quiere aprehenderse como espíritu” (Hoquenghem y Scherer, Pág. 56).

Conformes con esta definición de melancolía, diremos, siguiendo a Hoquenghem y Scherer, que en la época moderna el genio es el hombre que, conmovido por un sentimiento de tristeza –provocado éste último por la impotencia del individuo frente a la apariencia caótica de lo real, de lo tangible, procura activamente un medio a través del cual sea posible recuperar la presencia de los dioses en el mundo, retorno que aseguraría un restablecimiento de la armonía y un pacto de unidad entre el hombre y la naturaleza.

Llegamos aquí al punto final del tránsito histórico a través de las transformaciones en la reflexión sobre la palabra genio. Durante este tránsito nos hemos detenido en consideraciones que propusieron definiciones de genio primero como término, luego como concepto y, finalmente, como categoría estética. Retomemos aquí los aspectos más significativos de cada una de estas consideraciones.

Primeramente y en tanto término, el genio supone una definición no necesariamente sistemática. La reflexión sobre el genio como un *término* no se interesa en alcanzar una definición exacta. Así, dentro de esta primera concepción, el genio asume una cualidad abstracta: se trata de una entidad creadora, de una fuerza de forma indeterminada, a través de la cual es posible una conservación del orden y la armonía divinos. El término genio, instaurado durante la antigüedad, nombra al ser que pone en marcha los actos de creación (tanto en el ámbito del arte como en el de la naturaleza) cumpliendo también la labor de comunicar a dioses y hombres, y permitiendo, a través de esta comunicación, la unidad armónica del Todo. Nótese aquí que dentro de este ámbito originario, el genio, además de su cualidad abstracta y precisamente gracias a ella, participa de un mundo en el que se

mantiene un estado de convivencia entre lo natural y cotidiano, con lo sobrenatural, e incluso, con lo mágico.

En el paso de una concepción que define al genio como *término*, a otra que busca determinarlo como *concepto*, se registra un cambio de propósito en la reflexión. Así, mientras al definir al genio como término lo que interesa es enfatizar en la reciprocidad en las relaciones de lo humano y la naturaleza, lo que importa en la definición conceptual, es encontrar el lugar exacto donde reside el genio, el punto preciso en el que se articula su existencia. Así, la reflexión conceptual está encaminada a dar una definición unívoca y permanente, que además corresponda exactamente con algún aspecto de la realidad tangible. De esto se sigue que, al hablar conceptualmente de genio, enfrentamos una figura aparentemente menos abstracta, esto se demuestra si consideramos que desde el punto de vista conceptual, genio no es ya un *ser* o una *fuerza* de origen divino –como creyeran los antiguos, sino cierto *tipo de hombre*, dotado de cualidades extraordinarias que se manifiestan en el virtuosismo de sus obras.

Ahora bien, un aspecto importante en la reflexión conceptual sobre el genio es que aún identificando el genio con el hombre, aquél continúa presentando rasgos de misterio que se expresan en su carácter trasgresor: el genio es el hombre, más precisamente el artista, que rompe reglas, que no compone su obra de acuerdo con modelos o preceptos establecidos por la tradición; el genio, dentro de un sistema racionalista que pretende conocer al mundo a través de estructuras lógicas, permanentes, impermeables a lo imposible y a lo imprevisible, se impone como figura a través de la cual el azar y lo imprevisto son restituidos dentro del orden de lo tangible. Dicho de otra manera: una fuga de imprevisibilidad tiene lugar en la realidad tangible, predecible, a través de la figura del genio; por esta fuga vuelve a ponerse en cuestión el orden lógico del mundo y la idea de seguir pensando el funcionamiento de la naturaleza y del hombre como un conjunto de normas estables, cíclicas y calculables. Al situarnos en este segundo momento de la reflexión sobre el genio –en el cual predomina el pensamiento racional preocupado por el conocimiento de la materia y de su orden, advertimos cómo los intentos de definir al genio intentan alejarse cada vez más marcadamente de la concepción del mundo como totalidad,

en la que –a diferencia de la visión racionalista que reduce el mundo al conjunto de los fenómenos tangibles, se intenta vincular lo material con lo inmaterial, lo natural con lo sobrenatural. El genio, a partir de la Ilustración, comienza a pensarse según los rasgos que lo unen al mundo tangible, que puede expresarse en normas fijas repetibles, de ahí que un sistema racional intente explicar los mecanismos que determinan la genialidad de un sujeto. Sin embargo, y a pesar del esfuerzo racionalista de los pensadores ilustrados, no escapa a nuestra atención que, si bien el genio se hace cada vez menos abstracto, su figura, continúa encerrando dentro de sí porciones de lo misterioso e indeterminado que lo caracterizaron durante la Edad Antigua.

A partir de esta persistente indeterminación del genio surge, en oposición a la determinación conceptual, una consideración de aquél como categoría estética, dentro de la cual, la reflexión se preocupa, ya no por determinar lo específico, o la norma que determina la singularidad del genio, sino por recuperar su doble dimensión ética y estética en cuya base está el problema de la relación hombre-mundo. Así, al considerar al genio como categoría estética, éste se impregna de melancolía y se convierte en el hombre que, añorando la presencia de lo divino, de lo mágico, invierte todos sus esfuerzos en la tarea de *rehechizar* el mundo. El término genio, así comprendido, nos sitúa frente a una realidad que opone el doble aspecto de lo divino y lo humano. Al proponer al genio como categoría estética, y ya no como un concepto, no importa ya encontrar su cualidad exacta, su lugar dentro de una lógica estática, sino acogerlo como aquel que busca permanentemente unirse a una forma de armonía que, aunque no es la armonía clásica que aspira a lo absoluto, se formula como una armonía en perpetua composición de sí misma.

Sintetizadas así las principales nociones de genio, diremos que en el caso específico de Arthur Rimbaud, quien, preciso es señalarlo, intenta hacerse poeta en el transcurso de la época moderna, la genialidad, como ya habíamos anticipado, se manifiesta como un movimiento de búsqueda de armonía o un intento por reencontrar lo divino dentro de un mundo en que se impone lo racional y lo concreto como la única realidad posible. Esta búsqueda, que da la medida de la melancolía Rimbaudiana, es una constante de su obra,

constante que comienza a formularse en poemas tempranos como *Sol y carne*. En este poema, que Rimbaud ofreciera como el *credo de los poetas*, escuchamos:

¿Es la voz del pensamiento tan sólo un sueño?
Si el hombre nace tan pronto, si la vida es tan breve,
¿de dónde viene? ¿Se hunde en el Océano profundo
de los Gérmenes, de los Fetos, de los Embriones, al fondo
del inmenso Crisol de donde la Madre-Naturaleza
lo resucitará, criatura viva,
para amar en la rosa y crecer en el trigo?...

¡Nosotros no lo podemos saber! –¡Estamos agobiados
por un manto de ignorancia y de estrechas quimeras!
Monos de hombres caídos de la vulva de las madres,
¡nuestra pálida razón nos oculta el infinito!
Queremos mirar: –¡La Duda nos castiga!
La duda, pájaro sombrío, nos golpea con su ala...
–¡Y el horizonte se escapa en una huída eterna!...

¡El gran cielo esta abierto! ¡Los misterios han muerto
ante el Hombre, erguido, que cruza sus fuertes brazos
en el inmenso esplendor de la rica naturaleza!
[...] (Obra escogida, Pág. 46).

No escapa a nuestra atención que los versos de este poema concluyen con la imagen anhelada de los dioses *escuchando* nuevamente al *Hombre y al Mundo infinito*, ni tampoco el hecho que los dioses de esta imagen, que atentamente y con paciencia escuchan, son dioses de mármol, estatuas que adornan un bosque francés. ¿No expresa esta imagen un deseo insatisfecho, un anhelo que busca concretarse, y que se expresa en la búsqueda perpetua de lo mágico, de lo sobrenatural, en el estrecho lugar de un mundo insistentemente tangible?

Por la luna de verano vagamente iluminada,
De pie, desnuda, y soñando en su palidez dorada
que salpica el grave oleaje de sus largos cabellos azules,
en el claro sombrío donde el musgo se estrella,
la Dríada contempla el cielo silencioso...
–La blanca Selene deja flotar su velo,
temerosa, sobre los pies del bello Endimión,
y le lanza un beso en un pálido rayo...

–La Fuente llora a lo lejos en un prolongado éxtasis...
 Es la ninfa que sueña, un codo sobre su vaso,
 con el bello joven hombre blanco que su onda ha apresado.
 –Una brisa de amor en la noche ha pasado,
 y, en los bosques sagrados, en el horror de los grandes árboles
 majestuosamente erguidos, los sombríos Mármoles,
 los Dioses, al frente de los cuales el Pinzón Real hace su nido,
 –¡Los Dioses escuchan al Hombre y al Mundo infinito! (Op. Cit. Pág. 50).

Rimbaud no descansa en la empresa de encontrar el cumplimiento de su anhelo de comunidad entre el hombre y lo divino, anhelo que por lo demás, marca y dirige –a nuestro parecer, todas sus búsquedas, y, consecuentemente, todos sus proyectos y empresas. Diremos que en el caso de Arthur Rimbaud, un anhelo de retorno de lo divino en el mundo de lo humano marca el inicio de una serie de proyectos, entre los cuales se destaca el proyecto del vidente que se define por su propósito de *re*-instaurar una forma de *armonía* extraviada. Este propósito, que se yergue sobre la base de un anhelo, de una melancolía – melancolía que el mismo Rimbaud llama *añoranza*, se expresa claramente en los primeros versos *Sol y carne*:

El Sol, el fogón de ternura y vida,
 vierte el amor ardiente sobre la tierra gozosa,
 y, cuando yaces en el valle, sientes
 que la tierra en núbil y rebosa sangre;
 que su inmenso seno, levantado por un alma,
 es de amor como Dios, de carne como la mujer,
 y que encierra, hinchada de savia y rayos,
 ¡el gran hormiguo de todos los embriones!
 ¡Y todo crece, y todo sube!

–¡Oh Venus, oh diosa!

Añoro los tiempos de la antigua juventud,
 de sátiros lascivos, animales,
 dioses que mordían de amor la corteza de las ramas
 ¡y en los nenúfares besaban la Ninfa rubia!
 Añoro los tiempos en los que la savia del mundo,
 el agua del río, la sangre rosa de los árboles verdes
 ¡en las venas de Pan introducían un universo!
 Cuando el suelo palpitaba, verde, bajo sus pies de cabra;
 cuando, besando dulcemente la clara siringa, su labio
 modulaba bajo el cielo el gran himno de amor;
 cuando, de pie sobre el llano, escuchaba a su alrededor

a la viva naturaleza responder a su llamada;
 cuando los árboles mudos, mecían al pájaro que canta,
 la tierra mecía al hombre, y todo el Océano azul
 y todos los animales amaban, ¡amaban en Dios!
 Añoro los tiempos de la gran Cibeles
 de la que se dice que recorría, gigantescamente bella,
 sobre un carro de bronce, las espléndidas ciudades;
 su doble seno derramaba en las inmensidades
 el puro chorro de la vida infinita.
 El hombre chupaba, feliz, su pecho bendito,
 como un niño, jugando sobre sus rodillas.
 –Porque era fuerte, el Hombre era casto y dulce.

¡Misericordia! Ahora dice: Yo conozco todas las cosas,
 y camina, los ojos cerrados y las orejas tapadas.
 –Y, sin embargo, ¡no más dioses!, ¡no más dioses! El Hombre es Rey.

El hombre es Dios! Pero el Amor ¡he aquí la gran Fe!
 ¡Oh si el hombre bebiera aún de tu pecho,
 gran madre de dioses y hombres, Cibeles;
 si él no hubiera abandonado a la inmortal Astartea
 que antaño, emergiendo de la inmensa claridad
 de las olas azules, flor de carne que la ola perfuma,
 mostraba su ombligo rosa donde nevaba la espuma,
 y hacía cantar, Diosa de los grandes ojos negros triunfantes,
 ¡al ruiseñor en los bosques y al amor en los corazones!

Enfrentando la evidencia de esa melancolía o añoranza que persistentemente llama a Rimbaud a intentar diversos proyectos poéticos, nos planteamos el interrogante acerca de los métodos y los medios que utiliza Rimbaud para resolver la inquietud impuesta por la lejanía de los dioses, y hacer posible nuevas formas de armonía en las que se reinstaure la comunidad de lo humano con lo divino. También, nos preguntamos en qué consisten esas armonías nuevas y por qué es necesario inventarlas. De estas cuestiones nos ocuparemos en las páginas siguientes. Por ahora, cumplido el propósito de este primer capítulo y señalado el rumbo del siguiente, permitamos que nuestra atención se concentre por fin, de manera enfática y persistente en el rostro de Rimbaud, en su rostro de Genio buscador de armonías...

Capítulo segundo

La videncia como camino hacia la genialidad

Entre los medios intentados por Rimbaud para alcanzar un estado de unidad o armonía, un encuentro con el genio como propiciador de ese vínculo entre lo divino y lo humano, o, como él mismo dijera, un *despertar en el alma universal*, podemos mencionar el descrito en las *Cartas del vidente*, textos en los que comienza a desarrollarse un método en el cual la poesía, y en particular, la palabra poética, se establece como medio para alcanzar una forma superior de armonía. Así, como primer punto en nuestra reflexión sobre el *poeta vidente* nos detendremos en la consideración de estos textos.

I

El proyecto de la videncia como poética Rimbaudiana

Después de todo, el problema no es ni más vano ni más ingenuo que discutir *qué ha dado origen a* una bella obra de música o de poesía; si surgió de la Musa o provino de la Fortuna o fue el fruto de un largo trabajo. Decir que alguien la compuso, se llamara Mozart o Virgilio, no es decir gran cosa; eso no vive en el espíritu, pues aquello que crea en nosotros carece de nombre; se trata solamente de eliminar de nuestro quehacer a todos los hombres *menos uno*, en el misterio íntimo del cual se encierra intacto el enigma.

Paul Valéry

En los trabajos *críticos* sobre la obra de Arthur Rimbaud se citan con frecuencia las llamadas *Cartas del vidente* –escritas entre el 13 y 15 de mayo de 1871– como textos fundamentales para la enunciación de *una poética Rimbaudiana*. En general, la palabra *poética* designa un tipo de reflexión encaminada a captar la esencia del acto poético, del acto creador del poeta; a fin de localizar tal esencia, la reflexión se aplica para buscar

respuesta a las preguntas acerca del origen y la finalidad de la obra de arte. De estas dos cuestiones, la dominante en la reflexión poética es tal vez la que concierne a la pregunta que interroga por el *origen* del arte, pregunta motivada por el aura de misterio que envuelve tal origen. El autor francés Maurice Blanchot ha dicho, en lo concerniente a este problema, que la preocupación principal de quien emprende una investigación poética es la de *penetrar en el enigma de las obras de arte* y, retomando reflexiones del poeta Paul Valéry, enfatiza Blanchot en el hecho de que la poética ha de desarrollarse no como una “exposición de reglas que atañen a la composición de poemas o a la construcción de versos, sino [como] el estudio del espíritu en tanto que *hace* algo, en la medida en que se expresa tanto en una obra como en la creación de ésta”⁴ (Blanchot, 1977, Págs. 129-30). Notamos, por nuestra parte, que la palabra *poética*, que proviene del griego *poiesis*, remite al acto creador, y, en este caso, a la reflexión sobre el acto creador, entendiendo al producto de este acto, a la obra, no como el resultado de la aplicación de una técnica. Si continuamos esta última idea, diremos que desde el punto de vista de la *poética*, el arte no ha de entenderse como *τέχνη* –como técnica (valiéndonos de la etimología griega), incluso cuando respecto a aquél quepa la posibilidad de una descripción normativa. El abandono de la concepción de arte como técnica –a la que nos remite la explicación histórica del concepto *arte*, e incluso la concepción del término *poética* como exposición de normas, responde a la *evidencia* de que la descripción preceptiva del arte no cumple el objetivo de la reflexión poética. Dicho objetivo, como hemos venido señalando, se propone captar la esencia del acto creador, esto es: aquello que otorga singularidad al acto poético, y, a través de él, a la poesía misma; de ahí que la concepción técnica del arte resulte exigua para alcanzar este propósito, tanto más cuanto que la enumeración de leyes, al situarnos frente a lo estable, lo calculable o lo repetible de una acción humana, deja sin respuesta las preguntas del origen y el porqué del arte. En su lugar, la reflexión *poética*, al situarse frente al misterio de la creación, propone

⁴ No desconocemos que Blanchot al reflexionar sobre el acto poético se detiene con mayor insistencia en el estudio y la explicación del aspecto técnico del arte, es decir, sabemos que tiende a concentrar su atención en aquello que de artificio hay en la obra; sin embargo, por lo señalado en las líneas que arriba citamos, llegamos a saber que Blanchot no pasa por alto el hecho de que, junto al artificio, la obra de arte contiene algo de incierto, aquello en que justamente percibimos la acción del espíritu, que se manifiesta agregando al resultado de lo estrictamente normativo, elementos que surgen fuera de los límites de cualquier restricción normativa.

una reflexión sobre el arte harto distante de la reflexión sobre la técnica, pues, no se interesa en captar ni describir la norma del arte, sino en apresar lo irreplicable, lo singular del acto creador, singularidad que al parecer emerge de los movimientos del alma no sujetos a la norma, o de los movimientos del espíritu, que, como distingue notablemente Valéry, *se expresa tanto en una obra como en la creación de ésta*.

Si retomamos aquí la idea propuesta por los críticos de Rimbaud, e insistimos en atribuir a las *Cartas del vidente* un carácter de *poética* (más allá del carácter evidentemente epistolar de éstas), es porque en su lectura hemos encontrado no una normativa de la composición o de la elaboración métrica –no una técnica, sino un *intento* por expresar los resultados de una inspección en la que el *yo* pareciera haber entrado en simpatía con su alma y haber encontrado (en el momento de esa comunión), el secreto del acto poético, de la poesía: el singular misterio de la *creación*.

De este modo, continuando el propósito de la investigación crítica Rimbaudiana, retomamos la idea según la cual las *Cartas del vidente* formulan una *poética*. Sin embargo, lejos de compartir una visión de *poética* como exposición de una técnica, en nuestro análisis vamos a suponer primariamente que la investigación poética se concentra en explicar los principios sobre los cuales se cimienta la creación de una obra. Así, en este camino nos sostendrá la esperanza de encontrar una respuesta, o quizá, los indicios de una respuesta a los cuestionamientos acerca del origen y la finalidad de la obra poética.

Sin embargo, tenemos conciencia de que en el ámbito de las *Cartas*, el encuentro con tales respuestas se posterga –prevalece el poema a su teorización, pues dichos textos (elaborados con la diplomacia que confiere el misterio de la poesía y su génesis, en medio de esa luz y oscuridad que le constituyen) se nos muestran bajo un aspecto abstruso, dispuesto en buena medida por el carácter inconcluso de las explicaciones que allí intentan formularse, y a su vez, por la ambigüedad del tono general del discurso –el cual vacila entre la seriedad y la broma. Si nos detenemos bajo el umbral de la confidencialidad, plasticidad, literalidad e incluso, por qué no, cierta pedagogía e ironía en la que están escritas y combinadas las palabras que las conforman, podríamos pensar que el carácter de las *cartas* se debe en gran medida a la dificultad sobre la que ellas se fundan. Incluso una validación

de nuestra idea es el propio Rimbaud, quien aun antes de intentar agotarse en la explicación de sus ideas, dice a su interlocutor: “Usted no me entendería y yo mismo no podría explicarlo” (*Cartas*, Pág. 32). Esta afirmación nos informa acerca de las dificultades que implica el proyecto de exponer, e incluso de entender, una poética. Algo semejante es señalado por el músico francés Claude Debussy quien, al referirse al problema de la creación artística, ha dicho que todo intento por explicar *la belleza de una obra de arte es tarea infinita, pues aquélla permanecerá siempre en el misterio, es decir, que jamás se podrá verificar exactamente <<cómo se logró>>*. Lo mismo podríamos decir de la obra de arte misma, cuyo origen, así como los modos de llegar a ella, permanecen inexplicables en lo esencial. El misterio es incomunicable y lo que pueda decirse sobre aquél difícilmente puede comprenderse. Sin embargo, es importante recordar que el arte, el hecho poético, a la par de su *poesis* continua, necesita de un discurso dedicado a indagar en el misterio de las obras. Hay cierta actividad teórica y necesariamente crítica, es decir, existen personas que intentan comprender el arte, el mismo Rimbaud, a través de sus *Cartas*, presiente la necesidad de esta labor crítica y expositiva; nuestra actividad no podría ser diferente incluso cuando alcanzamos a reconocer que toda poética intenta decir lo inexplicable, tanto como toda poética termina o está destina a parar, necesariamente, en lo inexplicable.

Nuestra empresa comprensiva actual se emprende así desde una doble dificultad: la que entraña la investigación sobre el hecho poético, que intenta situarse en vano en el lugar del misterio que preside el origen del acto creador; y la que entrañan las *Cartas*, que por lo demás parecen advertirnos que el intento por explicar, tanto como el de comprender dicho misterio, resultarán infructuosos, inútiles por definición. –Empero, el intento por “develar” el misterio del hecho poético fue emprendido por Rimbaud en las *Cartas*; en ellas *algo* ha sido dicho y seguramente nuestro propósito por hacer inteligible esa porción expresada de misterio no resultará del todo vano; así que, conservando la esperanza de comprender en algún punto los enunciados principales de las *Cartas*, nos obligamos a continuar la marcha en la indagación de los documentos. Conviene aclarar a este respecto que al decir “los enunciados principales” (de la estructura *poética* que le da valor a las *Cartas*) no nos encontramos en una actividad científicista que vea en ellas un objeto de estudio, sino al

contrario, ellas son tomadas como un punto de partida para la investigación y desarrollo de una hipótesis más grande como lo es *el poema*, el pensamiento poético de Rimbaud y su reflexión.

El ejercicio que aquí nos proponemos sea, pues, el de *interpretar*, y si pensamos que el trabajo interpretativo puede designarse también como trabajo hermenéutico, y recordamos, al unísono, que el nombre de este trabajo proviene del dios Hermes –que comunica a inmortales y mortales; podemos decir, entonces, que la tarea interpretativa que ahora intentamos, consistirá en tratar de *comunicar*, esto es, en tratar de encontrar un punto de contacto entre el propio pensamiento y el pensamiento que quiere expresarse en los textos epistolares a los que nos referimos. Esta tarea, por lo demás, implica el doble esfuerzo de comprender las ideas contenidas en las *Cartas*, y de expresar en palabras dicha comprensión.

Al tiempo que la reflexión poética se aplica al trabajo de responder la pregunta acerca del origen de la obra y la finalidad del arte, procura exponer y desarrollar una definición de su objeto –en el caso que nos ocupa tal objeto es la poesía. Por lo general, para resolver esta cuestión, el ejercicio reflexivo se aplica para determinar, mediante un juego de oposiciones o dualismos, la diferencia específica, la propiedad singular que distingue a la poesía de aquello que no es poesía. Rimbaud, en *su poética*, parece trazar los límites de esta distinción en el ámbito de la poesía misma: de una carta a otra perfila una clasificación de aquella basándose, ya en una diferencia de orden cualitativo por la que opone la *poesía subjetiva* a la *objetiva*, ya en una distinción cronológica (que comprende tres edades: la *edad Antigua*, la *edad Media* y la *edad romántica*) a través de la cual comienza a definir los contornos que separan la *nueva poesía* –cuyo origen se sitúa en el romanticismo- de la poesía medieval y, en general, de toda forma *antigua* de poesía. En ambos casos el juego de contrarios es impulsado por un movimiento de negación, de refutación –la binariedad, o dualidad, implica en este caso una negación de lo contrario o de lo opuesto: Rimbaud no

desatiende la *evidencia* de que la noción de poesía ha sido formulada más de una vez, pero si lo seguimos en la exposición de su pensamiento, diremos, con él, que las nociones pretéritas –entre las que se cuentan la de *poesía subjetiva* y la de *poesía antigua*–, o bien han caído en desuso o bien se han formulado sobre bases erróneas, sobre malentendidos que es preciso resolver; todo intento por retomar las nociones pretéritas carece de valor, pues éstas, antes que ser retomadas o *revividas*, deben ser *reinventadas*. (Para Rimbaud, toda poesía antigua es falsa poesía, en oposición a ella, formula su propia definición de poesía).

Para emprender el camino hacia esa *reinención de la poesía* e ir al encuentro del porvenir literario que las *Cartas* quieren anticipar, Rimbaud señala la urgencia de abandonar el estado de adormecimiento impuesto a la literatura durante los dos mil años que siguieron a la antigüedad griega, adormecimiento que, entre otras cosas, trajo consigo un estado de incompreensión respecto a la idea de *obra*. Según Rimbaud, tal incompreensión, producto de un sueño execrable por demasiado generoso, comenzó a superarse en la poesía de los románticos, quienes pusieron en *evidencia* que la obra es el lugar donde el poeta –el *cantor, comprende y canta su pensamiento* (*Cartas*, Pág. 35). Cuando Rimbaud señala que para despertar en la nueva poesía –lo que equivaldría a encontrar *la verdadera poesía*, contrapunto de la falsa poesía– es preciso reformular la idea de obra, nos parece estar indicando el hecho de que a través de la obra se accede a la poesía. Esta observación nos permite matizar, esto es, diferenciar la obra poética, de la poesía misma; la obra puede ser el acontecimiento que posibilite el acceso a la poesía, siempre y cuando se la comprenda *correctamente*, esto es, siempre y cuando se la comprenda como lugar de encuentro entre pensamiento y canto.

Para despertar en la correcta noción de obra, eliminando del panorama la ilusión impuesta por el sueño, Rimbaud propone sacudir el adormecimiento con un movimiento deliberado de *búsqueda de novedad*. El reprochable *Gran sueño* en que estuvieron sumidas las generaciones anteriores al romanticismo y posteriores a la *edad Antigua*, trajo consigo un acoplamiento sin resistencia a los métodos tradicionales de composición y de percepción, de ahí que al propósito de despertar vaya anejo un movimiento de

transformación dirigido por el imperativo de negar, junto con el arte antiguo, la tradición que lo hizo posible, de ahí que, oponiéndose a los hábitos y a las costumbres que dirigían los procesos de percepción y de creación entonces vigentes, Rimbaud intente un movimiento de disolución de lo antiguo, y, al unísono, un trabajo de experimentación a través del cual se propone llevar a la práctica un proyecto que le permita encontrar vínculos inéditos, lazos imprevistos, entre el *yo* y el pensamiento, el pensamiento y la palabra, y la palabra y la acción. Dicho de otro modo, la ruptura con los modos de la poesía antigua reclama una transformación de la figura del poeta, la subversión de los hábitos de percepción y conocimiento que dominaron durante siglos en Occidente y, al unísono, una ruptura con los usos ordinarios del lenguaje.

No olvidemos, llegados a este punto, que esta revolución impuesta a la forma, este ejercicio que se aplica para desordenar las relaciones entre el lenguaje y el pensamiento, el lenguaje y la acción, el lenguaje y el mundo, persigue un propósito: el de reencontrar la poesía. Podría ser la poesía la armonía concertada entre esas tres esferas –la del pensamiento, la de acción y la del mundo- armonía a la que el poeta retorna gracias al lazo de unión facilitado por la palabra, cuyo tenderse de un extremo a otro hace posible la proximidad de lo que se creía separado.

He tendido cuerdas de campanario a campanario;
guirnaldas de ventana a ventana; cadenas de oro de
estrella a estrella, y estoy danzando.

Arthur Rimbaud

Ahora bien, la armonía que Rimbaud se propone alcanzar asume para sí un carácter de *disonancia*. Pero no acudimos aquí a la interpretación clásica de la noción de disonancia según la cual ésta consiste, de manera principal, en la coincidencia de elementos cuya incompatibilidad o discordancia engendra un sentimiento de inquietud más que de *comodidad*, de tensión más que de reposo; sino más bien, como quiso ver el músico y compositor Arnold Schönberg, en su *Tratado de Armonía*, a la noción según la cual la disonancia es un intento por establecer *relaciones complejas* entre elementos *distantes*.

La disonancia a la que nos referimos no se da en la incompatibilidad, sino en el movimiento de búsqueda de una forma superior de compatibilidad; Schönberg, por su parte, hace ver que el sentimiento de tensión y de inquietud que normalmente acompaña a la disonancia es resultado de la dificultad para percibir las relaciones de afinidad entre elementos que una percepción inmediata muestra como discordantes pero entre los que, sin embargo, existe cierta *concordia*, y asume, finalmente, la esperanza de que algún día nacerá un músico lo suficientemente diestro en la percepción armónica de los sonidos, como para captar sin dificultad la afinidad existente entre las disonancias.

Ahora bien, si pasamos del terreno de la teoría y la práctica musical (armónica), al de la literatura y, en particular al de la poesía moderna, encontramos que en ella la disonancia se manifiesta en múltiples direcciones. Por su parte, el crítico Hugo Friedrich en su *Estructura de la lírica moderna*, había visto en la disonancia una de las características principales, así como uno de los objetivos de la poesía moderna. Para Friedrich, la disonancia de la lírica moderna se hace manifiesta en la recepción de la obra, donde la incompreensión suscitada por la oscuridad de la escritura va unida a la fascinación, al hechizo, resultando sorprendente el hecho de que lo ininteligible de la obra, que debería desembocar en el rechazo de ésta, sea sostenido junto con un sentimiento de atracción, de fascinación, sin que en ningún momento alguno de los sentimientos anule al otro. Pero también Friedrich reconoce que en la lírica moderna, en cuyos albores sitúa, entre otros poetas, a Rimbaud, la disonancia puede manifestarse en múltiples sentidos y en niveles diferentes del de la recepción, o mejor, que la disonancia que se percibe en la recepción de una obra es el resultado de la articulación de tensiones operadas en el nivel de la forma general del poema, en el del sentido de las palabras, o en el de los usos del lenguaje.

Ahora bien, lo que nos interesa resaltar aquí es que la concepción de disonancia como posibilidad de unir lo lejano, de despertar en la afinidad de lo que parece incompatible –como nos hacen ver Schönberg y Friedrich–, se encuentra próxima a la concepción de poesía que quiere Rimbaud –e incluso a los rasgos de genio que queremos identificar en él: el acto poético, en tanto disonante, consistiría en encontrar vínculos de afinidad entre lo distante, de unir lo que ha sido separado. El afán por pactar con una nueva

poesía se ve terminado cuando el poeta ha logrado la comunión entre lo dispar, pues, ¿qué es la *obra* para Rimbaud sino ese lugar en que finalmente se entabla la comunión entre lo que ha permanecido durante mucho tiempo distante: el pensamiento y el canto, la palabra y el silencio, la palabra y la acción? ¿Qué motiva a la obra sino la simpatía entre acciones que a primera vista resultan contradictorias: la unión del yo con lo *otro*, de lo voluntario con lo espontáneo, del orden y el desorden?

La disonancia es, pues, una analogía de *lo poético*, o una de las manifestaciones de lo poético; y lo poético, ha dicho el escritor mejicano Octavio Paz en *El arco y la Lira*, es *el momento en el que todo pacta*.

Por este camino, podemos decir que en Rimbaud, la disonancia, como unión de lo distante, a la vez que aproxima relaciones de afinidad entre lo lejano, aproxima también la posibilidad de una *nueva armonía*, y esta nueva armonía, anhelo constante de Rimbaud, es esa música en que *todos los sonidos se liberan* y en donde no importa, porque no se busca, el reposo por venir, sino el movimiento, la *danza* en que se gestan los encuentros, en donde el yo se une al *otro* donde el desorden se mantiene por un orden metódico y donde el silencio se comunica a través de la palabra: todo: palabra y pensamiento, acción y mundo, *pacta* y se funde en la *nueva poesía*.

No escapa a nuestra percepción el atisbo de genio que ilumina la persistente búsqueda de unidad emprendida por Rimbaud, y no olvidemos, ahora que presentimos el genio en los movimientos de búsqueda emprendidos por Rimbaud, que el genio, como nos ha sido dado señalar en el capítulo anterior, es el mediador o el posibilitador de encuentros entre lo humano y lo divino, lo material y lo intangible, y, en definitiva: lo explicable y lo inexplicable. Así pues, en el caso concreto de Arthur Rimbaud, el matiz del genio se define, en su semblante de poeta, por el empeño de establecer una armonía que permita pactos novedosos entre instancias separadas por enormes abismos, estas instancias son las que se enumeran con los nombres de pensamiento, lenguaje, acción y mundo, instancias entre las cuales se busca tender cuerdas que abrevien distancias inicialmente insalvables.

No otro sentido que el del anhelo de esos pactos, de esas uniones de lo múltiple, es el que, a nuestro parecer, se expresa en versos como estos:

Un golpe de tu dedo sobre el tambor libera todos los sonidos y comienza la nueva armonía.

Un paso tuyo es el levantamiento de los hombres nuevos y su puesta en marcha.

Tu cabeza gira: ¡el nuevo amor! Tu cabeza se vuelve: ¡el nuevo amor!

<<Cambia nuestras suertes, acribilla los flagelos, comenzando por el tiempo>>, te cantan estos niños. <<cultiva no importa dónde la sustancia de nuestras fortunas y de nuestros deseos>>, te ruegan.

Llegada de siempre, te irás por todas partes (Iluminaciones, Pág. 62).

II

El yo y la creación

La figura del poeta

Sería singular y tal vez exacto decir que *a veces somos ajenos como hombres a aquello que hemos escrito como poetas*. Seguramente, esta idea parecerá paradójica a primera vista. Sin embargo, *el problema es saber hasta qué punto pertenece el canto a la voz y la poesía al poeta*.

Víctor Hugo

La exposición del proyecto de *nueva poesía*, inicia con la *evidencia* de que durante mucho tiempo se ha asumido una falsa significación del *yo*, la cual, por lo demás, ha servido de cimiento a una ilusoria figura de poeta: “Funcionarios, escritores; autor, creador, poeta: ¡Este hombre nunca ha existido!” (*Cartas*, Pág. 36). El origen de la falsedad en que ha incurrido la significación del *yo* se encuentra en creer que la *fórmula* “yo pienso” expresa de manera efectiva una realidad: “Nos equivocamos al decir: <<Yo pienso>>; deberíamos decir: <<Alguien me piensa>>” (*Cartas*, Pág. 32). La falla del “yo pienso” se articula, pues, sobre una *falta de concordancia* entre el enunciado y su contenido, entre la expresión y la realidad a la que dicha expresión alude; la mencionada fórmula indica una relación de pertenencia que no puede confirmarse puesto que no existe más que como ilusión.

(There's someone in my head but it's not me.

Pink Floyd)

Quizá convenga observar aquí que la condición para que el vínculo entre el yo y la acción sea de *pertenencia*, depende de que el yo actúe según su *voluntad*. –Llamamos voluntad a la facultad que traza planes, que conduce a la acción por vía del cálculo, la reflexión o la previsión. La voluntad vincula el yo a *su* acción, de ahí que sólo podamos decir que *hemos hecho algo* cuando nuestra acción ha sido dispuesta por el cálculo y la premeditación; con esto puede explicarse por qué Rimbaud considera erróneo atribuirle el pensamiento al yo: no es el yo el que piensa, pues al pensar no es la voluntad la que dirige la acción; en relación con el yo, el pensamiento se impone como una operación espontánea, como un movimiento continuo que tiene lugar en la profundidad del alma y cuyos productos aparecen en ocasiones, y de manera súbita, en la superficie. Yo no pienso, *se me piensa* – dice Rimbaud, y al pronunciar esta sentencia pareciera indicarnos que no es el yo quien *hace* el pensamiento, de hecho, el hacer está puesto en cuestión, lo evidente es la espontaneidad con que se desarrolla el pensamiento, y el hecho de que éste fluye perpetuamente a través del yo, sin que para ello sea indispensable que la voluntad intervenga.

Parece que hablo, y no soy yo, que hablo de mí y no es de mí.

Samuel Beckett, *El Innombrable*

Ecos de esta reflexión acerca de la ambigua pertenencia del pensamiento al yo se encuentran en obras de escritores posteriores a Rimbaud. En la obra de Samuel Beckett podemos percibir resonancias de este eco. Nuestra atención se ve atraída en particular por uno de los títulos de esa obra: *El innombrable*; allí lo que no encuentra nombre, lo que no puede nombrarse es una suerte de *voz* que habla indefinidamente y que asume el carácter de lo indeterminado pues no se sabe de dónde proviene, ni se tiene seguridad de quién la produce. Beckett insiste hiperbólicamente en ambas incertidumbres:

Esta voz que habla, sabiéndose mentirosa, indiferente a lo que dice, demasiado vieja quizá y demasiado humillada para poder decir alguna vez, finalmente, las palabras que la hagan cesar, sabiéndose inútil, para nada, esta voz que no se escucha, atenta al silencio roto por ella, por donde quizá un día recuperará el prolongado suspiro claro de adviento y de adiós, ¿es acaso una voz? No plantearé más preguntas, no hay más preguntas, no conozco ninguna más. Ella sale de mí, me llena, clama contra mis paredes, o es la mía, no puedo detenerla, no puedo evitar que me desgarré, me sacuda, me asedie. No es la mía, no tengo, no tengo voz y debo hablar, es cuanto sé, a esto es a lo que hay que darle vueltas, a propósito de esto debe hablarse, con esta voz que no es la mía, pero que no puede ser más que la mía, pues aquí no hay nadie más, o si hay otros, a los cuales podría pertenecer esa voz, no llegará hasta mí, no diré nada más, no seré más claro (Beckett, Pág. 63).

Esa voz que se oye y de la que no podemos asegurar que pertenezca al yo, ni tan siquiera que sea una voz, guarda cierta semejanza con la idea Rimbaudiana de un *pensamiento sinfónico*. Pero a esta idea particular que asocia pensamiento y sinfonía nos referiremos enfáticamente más adelante, atendamos por ahora al hecho de que el problema real, angustiante, que ambos *autores* se plantean (y si señalamos en cursiva la palabra *autor* es para no olvidar que a partir de este momento la idea de un *autor* está puesta en cuestión), consiste en advertir que entre yo y pensamiento hay una distancia, un abismo; ninguno de los dos puede afirmarse en relación con el otro, pues ya no existe, entre pensamiento y yo, una relación inmediata de causalidad. Así pues, tanto el yo como el pensamiento permanecen indeterminados, innombrables: el yo no existe, no *es*, en la medida en que piensa –como habría señalado Descartes; tampoco puede sostenerse, por ese camino, que *pensar* y *ser* sean la misma cosa.

El pensamiento es esa voz para la que no se encuentra nombre. Su indeterminación es resultado de su naturaleza espontánea, de su perpetuo transcurrir, del desconocimiento de su origen y de su causa; en definitiva, del hecho de que parece provenir del yo, pues se manifiesta a través de él, y sin embargo, es independiente del yo, pues no es dirigido por él: el pensamiento, esa voz perpetua, va y viene, se hace oír a pesar del disgusto que pueda causar al yo, a pesar del desasosiego que pueda causar al yo.

Ahora bien, Rimbaud, a diferencia de Beckett, no se detiene enfáticamente en el problema, no insiste en la labor de resolver la pregunta que interroga acerca del lugar de procedencia del pensamiento. Diríamos, más bien, que busca extraer del pensamiento todos

sus contenidos, no retiene la reflexión para pensar el pensamiento sino que avanza hacia el pensamiento para hacerlo sonar, para escuchar a través de él.

El *pensamiento* al que Rimbaud alude es, al parecer, aquél que capta lo real, que produce ideas, que imagina, que crea; todas estas acciones, en tanto que están referidas al pensamiento y no al yo, son espontáneas, son, en cierto sentido, independientes del yo, y por tanto ajenas a él. Así, el error en que han incurrido los poetas de la generación antigua, la falsa significación del yo sobre la que se ha construido una figura ilusoria de poeta, creador y escritor, es el resultado de un engañoso espejismo suscitado por la aparente pertenencia del pensamiento al yo –esto es, la aparente pertenencia del acto creador al sujeto a través del cual tal acto se manifiesta. Este espejismo condujo a la creencia de que la producción de una obra era un acto voluntario y, por lo tanto, controlado por el yo. Sin embargo, para Rimbaud, lo contrario es lo cierto: el yo no controla en todo punto la producción de la obra, ésta, más bien es producto de una inteligencia sobre la que la voluntad no interviene siempre: las obras no son creaciones *subjetivas*, pero han aparecido *como si* lo fueran en la medida en que es a través del yo, del *sujeto*, que se han manifestado.

Recordemos cómo en la segunda *Carta* Rimbaud habla de una *inteligencia universal que lanza con naturalidad sus ideas*. Esta naturalidad atribuida a las operaciones de la inteligencia da la medida de lo espontáneo del pensar, mientras que la atribución de un carácter universal indica que aquélla se desarrolla por igual en todo cerebro humano. Así, Rimbaud hace notar cómo los frutos de la inteligencia, al darse de manera espontánea, al no depender de la intervención consciente del yo, y al cumplirse indistintamente en todo cerebro humano, no pueden ser designados como *creaciones* del sujeto, tanto más cuanto que no es él quien las ha provocado ni quien ha trabajado para producirlas, creer lo contrario es persistir en un reprochable estado de somnolencia, o al menos así lo cree Rimbaud quien, en tono de protesta, dice en su segunda *Carta*:

La inteligencia universal ha lanzado siempre con naturalidad sus ideas. Los hombres recogen parte de esos frutos de la mente: se utilizan esos frutos, se escriben libros: tal iba la marcha, el hombre sin trabajar, sin despertar aún, o no aún en la plenitud del gran sueño. Funcionarios, escritores; autor, creador, poeta: ¡Este hombre nunca ha existido!

[...]

El primer estudio del hombre que anhela ser poeta es su autoconocimiento total. Escudriña su alma, la inspecciona, la toca, la comprende. Desde que la conoce, debe cultivarla. Esto parece simple: en todo cerebro se cumple un desarrollo natural. ¡Cuántos *egoístas* se proclaman autores, y hay tantos otros que se atribuyen el progreso intelectual! (*Cartas*, Pág. 36).

A la *Inteligencia Universal* se asocian, pues, la naturalidad de las eclosiones del pensamiento, y la espontaneidad con que estas aparecen. Pero, ¿a qué podemos atribuir el nombre de *Inteligencia Universal*? Sabemos que esta inteligencia se asocia al pensamiento, pero ¿de dónde viene?, ¿a qué cifra puede equipararse la medida de lo universal que se le atribuye? La idea de una *Inteligencia Universal*, en el ámbito de las *Cartas*, permanece indeterminada en lo que concierne a su procedencia y más aún en lo que concierne a su sentido. Podemos permitirnos aquí la libertad de asociar su carácter de *universal* al conjunto de discursos que preceden al pensamiento del yo, observando que el acto de pensamiento, que ya se ha comparado con la resonancia interna de una voz que habla, implica un acto de lenguaje, acto, por demás, condicionado por un lenguaje ya hecho, establecido previamente y sometido de antemano a un uso. La *evidencia* de este precedente, diremos nosotros, destituye el poder de personalizar los actos del habla y con ellos, necesariamente, los actos de pensamiento comunicados en la lengua. Por este camino, podemos introducir el siguiente postulado de las *Cartas*, según el cual, *Yo es Otro*. —¿Quién es ese *Otro*?, se nos ha preguntado con insistencia. Ese *otro*, diremos para empezar, no es un quien; preguntar por un quien es insistir en la pregunta acerca de la identidad de un *otro* separada de la del yo, siendo que es evidente que al decir que *yo es otro* la creencia en la *identidad* tambalea, tanto como toda idea sobre la *personalidad*. Más pertinente sería decir que el otro es el pensamiento, y es también, por tanto, lenguaje, en tanto que el lenguaje es la forma en que se expresa el pensamiento. Sin embargo, este pensamiento, ese *otro*, ese *innombrable* —si recordamos una vez más a Beckett, nos impone la duda de su origen y de su dominio, así que, yendo aún más allá en la respuesta a la pregunta planteada, nos atrevemos a decir que ese *otro* al ser indeterminación, es vacío, silencio, pero por lo mismo, es posibilidad de llenar algo, de *hacer* algo, de componer lo nuevo.

–Cuestiónese a usted mismo.

Erik Satie, *Primera Gnossienne*

Dicho lo anterior podemos señalar que a la falsa significación del yo, al erróneo *yo pienso* de los poetas antiguos, Rimbaud opone la sentencia según la cual *yo es otro*, sentencia a través de la cual intenta abolir la ilusoria correspondencia entre el yo y el pensamiento. La evidencia de que *yo es otro* se ilustra a través de una alegoría musical en la cual el *otro*, que hemos llamado también pensamiento y lenguaje, es representado simbólicamente en la imagen de una *sinfonía que ejecuta su movimiento en las profundidades o aparece de un salto en la escena* (*Cartas*, Pág. 36). En continuidad con esta alegoría, nos es dado decir que así como el otro (pensamiento o lenguaje) está representado en la imagen de la ejecución sinfónica, el yo podría estar representado en el papel del músico que, en calidad de intérprete, hace audibles las frases musicales al frotar con el arco las cuerdas de su instrumento. Sin embargo, la figura del yo, comparable a la del músico con su violín, por momentos parece estar tanto más próxima del instrumento que de su ejecutante. Anticipando la alegoría musical, Rimbaud, en la carta del quince de mayo, había observado: “Si el cobre se despierta clarín, no es culpa suya” (*Cartas*, Pág. 36), una observación semejante había sido pronunciada en la primera carta: “¡Tanto peor para la madera que se descubre violín, y se mofa de los inconscientes que porfían en aquello que ignoran en absoluto!” (*Cartas*, Pág. 32). La interpretación de estos ejemplos aporta un par de observaciones: según la primera, el material no elige su forma, ésta es modelada por alguien más –un *otro fabrica* el instrumento; la segunda, muestra que incluso cuando el instrumento ha sido construido es preciso que intervenga un ejecutante, un intérprete que ponga en vibración las fibras del instrumento llegando así a *despertar* los sonidos ocultos en los pliegues de su forma, pero también en este caso el ejecutante, el intérprete, es un ser distinto del instrumento, un *otro*, de ahí que resulte risible la insistencia del yo empeñado en llamar *suyos* los sonidos melódicos que resuenan a través de su cordaje, cuando en

realidad éstos, más que pertenecerle, suenan *a través de él* gracias a la intervención de *otro*⁵.

Ahora bien, tanto si situamos al yo en el lugar del músico que interpreta la sinfonía, como si lo situamos en el lugar del instrumento, aquél resulta ser siempre un *mediador* en la aparición del pensamiento. En un movimiento alegórico análogo al ya explicado, Rimbaud da la imagen de un *pensamiento que eclosiona*; si completamos la imagen, acordaremos que tal eclosión, tal brote súbito del pensamiento en la superficie, es posible luego de una germinación secreta. Observemos que aquí la imagen de este secreto seminal es el equivalente botánico de la ejecución del movimiento de esa *sinfonía*, que tiene lugar en las regiones profundas del alma: en uno y otro ejemplo el yo es el lugar de esa germinación posible, la región o el instrumento a través del cual se manifiesta un *movimiento*.

De ordinario el yo *asiste* a esa aparición súbita, a esa *puesta en escena* del movimiento sinfónico: el yo ve, escucha y puede palpar los resultados de esa germinación secreta. Rimbaud, por su parte, tiene la intuición de los movimientos ocultos de su pensamiento, y en el momento de esta relación perceptiva entre su yo y su mente, enfrenta la *evidencia* de que no es él quien provoca ni quien dirige los movimientos que tienen lugar en las profundidades de su alma; por eso, si seguimos a Rimbaud, no diremos *soy yo el que piensa* (<<yo pienso>>), sino, *me doy cuenta de que a través de mí se manifiesta el pensamiento*.

⁵ Llama la atención la noción de pensamiento como *música*, como ritmo y melodía, como movimiento que se da en el intercambio del sonido y el silencio: la noción de pensamiento resulta interesante en cuanto que movimiento constante, como un fluir que es tránsito y composición de sí mismo y del yo. Podemos anticipar aquí que es este pensamiento móvil, temporal, el que dispone la idea de lo *desconocido* y también la de *otro*: en gran medida, para Rimbaud lo desconocido se asocia a ese pensamiento móvil en el que cada momento es irreplicable, nuevo. Lo desconocido es un efecto del tiempo, y es el tiempo el que hace que el yo se viva como otro.

Podemos agregar también que la idea de sinfonía acerca la idea de armonía, observación que nos recuerda que la búsqueda de Rimbaud es la búsqueda de nuevas formas de poner en contacto al yo y el pensamiento que *suena* a través de él. Al considerar el pensamiento como sinfonía y mostrar la intención de establecer nuevas formas de relacionar al yo con el otro, con esa voz que se manifiesta como pensamiento, Rimbaud pone en *evidencia* el propósito de encontrar nuevas formas de relacionarse, como músico, con su instrumento. Así, cada interpretación musical da lugar a un acto singular, novedoso e irreplicable, así, también, se va despertando, en el contacto con lo musical, con el pensamiento moviente, lo novedoso, y, una vez más, lo desconocido.

Por este camino, la posibilidad de la poesía termina por identificarse con la figura del poeta inspirado. Ya el ensayista francés Albert Bégin, a propósito de la afirmación Rimbaudiana de que “yo es otro”, señalaba: “El poeta siente que el canto es en él una presencia más bien que el producto concentrado de su propia actividad” (Bégin, 1939, Pág., 449).

Una reflexión a propósito de la figura del poeta inspirado y del acto de *creación* poética es desarrollada en uno de los diálogos platónicos, el *Ion*. En este diálogo, Platón, a través de la voz de Sócrates, sitúa la inspiración en las antípodas de la inteligencia y de todo trabajo metódico: para Sócrates el poetizar –tanto como el profetizar, no exige el conocimiento de una técnica, sino el *abandono* u olvido del *don de la inteligencia*, pues justamente gracias al olvido o renuncia a la inteligencia, se hace posible la intervención de la Musa; así, según Platón, el poeta, mientras poetice, estará poseído por una *fuerza divina* que lo dirigirá en su *obrar*. La imagen de la que se vale Sócrates para explicar esta condición del poeta inspirado por la Musa es la del anillo de hierro atraído por la piedra heráclea, piedra que por su fuerza poderosa, al tiempo que atrae algunos anillos de hierro, introduce en ellos una fuerza semejante a la suya, gracias a la cual éstos, a la manera de aquélla, adquieren el poder momentáneo de atraer a otros anillos de su especie. Así, en este intercambio de fuerzas llega a formarse un encadenamiento de anillos posible por el contacto de uno de ellos con la piedra; Sócrates explica que, a semejanza de estos anillos de hierro magnetizados por la piedra heráclea, el poeta, al recibir la inspiración de la Musa, se adueña momentáneamente de una fuerza de atracción gracias a la cual otros hombres se unen al *entusiasmo*. En continuidad con estas ideas, Platón, en el citado diálogo, identifica al poema como un *hallazgo de las musas*, como el resultado del *endiosamiento* del poeta, quien sirve de intérprete o mediador, entre los dioses y los hombres. Dice Sócrates en el *Ion*:

Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible poetizar y profetizar. Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas, [...] sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la

Musa le dirige; uno compone ditirambos, otro loas, otro danzas, otro epopeyas, otro yambos. En las demás cosas cada uno de ellos es incompetente. Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino, puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas. Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellas, nos habla. [...] Con esto, me parece a mí que la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana, ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine (Platón, 534b-e, Págs. 257-258).

Sin tomar en consideración las diatribas de Platón en contra de la poesía, y concentrándonos exclusivamente en las líneas arriba citadas, nos ponemos ahora en la tarea de señalar las coincidencias y las divergencias entre la idea platónica de la inspiración y el tema Rimbaudiano del yo como otro. Encontramos, pues, que en uno y otro caso el poetizar es el efecto de una fuerza independiente del yo, pero relacionada con él, fuerza que actúa con la condición de un abandono previo de la inteligencia o de las facultades normales de la mente –pues no olvidemos que para Rimbaud el poema es resultado de un acto de *videncia* que exige, en primer término, el *desarreglo* de los sentidos, equiparable este desarreglo, a la ausencia de la inteligencia que asigna Sócrates al poeta inspirado por la Musa; sin embargo, mientras para Platón esa *fuerza* viene manifiestamente de fuera, de los dioses, para Rimbaud, esa fuerza proviene de las regiones profundas del alma.

Pero dejemos lo evidente y concentrémonos en esta idea: para Platón, el poetizar es *hablar bien de algo, decir cosas excelentes*, no en virtud de una técnica –pues de ser así el poeta podría hablar bien de cualquier cosa cuando la experiencia muestra que el poeta sólo puede hablar bien de *una cosa*-, sino *gracias a la intervención divina*: para Platón, a través del poeta habla la divinidad, y en este punto la figura del poeta coincide con la figura del profeta, pues, tanto éste como aquél, ponen en contacto la esfera de lo divino con la de lo humano al participar de esa suerte de magnetismo por la que el poeta se constituye como el vínculo entre las fuerzas divinas y los hombres. Llama la atención la coincidencia planteada por Platón entre la figura del poeta y la del profeta, tanto más cuanto que en Rimbaud, quien exige al poeta una condición de *vidente*, encontramos una coincidencia análoga.

Pensemos pues que existe cierta relación de proximidad entre el profeta y el vidente. Ya hemos señalado que lo esencial del acto profético radica en el hecho de que a través de él se establece una comunicación entre dioses y hombres: el poeta participa e induce a otros a participar en la experiencia de lo divino, pero ¿cuál es el lugar de lo divino en el caso de la *videncia*? ¿Con qué parte de la realidad, inaccesible a los modos normales del pensar, se comunica el yo al hacerse vidente? Situados en el punto de la tradición griega, la idea de lo divino convoca la presencia de los dioses, de las Musas, de seres míticos cuya existencia explica lo inexplicable al encarnar las fuerzas que dirigen el movimiento del mundo: el tiempo, el rayo, el mar, el Sol, todo tiene su dios, todo se explica por la existencia de seres que poseen el poder de creación o destrucción, de continuación o de interrupción. En el caso de los griegos lo divino se sitúa fuera del yo: la experiencia de lo divino, que incluye la experiencia del misterio y del asombro, se dan en relación con algo que pareciera estar fuera, fuera del hombre, fuera del dominio de lo humano. Si continuamos esta idea podemos decir que, en general, lo divino es lo que nos asombra, y nos asombra porque nos resulta inexplicable; entrar en contacto con lo divino, participar de la experiencia de lo divino es, pues, *participar del asombro*. En Rimbaud, la experiencia de lo divino, el lugar del asombro, es el yo, o mejor esa región oscura del yo –ese *otro*: esos movimientos que no pueden explicarse gracias a la voluntad ni a la inteligencia. En el yo se reúnen fuerzas misteriosas, ocultas, capaces de creación, fuerzas que en principio el yo no domina, pero de las que él puede participar; podemos decir entonces que Rimbaud, al intentar la unión del poeta y del vidente –así como Platón hizo coincidir la del poeta y la del profeta, asigna al poeta la tarea de comunicar al yo con la parte oculta de sí mismo, con el *otro* que se desconoce: la *videncia*, en general, es el acto del yo que enfrenta el movimiento de su pensamiento en un particular acto perceptivo.

–¿No podríamos reconocer en la *videncia* el gesto de Alicia llegando al *otro lado del espejo*, encontrándose a sí misma y a su mundo en ese espacio especular donde todo es lo mismo y en el que, sin embargo, todo aparece transfigurado, transformado, reordenado por una lógica extrañada, extrañante? Sí, pero sin olvidar que en el acto vidente es el yo el que es un espejo, tanto más cuanto que es al yo al que le es dado contener y proyectar la

imagen transformada de sí mismo y del mundo. Ser vidente, *hacerse vidente* es, pues, atravesar el espesor de esa superficie en que se organizan las percepciones más inmediatas a las que puede acceder el yo, para dirigirse hacia el otro lado del espejo donde se mueve la imagen inversa pero simétrica de *lo que hay*. Dirigirse hacia el otro lado del espejo, es, en definitiva, emprender la marcha hacia el otro lado del yo e ir al encuentro de una imagen singular de sí mismo y de lo real, pero es, también coincidir con el espejo en su actitud reflexiva, en su carácter de espacio inmóvil capaz de contener lo móvil.

Considerado lo anterior, digamos que el poeta se hace vidente al participar del misterio que lo habita, salvando así la distancia que separa al yo del *otro*, al yo del pensamiento; pero también el poeta es vidente al estar en condición de participar él mismo y hacer participar a otros de las fuerzas espontáneas y ocultas que su voluntad no domina, al poder tomar posesión, como los anillos de hierro del ejemplo platónico, de la fuerza heraclea que encadena al hombre con lo desconocido, esto es al hombre con el hombre y al hombre con los otros hombres.

Así, por lo pronto, es posible decir que el *verdadero* poeta ha de poner en ejercicio un poder vidente, y la *videncia* como proyecto, implica conocer y profundizar en el *poder creador*⁶ del yo, esto quiere decir que al poetizar el yo vuelve sobre sí mismo para adueñarse de las facultades que actúan a través de él; en el movimiento introspectivo de profundización, llega a ser consciente, no sólo de las fuerzas espontáneas que se mueven en su alma, sino de la posibilidad de ir a su encuentro, de intervenir sobre ellas para producir *obra*. En la poética Rimbaudiana, la *creación humana*, la posibilidad de componer el poema, comienza con la comprensión del alma, con el intento por dirigirla, por encontrar relaciones imprevistas entre las potencias que en ella reposan, por unir la voluntad al pensamiento, por dirigir a éste según aquélla. Así, el ejercicio creador de Rimbaud tiene su base no en una naturaleza exterior, sino en la naturaleza interior del yo: el poder vidente

⁶ Tomamos la expresión *poder creador*, de la filosofía bergsoniana. Bergson, en *Lo posible y lo real*, propone una distinción entre conocer las *técnicas* de un arte y el analizar y profundizar en el *poder creador* del artista. El conocimiento de la *técnica* proporciona al artista las leyes estables de una fabricación, la técnica es lo repetible, lo calculable, lo que puede ser reducido a fórmulas estables; inversamente, profundizar en el poder creador del yo es ir al encuentro con lo que hay de imprevisible, de nuevo, de irrepetible, en el espíritu.

cifra un acto de anticipación, es profético, adivinatorio, pero lo esencial de este acto no está en la mera anticipación de un futuro, sino, más bien, en la unión del yo a las fuerzas ocultas que en él se mueven, unión a través de la cual se vinculan los tiempos: el presente al futuro y al pasado. Encontrar lo *otro* es, pues, participar del movimiento del tiempo: lo desconocido se sitúa en el *después*, por la *videncia* el pasado se comunica con el porvenir, y *el ahora viene al encuentro de lo que vendrá*.

Es preciso enfatizar ahora en el hecho de que para Rimbaud la posibilidad de la poesía –si bien implica, como en Platón, un abandono de la inteligencia, o por lo menos un rechazo de las facultades normales del pensar, un desarreglo de los sentidos- no ha de quedar limitada a la espera de la eclosión del pensamiento, o de la aparición súbita de la idea; antes bien, para llegar a *ser* poeta es preciso conducir el yo al lugar de lo que Platón designa como inspiración. Y aunque Rimbaud no habla propiamente de inspiración, podríamos decir que el trabajo de la *videncia* es un intento por provocar y prolongar la inspiración a través de un esfuerzo sostenido; así, si bien no existe una técnica que dirija la composición del poema, sí se reclama al poeta cierto esfuerzo para *ir al encuentro de las Musas*. Hasta ahora, en las *Cartas*, Rimbaud ha hecho notar que el hombre no es poeta únicamente por *llamado natural*, ha demostrado que cualquier cerebro se encuentra dispuesto al movimiento profundo del pensamiento y a la aparición de sus frutos en la superficie, pero también ha denunciado el hecho de que no por ello cualquiera puede proclamarse poeta; antes bien, el hombre que aspira a tal título es convocado al trabajo, a un tipo particular de esfuerzo por el cual se pretende someter al yo y a las manifestaciones espontáneas de su mente a un *método*. A través de este método se espera provocar la emergencia de las ideas, conducir el yo hacia el momento de la inspiración.

Hugo Friedrich, en una parte más avanzada del estudio ya citado, alude al tema del poeta inspirado en el camino hacia la creación poética. Retomando las frases que contienen lo que aquí hemos llamado *alegoría musical*, Friedrich propone la siguiente interpretación:

[para Rimbaud] El sujeto que actúa no es [...] el yo empírico. Hay otras fuerzas que actúan en su lugar, fuerzas subterráneas, de carácter “prepersonal”, pero capaces de

imponerse violentamente. [...]. Claro que en estas frases se vislumbra el esquema místico: el propio abandono del yo, porque la inspiración divina lo subyuga. Pero la dominación viene ahora de abajo. El yo se hunde, es desarmado por las capas profundas colectivas (“*l’âme universelle*”). Estamos en el umbral donde la poesía moderna empieza a dejarse sugerir por el caos del subconsciente, nuevas experiencias que el gastado material del mundo ya no puede darle [...].

Todavía mayor importancia tiene la continuación de ese proceso intelectual: el abandono del yo por sí mismo debe lograrse mediante un acto operativo, dirigido por la voluntad y la inteligencia [...]. (Friedrich, Pág. 93)

Si seguimos a Friedrich diremos que la posibilidad de alcanzar una nueva poesía (poesía moderna) depende de la exploración de las capas más profundas donde se mueven esas *fuerzas subterráneas* del yo, señalando que para llegar a esas profundidades donde empieza a producirse el nacimiento de la poesía se impone la necesidad de poner en marcha un acto operativo, un método en el que no dejan de intervenir la inteligencia y la voluntad. El objeto de este acto operativo es lograr el abandono de la inteligencia valiéndose para ello de la inteligencia misma. A través de ese acto operativo, el yo se libera de las facultades superficiales, *reduce al silencio la razón y la consciencia* (Bégin. 1939, Pág. 478), para entrar en las capas profundas de su alma, y establecer contacto con esas fuerzas que no le pertenecen pero que operan en él de manera espontánea. *Abandonar el yo* mediante un acto operativo, es, pues, abandonar las formas tradicionales de relacionarse con el pensamiento para, a través de relaciones nuevas, provocar y prolongar la entrañable inspiración.

Lo valioso que puede producirse en nosotros –y de manera eminente el nacimiento de la poesía- sobrevive “en las profundidades”, después de haber reducido al silencio la razón y la conciencia. El poeta puede “llegar a lo desconocido”, pero a condición de crear para sí mismo un acceso particular que lo libre de las facultades superficiales y no deje levantarse en él sino esa voz que ya no le pertenece exclusivamente. Se propone prolongar, hacer permanente la experiencia de esos estados en que el yo, dejando de percibirse a sí mismo, no es ya sino el lugar de una presencia. “yo es otro”. Hay que “conocer su alma..., escudriñar lo invisible y escuchar lo inaudito” (Bégin, 1939, Pág. 468).

La idea de Rimbaud según la cual el poeta es un “ladrón del fuego”, un Prometeo, comienza en este punto a develar su sentido. Ahora el fuego prometeico tiembla en el fondo del alma de manera semejante a la sinfonía que ejecuta su movimiento en las profundidades; aquí la llama es la imagen del pensamiento que desprende de sí chispas que

asemejan a la idea, a la obra; al robar el fuego, fuerza dual de creación y destrucción, el poeta toma, ya no los frutos espontáneos de la inspiración, no las chispas desprendidas de la llama, sino la fuerza que produce esos frutos, esas centellas; toma la semilla o la llama misma; el poeta *desobedece*, como desobedeció Prometeo, al contrato con el hábito y con la inteligencia, y con este acto de desobediencia, intenta explorar las posibilidades de ese poder robado del que, en todo caso, no termina de adueñarse, dado que lo ha tomado de *otro* y debe entregarlo a otros.

Pero también la imagen del acto poético como acto prometeico, como robo del fuego, resulta interesante si se considera que el lugar original de la llama es, para Rimbaud, la profundidad del alma y no la altura celeste que recorre el carro de Apolo. Esta observación, nos permite afirmar que lo divino reside en el interior del hombre, observación que por lo demás ya habíamos insinuado al detenernos en las reflexiones acerca de la noción platónica de inspiración y sus relaciones con la sentencia Rimbaudiana según la cual “yo es *otro*”.

Ahora bien, resulta interesante pensar que la imagen del fuego, a la que se añade una cualidad divina, involucra en sí la imagen de la luz. Lo que llama nuestra atención es, pues, que en el caso de Rimbaud, esa luz reside en la profundidad, generalmente asociada a lo oscuro, lo tenebroso. Por lo visto, para Rimbaud, el lugar de la tiniebla, el lugar de la oscuridad, es el mundo mismo, no la profundidad del alma, así pues, la tarea del poeta es llevar hacia el mundo, la luz que reside en lo profundo, a fin de iluminar las tinieblas de lo real.

Así pues, y conformes con las anteriores consideraciones, podemos comprender cómo la imagen del Prometeo que lleva el fuego divino al mundo de los hombres, nos acerca tanto a la figura del poeta inspirado, que, como dice Platón, comunica, cual profeta, el pensamiento divino a los hombres, como a la figura del genio en su papel de mediador, de comunicador de lo divino y lo humano, añadimos aquí, que la posibilidad de esa mediación está determinada, para Rimbaud, por un ejercicio introspectivo, por medio del cual el yo explora el fondo de su alma, las profundidades de su pensamiento. Dicho de otro modo, y siguiendo a Rimbaud, para hacer posible ese nuevo contacto con lo divino, para

recuperar el asombro frente a la vida, es preciso adentrarse en el yo, conocer y comprender sus movimientos ocultos, ir, en definitiva, al lugar donde reside el fuego prometeico. Así, la imagen indeterminada del otro, que antes hemos identificado con el pensamiento, con el discurrir del tiempo, e incluso, con el silencio, asume un matiz más fuerte, más persistente: el matiz de lo divino.

Al recordar la imagen del genio creemos conveniente destacar una observación más: resulta sobresaliente que Rimbaud, al expresarse a propósito del pensamiento y de las relaciones de éste con el yo, comience a establecer cierta relación de continuidad entre pensamiento y naturaleza. Esta relación de continuidad es sugerida en la imagen de una naturaleza que actúa en la mente humana como actúa en el mundo exterior a ella: el pensamiento *eclosiona*, brota como las flores en primavera; la inteligencia produce *frutos* de manera espontánea. Sin embargo, si se quiere sacar provecho de todo ello es preciso cultivar, e incluso *manipular* esas semillas de pensamiento para que crezcan desmesuradamente: *hay que hacer el alma monstruosa*, dice Rimbaud, y lo monstruoso es, en principio, lo ingente, lo enorme en proporción, pero es también lo atípico, lo poco común, lo *antinatural*. Así se establece una ruptura del yo con el orden de *lo* natural (lo que es naturaleza en el hombre), ruptura que, en todo caso, hermana al hombre con la naturaleza al hacer posible que éste, como aquella, tenga la posibilidad de participar en el *movimiento*, de usar en sus propias creaciones las fuerzas transmitidas por la *divinidad*.

Esta última observación nos permite establecer dos relaciones entre el pensamiento poético de Rimbaud y la noción de genialidad. En primer lugar, encontramos cercanía entre los postulados de Rimbaud a propósito de poner en marcha la composición de la obra a partir de ciertos *movimientos de ruptura*, con la noción diderotiana –e incluso kantiana, de *genio*: el genio, dicen estos autores (en particular Kant), es quien, al igual que la naturaleza, se da su propia norma; así mismo Rimbaud, rompiendo primero con la tradición y luego con el orden natural del desarrollo de su pensamiento, establece la base sobre la que

fundamentará las normas de su proceder creador, esta ruptura específica operada en el orden de lo tradicional y en el del pensamiento la examinaremos con detalle en páginas venideras, por ahora bástenos con enfatizar en el hecho de que a través de dicho movimiento que pone en entredicho los aspectos impuestos por la tradición y las normas habituales del pensar, Rimbaud, de manera singular, comienza a trazar un camino que lo hermanará con la *naturaleza*: al darse su propia norma, Rimbaud actúa como actúa la naturaleza. Este camino que conduce a la unidad del hombre con la naturaleza determina un segundo punto de encuentro entre el pensamiento poético de Rimbaud y una concepción de genio como posibilitador de una unidad entre el hombre y el mundo.

Ahora bien, dicho camino hacia una comunidad hombre–mundo, alcanzada por vía del acto creador, implica para el hombre una afirmación de libertad. La libertad implica una autoafirmación y una decisión (al menos así lo señala Ferrater-Mora en su *Diccionario Filosófico*). En el caso del poeta, la libertad se ejerce como una responsabilidad consigo mismo y con la obra. Para Rimbaud, esta afirmación de la libertad se daría en la forma de un ejercicio introspectivo que lo conduce a una conciencia de sí –la cual implica la conciencia de lo *otro*, pero también se da como un cultivo y transformación de las fuerzas subterráneas del alma. En cualquier caso, en Rimbaud la afirmación de libertad se da como una afirmación del yo en el esfuerzo que implica la búsqueda del yo en lo otro, como procura de un impulso creador y como esfuerzo por continuar ese impulso en el que el yo se aproxima a la posibilidad de crear algo fuera de sí a la vez que se crea, se afirma a sí mismo en ese acto. La conquista de lo otro es también conquista del yo: hay en el yo libertad, esto es, activación consciente, voluntaria, de una posibilidad. Así, por este camino, Rimbaud se acerca a esa idea de libertad que, como señala el pintor Paul Klee, *únicamente reclama el derecho de ser móvil. Móvil como lo es la propia Gran Naturaleza*.

Por lo dicho hasta ahora podemos decir que el método Rimbaudiano para llegar a la poesía –a la *nueva poesía*, implica dos movimientos: el primero, es el estudio de la propia alma, es el momento del *autoconocimiento*, de la *videncia*; este movimiento implica también el *robo*

del fuego. El segundo, es el momento de la composición, “el poeta [...] debe hacer sentir, palpar, sus invenciones” (*Cartas*, Pág. 38), debe dar *forma* a sus visiones, si éstas tienen forma, o dar lo *informe*, si estas son informes; debe, en definitiva, *crear una lengua*.

Hasta ahora hemos seguido el camino que conduce hacia el primer momento, durante el cual el yo se reconoce como el *lugar de una presencia*, como el instrumento a través del cual un *otro* se manifiesta operando en los recónditos pliegues del alma y dejándose ver ocasionalmente en la superficie. Luego de tener la *evidencia* de estas fuerzas subterráneas del alma, el yo emprende la búsqueda del *otro*, imponiéndose, para tal empresa, la tarea de hacerse vidente, tarea cuyo primer movimiento consiste en aplicar el yo a la observación de la mente en funcionamiento. Esta descripción nos permite entender la *videncia* como un ver, mas no como el ver de las percepciones habituales del mundo externo, del que nos informan los sentidos, sino como un *ver* aplicado a los movimientos de las regiones interiores del alma. Esta descripción, también, nos permite comenzar a comprender por qué la videncia se emprende como camino hacia la genialidad. Recordemos que hemos definido al genio como el mediador en la composición de armonías, esto es, como el posibilitador de vínculos entre elementos distantes. Por medio del acto vidente diversos vínculos comienzan a establecerse, el primero, ya lo hemos señalado, es el que une al yo con el otro, esto es, al yo con el pensamiento, pero también, con lo misterioso, con lo asombroso que se mueve en el fondo del alma. Así pues, el acto vidente es un intento por conducir al hombre hacia lo divino a través del conocimiento profundo de sí mismo.

Si continuamos un motivo emprendido por Rimbaud, diremos que el yo que *procura hacerse poeta* es quien ha logrado convertirse en el *intérprete* de su propio instrumento, esto es, quien ha asumido la responsabilidad de pensar y con ella, la ardua labor de *conocerse a sí mismo*. Ahora bien, sabemos que todo ejercicio de interpretación exige un ejercicio previo de comprensión. La definición de *obra* arriba referida, nos afirma en este sentido: poeta es quien ha logrado *comprender y cantar su pensamiento*, o, dicho de otro modo, quien al examinar su instrumento ha llegado a conocer sus posibilidades y ha logrado disponer de ellas para hacer sonar armonías desconocidas. Así al primer momento

del proyecto vidente, al que Rimbaud mismo llama momento de *Autoconocimiento total*, se encadena otro, consistente en dar forma al poema, en cantar lo encontrado en el momento del *autoconocimiento*.

Pero antes de concentrarnos en consideraciones acerca de este segundo momento, conviene que nos adentremos aún más en el tema del escudriño del alma. Recordemos que al ir a su alma Rimbaud encuentra pensamiento, y este *pensamiento*, según lo entiende Rimbaud, implica un riesgo: nadie sabe de antemano qué va a pensar antes de pensarlo, no hay una regla previa al pensamiento, ni existe una norma que determine su curso. El pensamiento se produce en el acto de pensar, y en el transcurso de ese acto, él mismo crea su regla, la impone, la produce desde sí mismo, desde su hacerse. Así, el pensamiento, al dar lugar a lo inesperado, a lo imprevisto, termina identificándose con lo *desconocido*.

¿Cómo abordar lo desconocido? ¿Cómo asumir el riesgo de adentrarse en las regiones de lo ignoto? Si nos proponemos encontrar una respuesta a estos últimos interrogantes es preciso que nos detengamos a revisar esta última noción Rimbaudiana, así pues, damos lugar a la siguiente sección de nuestro documento.

III

La cuestión del desarreglo en el camino hacia lo desconocido

–Ahora que si me prestas atención, en lugar de hablar tanto, gatito, te contaré todas mis ideas sobre la casa del espejo. Primero, ahí está el cuarto que se ve al otro lado del espejo y que es completamente igual a nuestro salón, sólo que con todas las cosas dispuestas a la inversa... todas menos la parte que está justo del otro lado de la chimenea. ¡Ay, cómo me gustaría ver *ese* rincón!

Alicia

Cosa inaudita: dentro de uno mismo es donde hay que ver lo exterior. El profundo y oscuro espejo está en el fondo del hombre. Ahí está el terrible claroscuro. La cosa reflejada por el alma es más vertiginosa que la cosa vista directamente. Es más que la imagen: es el simulacro y en el simulacro hay algo espectral... Al asomarnos al poso que es nuestro espíritu, divisamos en él, a una distancia de abismo, en un estrecho círculo, la inmensidad del mundo.

Víctor Hugo

Digo que es preciso ser *vidente*. Hacerse VIDENTE.

El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos sus sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota en él todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias. Inefable tortura donde hay toda la necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito -¡y el supremo Sabio! Pues él llega a lo *desconocido*: ¡Puesto que él ha cultivado su alma, ya rica, más que ningún otro! Llega a lo desconocido, y cuando, enloquecido, termina por perder la inteligencia de sus visiones, ¡él las ha visto! ¡Qué reviente en su salto por las cosas inauditas e innumerables! ¡Vendrán otros horribles trabajadores: ellos comenzarán por los horizontes donde el otro se desplomó!

Arthur Rimbaud, carta a Paul Demeny

La procura de lo *desconocido*, según nos hace entender Rimbaud en sus *Cartas*, se encuentra limitada por el hecho de que los sistemas tradicionales de conocimiento, así como las formas tradicionales de la poesía, resultan insuficientes para concluir su búsqueda y comunicar sus resultados. El anhelo de lo *desconocido* implica un problema de método indisolublemente unido a un problema de lenguaje. El problema de método concierne a los procedimientos requeridos para conducir al yo hacia la *visión* de lo *desconocido*; el del lenguaje, a las preocupaciones que engendra la necesidad de comunicar los resultados de dicho proceder. Así, por un lado, al *correcto* uso del entendimiento, a la metódica aplicación de la razón, Rimbaud opone un *trastorno de los sentidos*, un *desarreglo* de las facultades del alma; por otro, emprende la búsqueda de una *lengua nueva* capaz de expresar las visiones alcanzadas.

Recordemos que en el proyecto Rimbaudiano, la razón, que normalmente dirige las operaciones de conocimiento de acuerdo con cierto orden, se aplica para conducirse a ella misma, no de acuerdo con el orden corriente de sus operaciones, sino conforme a un movimiento que contradice su habitual manera de proceder. El *desarreglo* contiene, pues, el gesto de la razón anulándose a sí misma mediante la aplicación dislocada de sus propios movimientos.

Pero, en qué consisten los movimientos habituales de la razón y cuál es el orden que la razón sigue en el momento de aplicarse al conocimiento de algo. En general, las teorías del conocimiento que intentan explicar los movimientos *normales* de la razón convienen en que al conocer, la razón ejecuta dos movimientos, uno perceptivo y otro representativo. En el primero intervienen los sentidos, mientras que en el segundo interviene el entendimiento. Así lo señala Kant, en su *Crítica de la razón pura*, texto en el que el filósofo argumenta que existe una *forma correcta* de conducir la razón cuando se la aplica al conocimiento de un objeto, y que cuando la razón deja de aplicarse conforme a la normativa de este proceder, se aleja de la verdad, acercándose en cambio a la ilusión y al error. Si tomamos a Kant como punto de referencia, nos situamos en una perspectiva dentro de la cual el modo correcto del conocer se conforma en la relación entre las representaciones de la intuición y las del entendimiento; por la intuición, dirá Kant, nos es *dado* el objeto de conocimiento; por el entendimiento, tal objeto es *determinado*. El conocimiento, así comprendido, depende tanto de un proceder empírico que involucra la operación de los sentidos, como de un proceder conceptual ejecutado por el entendimiento; sin tal reciprocidad en la relación *intuición – concepto*, no habría conocimiento: los conceptos permanecerían *vacíos* y las intuiciones serían *ciegas*. Así, de acuerdo con esta doctrina, el movimiento normal de la razón es el conocimiento y conocer es unir la percepción del objeto a un concepto que la unifica y la determina.

Ahora bien, este sistema de conocimiento consiste, en gran medida, en un acto de unificación, de limitación. Ya desde el momento mismo de la intuición, de percepción, el objeto es unificado en ciertas categorías anteriores a la experiencia misma del objeto (espacio y tiempo). Con esto se señala que, de entrada, la totalidad del objeto nos está vedada: algo se pierde en la percepción de la realidad, pues el normal funcionamiento de los sentidos implica una limitación en el orden del conocimiento e incluso una estandarización de las percepciones mismas. La necesidad de un desarreglo responde, pues, a esa limitación de la percepción, que impone visiones parciales y unívocas de lo real.

Podríamos pensar que el *desarreglo de los sentidos* disipa los límites de conocimiento que el normal funcionamiento de la percepción impone. El desarreglo, en este

sentido, es un abrir *las puertas de la percepción* hacia lo imprevisto; el desarreglo conduce a un ver extrañado, asombrado, de lo real. Pero ya dijimos que el lugar del asombro en la *videncia* es el yo, y esto nos conduce a considerar que en un primer movimiento, el desarreglo consiste en dirigir la mirada no hacia el mundo –a cuya percepción, por lo demás, nos hemos acostumbrado, y que de manera más o menos variable, es igual para todos los hombres- sino hacia el yo.

Y es que a la *evidencia* de que el movimiento normal de la razón es el conocimiento, se une la *evidencia* de que ese movimiento se da a favor de un conocimiento del mundo: de ordinario, es al mundo exterior y no a la vida interior del yo el lugar hacia el que tiende el sujeto cuando se aplica a conocer algo. Esto parece natural, si se piensa que con frecuencia se asigna al conocimiento una utilidad práctica: la necesidad del conocimiento responde a un mejor desenvolvimiento del sujeto en la vida, y puesto que la vida humana tiene lugar en el mundo material, parece natural que el conocimiento de ese mundo contribuya a la eficacia de las relaciones del yo con la materia. A propósito de los dos movimientos posibles de conocimiento el pensador francés Henri Bergson dice:

Todo el mundo ha podido observar que es más penoso avanzar en el conocimiento de sí que en el conocimiento del mundo exterior. Fuera de sí el esfuerzo para aprender es natural, se da con una facilidad creciente, se aplica a unas reglas. En el interior, la atención debe permanecer tensa y el progreso llega a ser cada vez más penoso; se creería remontar la pendiente de la naturaleza. ¿No hay algo de sorprendente en ello? Nosotros somos interiores a nosotros mismos y deberíamos conocer mejor nuestra personalidad. Sin embargo, esto no ocurre de ningún modo; nuestro espíritu está en ella como en el extranjero, mientras que la materia le es familiar y en ella se siente como si estuviera en su casa. Pero es que una ignorancia de sí es posiblemente útil al ser que debe exteriorizarse para obrar; responde a una necesidad de la vida. Nuestra acción se ejerce sobre la materia y es tanto más eficaz cuanto el conocimiento de la materia ha sido llevado más lejos. [...] la naturaleza nos pide solamente un vistazo al interior de nosotros mismos: entonces percibimos bien el espíritu, pero el espíritu preparándose para dar forma a la materia [...]. Un conocimiento del espíritu en lo que tiene de propiamente espiritual, más bien nos alejaría del objeto [...] la naturaleza aparta el espíritu del espíritu, vuelve el espíritu hacia la materia (Bergson, 1969, Págs. 41-42).

Al situarnos frente a la idea de lo *desconocido* en la poética Rimbaudiana, nos situamos frente a un objeto cuyo lugar se encuentra no en el mundo de la materia hacia el

que se dirige normalmente nuestra razón, sino en lo inteligible, en el alma y sus movimientos. Todo el sistema Rimbaudiano consiste en una huida de esa realidad a la que nos hemos habituado: *Abandoné la vida común por lo que usted ya sabe*, dice Rimbaud en otro lugar de su correspondencia, y es en ese abandonar, en ese dirigirse, no hacia el mundo exterior, sino hacia la vida interior, es donde comienza a operar el desarreglo de los sentidos. Para Rimbaud, la búsqueda de lo desconocido, que es el objetivo final de la *videncia*, se da bajo la forma de una indagación de lo invisible, un intento por escuchar lo inaudito, esto es, un intento por *ver*, no las apariencias que se dibujan en las superficie de la materia, sino las posibilidades ocultas; lo *desconocido* es así un efecto de la observación de los movimientos del pensamiento en las profundidades del alma; un *efecto*, por cuanto la observación sitúa al yo frente a un pensamiento en perpetua creación de sí mismo, de ahí que lo *desconocido* sea un resultado del carácter móvil, *sinfónico*, del pensar, que en su discurrir perpetuo se transforma constantemente manteniendo así un carácter de *novedad*.

Reiteremos ahora que lo desconocido es el pensamiento mismo, y es también el tiempo en que el pensamiento discurre, pues no olvidemos que lo desconocido se constituye como un *mundo de ideas*, esto es: un mundo *hecho* de ideas, y que el lugar de origen de la idea es el movimiento –involuntario, del pensamiento, el actuar, en el fondo del alma del yo, de un *otro*. Así pues, *buscar al otro* es pensarse a sí mismo como ser temporal; indagar en lo desconocido, ya lo hemos dicho, es asumir el riesgo de pensar, sumarse al pensamiento que en su discurrir temporal resulta imprevisible: nadie tiene de antemano la medida de su pensamiento, nadie sabe, previamente, qué conclusiones desencadenará una *reflexión* –en el rincón oculto al *otro lado del espejo* se mueve lo imprevisto. Tomando en cuenta lo anterior, advertimos cómo esperando cumplir los postulados de su *proyecto vidente*, Rimbaud pronuncia en su poema *Diluvio* la siguiente *plegaria*:

Tan pronto como la idea del diluvio se sosegó, una liebre se paró en los pipirigallos y las campanillas móviles y levantó su plegaria al arco iris a través de la telaraña.

¡Oh! las piedras preciosas que se ocultaban –las flores que ya miraban.

En la gran calle sucia se levantaron los mostradores de comercios ambulantes y las barcas fueron jaladas hacia el mar escalonado en alto, como en los grabados.

Corrió la sangre en casa de Barba Azul –en los mataderos-, en los circos, donde el sello de Dios palideció las ventanas. Sangre y leche corrieron.

Los castores edificaron. Los *mazagrans* humearon en los cafetines.

En la gran casa de vidrios, aún chorreante, los niños enlutados miraron las imágenes maravillosas.

Una puerta crujió, y en la plaza de la aldea, el niño giró los brazos, incluyendo veletas y gallos de campanarios, de todas partes bajo el aguacero resplandeciente.

La señora *** instaló un piano en los Alpes. La misa y las primeras comuniones se celebraron en los cien mil altares de la catedral.

Las caravanas partieron. Y el Hotel Espléndido se construyó en el caos de hielos y de noche polar.

Desde entonces la Luna oyó a los chacales gimoteando por los desiertos de tomillo y a las églogas en zuecos que gruñían en el huerto.

Más tarde, en la arboleda violeta, germinante, Eucaris me dijo que era la primavera.

Surte, estanque; -Espuma, rueda sobre el puente y por encima de los bosques; - banderas y órganos, relámpagos y truenos, suban y rueden; -Aguas y tristezas suban y animen de nuevo los diluvios.

Pues desde que se han disipado –¡oh las piedras preciosas soterrándose, las flores abiertas!-, es el hastío. Y las Reina, la Hechicera que alumbraba su brasa en la olla de barro, no querrá contarnos lo que sabe, y nosotros ignoramos (Iluminaciones, Págs. 49-50).

Ahora, teniendo en cuenta estos versos y retomando en nuestro discurso el curso de nuestra reflexión, podemos argumentar que el sentido del *desarreglo* en el ámbito de las *Cartas* se explica si se entiende a éste como un proceder que va a sotavento de las formas *correctas* del conocer, tanto más cuanto que implica un uso no especializado de los sentidos, o, por lo menos, una ruptura con su normal funcionamiento. Retomando a Bergson, diremos que el *desarreglo* Rimbaudiano es un intento por *remontar el curso de la naturaleza*, por acercar el espíritu al espíritu, todo ello para *ver* no la apariencia del mundo, no lo constante y lo repetitivo que estas apariencias muestran, sino la profundidad del yo y, a través de ella, las relaciones imprevistas y ocultas que la percepción normal no muestra.

Podemos identificar aquí ese encuentro del espíritu con el espíritu, esa comunión del yo con lo *otro*, con el camino hacia ese *despertar* del yo –del poeta, del vidente, en el *alma universal*, recordemos que en el capítulo anterior, y considerando los postulados de la doctrina estoica, tal *Alma del mundo* o *Alma universal* fue comprendida como el principio hermana –que comunica, al hombre con el mundo y con la divinidad. Aquí podríamos pensar que, en el caso de Rimbaud, este despertar del yo en un alma universal, se da por una suerte de simpatía, según la cual el yo al entrar en contacto con las fuerzas que se

mueven en el fondo de su alma, establece un vínculo con ese principio del que emanan todas las realidades:

El alma universal omnipresente, [es el] principio espiritual de todas las cosas, del cual son emanaciones o aspectos las almas individuales. Esta alma es la fuente de donde manan a la vez la realidad espiritual y el cosmos. Entre el plano trascendental de las ideas y el plano de la naturaleza no hay ya un abismo, sino un lazo común. La naturaleza se asimila a una acción inconsciente que se hace consciente en el espíritu humano, y que es la unidad indivisible considerada bajo su aspecto creador. Es con relación a la naturaleza, lo que el artista con relación a la obra (Bégin, 1961, Págs. 101-102)

Si el alma del yo continúa el alma del mundo y ambas, a su vez, son manifestaciones o emanaciones de un *alma universal*, es posible entonces trazar un camino hacia lo *desconocido* según el cual, teniendo una visión de la propia alma, se entraría en contacto con el alma de la naturaleza, pues tanto ésta como aquélla, provienen de un mismo *principio*. Al ahondar en el alma particular, al asumir la conciencia de lo que en la naturaleza se lleva a cabo de manera inconsciente, el yo reconoce la simpatía de su alma con el alma del mundo. –Así pues, el genio, como ya hemos sugerido, se encontraría en el acto de pensamiento que, al conducir al yo hacia su alma, lo conduce, también, hacia el alma del mundo. El hombre se concibe así como una suerte de microcosmos, como un reflejo en miniatura del orden del universo, de ahí que al conocerse a sí mismo en profundidad, el hombre pueda acceder al conocimiento del mundo, tanto como al conocer al mundo, e hombre podría conocerse a sí mismo. En el caso de Rimbaud, por vía de la introspección, por el descenso motivado hacia las profundidades del alma individual, se encuentra el alma universal: conocerse a sí mismo, conocer el yo –*microcósmico*, permite conocer el vínculo que comunica al yo con las realidades natural y la divina.

Aquí, con este movimiento de ir hacia sí mismo, hacia el interior del yo, hacia el misterio, se describe el proceder del genio, genio será quien, buscando en el fondo de su yo al *otro*, logre despertarse en el *alma universal*.

Pero retomemos el curso de nuestra reflexiones acerca de lo *desconocido* y recordemos que, en su normal funcionamiento, los sentidos se dirigen hacia el mundo tangible o mundo

material, de aquél perciben objetos organizados de acuerdo con leyes que se cumplen sin excepción: el uso *arreglado* de los sentidos ofrece datos de un universo igualmente arreglado, repetitivo, y en cierto sentido monótono, la coherencia lógica de nuestros mecanismos mentales nos sitúa frente a una realidad que puede ser descrita, expresada matemáticamente, utilizada; sin embargo, lo que Rimbaud procura, no es esa realidad calculable, predecible, *utilizable*, sino una realidad que se salga de sus imágenes habituales, de la monótona percepción cotidiana, de ahí la necesidad del desarreglo.

Ahora bien, con Kant hemos confirmado que, además de una operación sensorial, el movimiento de la razón implica un proceder conceptual que se aplica a representar los datos dados por la intuición. Sabemos, por las *Cartas*, que para Rimbaud la palabra coincide con el pensamiento, la palabra *es idea*, pero también la palabra, al devenir en poesía, es medio de contacto o comunicación entre el mundo del pensamiento y el mundo de la materia. Es así, por vía de la palabra, que Rimbaud sale de las profundidades de lo intangible, hacia el mundo material y en esta salida el desarreglo se completa: el poeta *define la cantidad de desconocido despertándose en su tiempo dentro del alma universal*, esto es, prolongando, a través de la palabra, los lazos de afinidad, la simpatía que existe entre el pensamiento y el mundo. Se explica así la finalidad de la poesía, que es, ya lo veremos con algo más de claridad, la de transformar, la de ejercer sobre el mundo cierta magia a través de la palabra, la cual es, dice Rimbaud, algo más que un vehículo o una fórmula del pensamiento: es una *multiplicadora de progreso*.

Ya el escritor francés Yves Bonnefoy, en su *ensayo* consagrado a Rimbaud, había señalado que del *desarreglo razonado* puede escribirse una lógica, es decir, un discurso en que se ponga en *evidencia* el orden estricto de las errancias y de los trabajos emprendidos por Rimbaud durante su época parisiense, en el transcurso de la cual fue puesto en marcha el proyecto esbozado en las *Cartas*. Bonnefoy enumera cuatro tipos de desarreglo: el primero se da por vía de la abstinencia mediante la comunión con el hambre, la sed y la pobreza; el segundo es el desorden afectivo que implica la homosexualidad, el tercero es un desorden que se da por vía del exceso y del vicio en tanto que el cuarto es el desorden del lenguaje. Escribe Bonnefoy:

[Rimbaud] se complace en disipar en la embriaguez *leyendas* y *figuras* de la tradición poética, es feliz viendo disgregarse el universo nefasto de las formas, el cual, por lo demás, al mismo tiempo, él controvierte de una manera más atrevida con un nuevo uso de las palabras.

Pues el desarreglo mayor, aquel que podría pretender reemplazar a todos los otros, tiene por objeto la palabra. De toda esta época Rimbaud ha dejado una relación, y con razón se titula *Alquimia del Verbo*. Y sus poemas de entonces muestran muy bien qué dialéctica, qué suplicio de su uso pueden abrir las palabras a lo que él llamó lo desconocido. (Bonnefoy, 1961, Págs. 54-55)

Hay pues un desarreglo que opera en el nivel de lo orgánico. Los tres primeros tipos de desorden arriba referidos dan la síntesis de un desarreglo en este nivel; pero también, dice Bonnefoy, hay un desarreglo que no se da directamente en el nivel de la percepción material, sino en el del entendimiento, que en este caso se aplica, no para unificar o determinar lo múltiple de las percepciones a través del concepto, sino para dar forma a las visiones de lo desconocido. Así, Bonnefoy, continuando la idea de que la máxima forma del desarreglo es la que se da al nivel del lenguaje, sugiere que la idea de lo *desconocido* en Rimbaud está planteada desde la perspectiva de *las relaciones que en él había entre el lenguaje y la ambición poética* (Bonnefoy, 1961, Pág. 55). Así, luego de recordar que ese *desconocido*, del cual depende la nueva poética Rimbaudiana es el objeto de la *visión*, y luego de aclarar que el contenido de esa visión es un objeto no sobrenatural y, sin embargo, ajeno al mundo de las apariencias sensibles, concluye que

Lo desconocido es a la vez una luz, un ritmo, el acto por excelencia, una dicha y, en todo caso, la violenta negación del lenguaje en sus empleos racionales. ¿Estos no se aplican acaso al mundo de las apariencias? ¿Acaso no dicen solamente el aspecto sensible de las cosas? ¿Acaso no tienen por objeto lo que es la ausencia misma del ser? Los empleos racionales del lenguaje no son *del alma para el alma*, ello es seguro. –Sí, pero es cierto [...] que una chispa perdura en ese lenguaje oscurecido. En efecto, basta que yo diga “una flor” para que todo lo dado sea puesto en duda. Un mundo sagrado se esboza más allá de nuestra tiniebla. El vocablo separado vuelve a ser palabra y da cuerpo a ese allende que es todo absoluto. [...] Rimbaud se ha armado de esas palabras salvadoras. Pero no es ya la Idea o la presencia sensible lo que lo obsesiona; es, más allá de las realidades sensoriales, el en-sí substancial, luminoso, en marcha, de esa realidad tan próxima aunque siempre tan lejana. Nombrar, entonces, es volverse hacia ese *desconocido*. Nombrar parece permitir una participación inmediata y más que ciega, en la llama violenta de lo que es. Bastará con que las palabras rechacen la persuasión del concepto, que se abstengan de servir, que

decepcionen el espíritu de observación natural, para permanecer, tanto como sea posible en la luz de lo innombrado (Bonney, 1961, Pág. 57).

Así pues, la exploración de nuevos usos del lenguaje distintos del conceptual, implica un cambio en los procesos perceptivos encaminados de ordinario a extracción de leyes perceptibles por vía de los sentidos, a la unificación de lo múltiple a través de la palabra. El nuevo lenguaje es un *rechazo de un espíritu de observación natural*, pero también el rechazo de un lenguaje que ya no nos comunica con el mundo. Al decir que el lenguaje se ha oscurecido, decimos también que entre las palabras y las cosas un abismo se abre, la palabra ha dejado de ser un vínculo con el mundo, y la palabra poética, llamada a restablecer ese vínculo, se ha adormecido en la oscuridad del lenguaje habitual. Así, para Rimbaud existen dos motivos de queja: según el primero, el lenguaje se ha ensombrecido, pero también, al verse ensombrecido el lenguaje, el mundo se ha ensombrecido: resulta necesario recuperar el asombro frente al mundo, y la vía de esa recuperación es la palabra misma. El mundo se reinventa a través de la palabra y a la vez la palabra es el medio para comunicarse con un más allá de las cosas, con la *última esencia de lo real* a la que se llega a través del desarreglo. Así, la genialidad, siendo una operación de pensamiento, es también un acto que se concreta a través de la palabra, y en particular, de la palabra poética, pues es a través de ella que se logra la unidad del hombre dentro del *Gran Todo*, o, dicho de otra manera, a través de la palabra poética, es posible un despertar dentro del *Alma Universal*. Así Rimbaud escribe:

COMEDIAS DE LA SED

[...]

2. El espíritu

Eternas Ondinas,
Dividid el agua fina.
Venus, hermana del azur,
Esparce la marea pura

Judíos errantes de noruega
Habladme de la nieve.

Queridos exiliados antiguos,
Habládme del mar

Yo.– No, basta de esas bebidas puras,
de esas flores de agua para vasos;
ni leyendas ni figuras
me calmarán mi sed;

Coplero, tu ahijada
Es mi sed tan loca
Hidra íntima sin morros
Que mina y desola.

[...] (Obra escogida, Pág. 228).

Ahora bien, hemos dicho que la palabra comunica el mundo de las ideas, del pensamiento, con el mundo exterior al pensamiento. No olvidemos que ese establecer vínculos, ese comunicar el mundo interior con el exterior, es el acto del genio y añadamos, a fin de ampliar esta idea, que en esa comunicación que se establece, la palabra misma se convierte en un instrumento de percepción al proyectar sobre lo material los movimientos del pensamiento. Para Rimbaud la palabra se encuentra revestida de un poder mágico; el verbo es el instrumento de cierta alquimia: la magia propiciada por la palabra asume ese poder transformador por el cual, como leemos en la introducción de cierta *Historia de la Magia: las cosas dejan de ser lo que son para convertirse en lo que querríamos que fueran*.

Ahora bien, al retomar la idea de la magia, es preciso recordar también que ésta implica la creencia de que entre el nombre y lo nombrado existe cierta continuidad, de ahí que, decir algo equivalga, en el acto mágico, a desencadenar en lo real un destino, provocar un acontecimiento. Así se explica que la palabra que busca Rimbaud sea esa palabra mágica, es decir, esa palabra capaz de provocar un cambio, de desencadenar cierto progreso en el orden aparentemente inequívoco de lo real.

Entendemos, por lo dicho hasta ahora, que las nuevas relaciones perceptivas que Rimbaud quiere establecer con el mundo se basan, no en la visión de las apariencias, sino en la

indagación de lo invisible, de lo que está más allá del mundo aparente. Comprendemos también que la posibilidad de coincidir con esa realidad más allá de las apariencias se alcanza por vía de el encuentro del yo con los movimientos profundos de su alma, los cuales son manifestaciones de un alma universal, principio de toda realidad. Anticipamos, finalmente, cómo lo desconocido se alcanza en un desarreglo perceptivo cuyo último momento consiste en establecer, a través de nuevos usos de la palabra, un contacto entre el movimiento del pensamiento, y la realidad material exterior al pensamiento.

Por lo demás, en esta sección del trabajo hemos intentado perfilar la idea según la cual la creación poética asume un lugar en el camino hacia el conocimiento; concluimos, igualmente, que en la poética Rimbaudiana el yo antepone el conocimiento de su propia alma al conocimiento del mundo exterior a ella, observamos también que el nuevo método conduce a una renuncia al lenguaje conceptual (que dispone una relación convencional del hombre con el mundo, relación basada en la captación de una estructura normativa de la materia), a la visión de leyes estables y constantes que explican el orden de las realidades móviles. Identificamos, finalmente, el *desarreglo* Rimbaudiano con la búsqueda de los movimientos profundos del alma, los cuales se expresan a través de la palabra.

Podemos concluir, por el momento, que la *palabra* que busca Rimbaud es aquella capaz de ser medio de conocimiento y medio de invención, elemento para el ejercicio de pensamiento y para el de la creación, pues en la nueva poesía que se procura alcanzar, estos dos aspectos, que aquí designamos de modo independiente al separarlos en una enumeración, habrían de cumplirse de manera simultánea: conocer, es decir, nombrar, sería crear, o por lo menos, participar de la creación del mundo a través de la acción poética; así, en la poética Rimbaudiana el *orden del conocimiento* termina por coincidir con el *orden del ser*: conocemos las cosas en el mismo orden en que las creamos.

Y así como arriba dijimos que el encuentro con el genio es posibilitado por un ejercicio de pensamiento, añadimos que la genialidad consiste en un acto de lenguaje: a través de la palabra el mundo del pensamiento, el de la acción y el de las realidades tangibles se unifican, la palabra es el puente, la nota de paso o la bordadura (si retomamos la terminología de la teoría musical) que posibilita el transcurrir del movimiento sinfónico,

el perpetuo componerse de la armonía entre hombre y mundo: la palabra vincula al hombre con el mundo, al tiempo que acerca al hombre a lo divino al ser posibilitadora de una magia, de una alquimia. Cómo y por qué gracia se logran esos vínculos entre hombre, mundo y divinidad a través de la palabra, es lo que intentaremos explicar a continuación.

IV

El lenguaje y la acción

En fondo de nosotros hay una verdad oscuramente adherida...; es que el hombre lleva en sí mismo las raíces de todas las fuerzas que ponen en obra al mundo, y que él constituye su ejemplar abreviado y su documento didáctico. Comprender es comunicar, es añadir al hecho sus claves, que nosotros poseemos en su interior.

Paul Claudel, *Arte poética*

Pero tú emprenderás esta labor: todas las posibilidades armónicas y arquitecturales se conmoverán en torno de tu sitio. Seres perfectos, imprevistos, se ofrecerán a tus experiencias. En tu entorno afluirá soñadoramente la curiosidad de antiguas muchedumbres y de lujos ociosos. Tu memoria y tus sentidos no serán sino el alimento de tu impulso creador. En cuanto al mundo, cuando te vayas ¿en qué se convertirá? En todo caso, nada como lo que ahora parece.

Arthur Rimbaud, *Iluminaciones*

Las *Cartas del vidente* nos informan cómo las formas antiguas de la poesía se han basado o bien en las relaciones inmediatas entre el hombre y el mundo de la materia, o bien en una exploración superficial de la vida interior del yo.

Las diferentes formas de poesía se reflejan en la particular relación que éstas propongan entre la palabra y la acción; según el orden de las relaciones entre estas dos instancias es posible clasificar los tipos de poesía. De acuerdo con esta clasificación, existirían dos tipos generales de poesía: una de corte representativo, otra de carácter premonitorio, basada en la anticipación.

Dentro del conjunto de poesía representativa podemos distinguir entre aquella que encuentra su referente en el mundo exterior percibido por los sentidos, y la que representa una parte de la vida interior del yo. La poesía griega y toda la poesía antigua pertenecen al primer tipo, en cuanto que la poesía subjetiva, a la que Rimbaud alude en la primera *Carta*, pertenece al tipo de poesía representativa basada en la representación de cierta vida interior del sujeto. En el caso de la poesía antigua, la palabra resuena como eco de una *vida armoniosa*; esta poesía encuentra su modelo en el mundo, el cual pone de manifiesto un orden superior al que deben subordinarse todos los seres; la poesía subjetiva, en cambio, es la expresión del yo en lo que toca a sus sentimientos y a sus impresiones personales.

También dentro de la poesía representativa encontramos una poesía que, dedicada a la imitación de lo antiguo, degenera en un puro juego del lenguaje enfatizando el aspecto musical de la palabra, y componiendo una obra que termina siendo nada más que *prosa rimada, versificación*; este tipo de poesía es característico, según Rimbaud, de la Edad Media de las letras. A propósito de esta noción de poesía subjetiva señala el ya citado Bonnefoy:

La poesía subjetiva parece ser aquella que se atiene a la idealidad, al esteticismo “artista” y al juego; y aquella, sentimental y lírica, que de la emoción retiene sólo su parte domesticable, aquella, en una palabra, que encierra al hombre en su naturaleza convencional, sin abrirlo a lo oscuro de lo que es. (Bonnefoy, 1961, Pág. 45).

Ahora bien, en toda poesía representativa la relación palabra-acción es de consecuencia: la palabra rima, va después de la acción. Observemos aquí, que mientras en la primera forma de poesía representativa se mantiene el vínculo entre la palabra y el mundo –la palabra es un eco del mundo, una continuación de éste-, en la última, éste vínculo se rasga por completo, la palabra no convoca ninguna realidad, sólo se aplica en calidad de juego, de recreo, y ¿qué es el juego si no una simulación de realidad que no produce nada ni modifica nada?

Es de observar, que cuando las relaciones entre la palabra y la acción se alteran en su orden, una nueva forma de poesía se hace posible. En el lenguaje que Rimbaud busca para la

poesía futura, la palabra se anticipa a la acción. Ahora, si pensamos que la acción tiene lugar en el mundo material, nos es dado concluir que la precedencia de la palabra a la acción indica una relación en que el orden del mundo no determina el contenido de la palabra, sino que es el contenido mismo de la palabra el que determina el orden de lo real. Esto explica el hecho de que conocer sea crear, pues en esta relación de identidad, el yo activa un orden posible de lo real. Rimbaud indica un doble uso del lenguaje como anticipación y producción de realidad, la palabra ya no continúa la acción, no imita ni refleja la vida, sino que, al ir adelante, anuncia y, en cierta forma, compone y construye la acción⁷. Se traza así el camino hacia una poesía *objetiva*, acerca de la cual, Bonnefoy señala lo siguiente:

La poesía objetiva [...es] un regreso a la vida divina, como un sobrepasar los sentimientos y las actitudes en la participación recobrada, como una quema de nuestras sensaciones, que no son sino una vista parcial, un arreglo de los sentidos entre muchos otros posibles, en la llama real de lo Desconocido. Ya que nuestra vida, contrariamente a la vida griega, no es más una existencia armoniosa y acorde con los ritmos divinos, será preciso reinventar lo real en la consumación de lo que ella se ha vuelto. El ser se identifica con lo nuevo, en el sentido más radical, más monstruoso, más destructor de este término; y lo verdadero se identifica con la visión mediata, con la liberación de ese ser idéntico a lo desconocido (Bonnefoy, 1961, Pág. 46).

Conformes con esta observación nos es dado señalar que, al nivel del lenguaje, el carácter singular de la nueva poesía es determinado por su intención de usar la palabra como medio para poner al descubierto el poder creador del poeta, como medio para liberar lo desconocido en el mundo. Rimbaud no deja de señalar que la poesía nueva exige un lenguaje nuevo, capaz de contener en sí la visión de lo *desconocido*, visión que el poeta sólo puede alcanzar mediante un doble trabajo de introspección y de transformación.

⁷ Podríamos pensar que en ese preceder de la palabra respecto a la acción, la palabra logra, finalmente, *coincidir con el todo*, logra nombrar lo absoluto, tanto más si entre la palabra que anticipa la acción y la acción misma se establece una relación de simetría, si la acción es un cumplimiento exacto de lo anticipado en la palabra. Empero, es preciso observar que esta coincidencia es momentánea, el poeta apenas define una *cantidad de desconocido*, apenas da un aporte en la *marcha hacia el progreso*. La movilidad de lo *absoluto*, del alma universal, así como la movilidad misma del pensamiento hacen imposible la coincidencia definitiva con un todo. Esta idea, por lo demás, dispone una nueva posibilidad, la de una poesía móvil, en constante creación de sí misma y del mundo, en constante procura de lo absoluto. Buscar lo absoluto a través de la poesía sería así entrar en comunidad con el movimiento de lo absoluto, participando de su creación.

También este lenguaje nuevo al que aspira la nueva poesía quiere ser *del alma para el alma*, esto es del alma individual del yo puesta en contacto, gracias a la palabra, con el alma universal, con el alma del mundo. así pues, el trabajo de profundizar en la propia alma no tiene como último fin el expresar un sentimiento o una experiencia subjetiva, sino más bien, ubicarse en el lugar donde descansa la posibilidad de lo imprevisible e irrepitable, ante lo cual cabe el asombro. Podemos anticipar aquí, que el instrumento del genio es justamente esa palabra en su papel de posibilitadora de vínculos armónicos entre el mundo del yo y el de la naturaleza, e incluso, entre el alma del yo, individual y el *alma universal*.

Esta palabra, que a partir de ahora se yergue como instrumento del genio (y que de hecho se puede llegar a confundir con el genio mismo) tiene un doble papel de anticipadora y transformadora, llegando a asumir así, un carácter *práctico* que se mide por el efecto de su incursión en el mundo. Este carácter práctico podemos equipararlo con la idea de *objetividad* que Rimbaud atribuye a la nueva poesía, y que se vincula con la idea de llevar a cabo la poesía como un *trabajo*. Seguramente, este trabajo responde a ese propósito de intervenir en el mundo a través de la palabra o de alcanzar, bajo el emblema de un nuevo lenguaje, la reinención o el reencuentro con una armonía nueva; la función de la poesía no será ya la de comunicar lo ya visto, lo ya sentido, tal tarea corresponderá a la poesía nacida en la subjetividad.

El intento de encontrar para la palabra nuevos usos, nuevas relaciones con lo real, origina problemas insoslayables. El deseo de hacer que la palabra anticipe la acción, coincide con el propósito de lograr que la palabra entre en comunión con lo real, confundiéndose con la realidad que a la vez está próxima y lejana. Así, para Rimbaud, la finalidad de la poesía es la de restablecer un vínculo de armonía con la vida a través de una palabra que pone en contacto la idea con la cosa, lo intangible con lo tangible.

El problema de las relaciones entre palabra y acción es formulado por el ya citado escritor mexicano Octavio Paz, quien, en su obra crítica *El arco y la lira*, al abordar el tema

de la poesía moderna, comienza por formular una pregunta que, como él dice, se ha planteado toda mente de poeta desde los albores de la modernidad, aun cuando tal pregunta no es sobre el poema sino sobre la historia. El interrogante es formulado en los siguientes términos: “¿es quimera pensar en una sociedad que reconcilie al poema y al acto, que sea palabra viva y palabra vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora?” (Paz, 1967, Pág. 253). Este interrogante señala el propósito que todo poeta moderno se ha impuesto, propósito que, según Paz, no puede sostenerse como algo más que una creencia incapaz de encontrar fundamento en otra cosa distinta de su negación: se trata de lograr un *punto de inserción que a la vez sea un punto de intersección* entre la poesía y la realidad, entre la palabra (poética) y la vida social; según Paz, Rimbaud es uno de los poetas modernos que participan en tal búsqueda, pero sobre todo, es el primero en ver (en el doble sentido de *percibir y de videnciar*), la imposibilidad de llevarla a cabo:

La novedad de la poesía, dice Rimbaud, *no está en las ideas ni en las formas*, sino en definir la *quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle*. El poeta no se limita a descubrir el presente; despierta al futuro, conduce el presente al encuentro de lo que viene: *cet avenir sera materialiste*. La palabra poética no es menos “materialista” que el futuro que anuncia: es movimiento que engendra movimiento, acción que transmuta el mundo material. Animada por la misma energía que mueve la historia, es profecía y consumación efectiva, en la vida real, de esa profecía. La palabra encarna, es poesía práctica. *Une saison en enfer* condena todo eso. La alquimia del verbo es un delirio: *viellerie poétique, hallucination, sophisme de la folie*. El poeta renuncia a la palabra. (Paz, 1967, Pág. 256).

La imposibilidad de este proyecto radica precisamente en el carácter ambiguo de las relaciones entre palabra y acción, carácter que es inquebrantable, pues si bien es cierto que ambos términos tienden a distanciarse, no llegan a completar un antagonismo radical, pues entre ellos, a la par que existe un mutuo repelerse, existe una tendencia a la concordia. Y es precisamente este perpetuo oscilar entre un ámbito y otro el que produce la tendencia a aquietar la ambigüedad intentando una comunión entre ambos términos. Esta observación nos devuelve a una idea anterior: el deseo de anteponer la palabra a la acción corresponde al propósito de aproximar lo lejano, de hacer compatible lo incompatible. Tal propósito, empero, al basarse en una contradicción, no termina de concretarse de manera efectiva; así,

el proyecto poético de Rimbaud, al estar formulado sobre un propósito a primera vista imposible, parece estar condenado a fracasar. Paz señala que a partir de la *Temporada en el infierno* la forma más alta de poesía es la de negar la poesía, la de hacer una crítica de la experiencia poética, del lenguaje y el significado, del poema mismo. La palabra poética termina siendo negación de la palabra como posibilitadora del un vínculo armónico entre el hombre y la realidad.

Todo esto parece indicarnos que la creación de lo *desconocido* por medio de la palabra, junto con la idea de que por vía del desarreglo de todos los sentidos es posible devolver a la palabra su conexión con lo real, no termina siendo más que una ilusión. Así, hacia el final de la *Temporada en el Infierno* escuchamos a Rimbaud decir:

He creado todas las fiestas, todos los triunfos, todos los dramas. He tratado de inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas. Creí haber adquirido poderes sobrenaturales. ¡Pues bien!, ¡tuve que enterrar mi imaginación y mis recuerdos! ¡Una hermosa gloria de artista y de narrador apasionado!

¡Yo!, ¡yo que me he dicho mago o ángel, dispensado de toda moral, he sido devuelto al suelo, con un deber que buscar, y la rugosa realidad por abrazar! ¡Campesino! (Temporada, Pág. 92).

Alma centinela,
murmuremos la confesión
de la noche tan nula
y del día en llamas.

Arthur Rimbaud

Llegados a este punto nos recordamos el propósito particular de este capítulo: la indagación de las cartas a fin de reconocer en ellas una *poética Rimbaudiana*. Ya señalamos, al comenzar esta indagación, que el propósito de una *poética* es el de apresar el sentido del acto creador; señalamos también que la búsqueda de este sentido se emprende a partir de dos interrogantes: el primero incluye la pregunta acerca del origen del poema; el segundo, la pregunta acerca de su destino. Podemos sugerir ahora que para Rimbaud la finalidad de la poesía es la búsqueda de sí misma: la poesía procede de las más profundas regiones de lo

humano y busca instalarse en las regiones donde es visible el intercambio de lo humano con lo humano, de lo humano con la naturaleza, de lo humano con lo real, de lo humano con lo divino. Es en tal búsqueda donde el acto de creación se hace posible y en la búsqueda donde se impregna de sentido. Ahora, si en este ejercicio de interpretación que hemos aplicado sobre las *Cartas del vidente* algo se nos ha dicho sobre el origen de la poesía, encontramos también que en ese *algo* queda aún sitio para el *misterio*. Ello se debe a que el lugar donde se origina la poesía es una profundidad, un espacio oscuro, pero también a que la poesía en sí misma se da en el movimiento, del cual siempre se desprende un halo de incertidumbre generado por el sentimiento de no saber qué esperar con exactitud de ese continuo transcurrir; hay movimiento, y en ese movimiento algo se escapa a la predicción. El origen de la poesía es lo desconocido (que se mueve en lo profundo del alma); su finalidad, su objetivo, es, igualmente, lo desconocido (llevar la novedad al mundo), y lo desconocido es siempre algo que está por hacerse y algo que se está haciendo, es, por lo tanto, inasible, no podemos aprehenderlo, de ahí que no podamos definirlo, pues no sabemos a ciencia cierta *ni dónde reside, ni qué es*. Este hecho, por lo demás, resulta motivador, en cuanto que ofrece razones para continuar la búsqueda.

Se nos ha dicho, pues, que el arte proviene de lo desconocido, y que su finalidad es también, en cierta forma, lo desconocido, puesto que esta porción de misterio que se descubre al profundizar en el alma se inserta en la realidad –transformándola, a través de la palabra. Resulta interesante el hecho de que el ejercicio de creación poética se dé también en relación con la vida, pues ¿no es el deseo, emprendido desde el esfuerzo, de llegar a lo desconocido, o de *encontrar el lugar y la fórmula*, el mismo deseo de justificarse en lo real, de asumir la poesía como una forma de relacionarse con la vida, de constituirse una forma de ser en el mundo? Sabemos que sin duda la pregunta por la poesía implica el tema de la vida poética, de la *vida literaria*, pero sepamos también que la pregunta por la poesía implica el tema de la vida en lo que puede tener de *humano*, tanto más cuanto que ésta, como cualquier actividad y, sobre todo, como toda actividad creadora que pueda ser emprendida por el hombre, emerge del *yo*, y hacia el *yo* se dirige.

Dicho todo esto, y puestos en una actitud retrospectiva, recordamos que al dar inicio a este capítulo, nos propusimos la tarea de definir el proyecto Rimbaudiano de videncia como un camino hacia la genialidad. Puestos al final de la consideración de las *Cartas*, textos en donde se formulan los principios y los aspectos de ese *proyecto vidente*, podemos señalar que, en la medida en que dicho proyecto se propone la empresa de establecer relaciones armónicas entre *pensamiento, palabra y mundo*, él contiene lo necesario para dar lugar al encuentro con lo genial. Lo genial, o mejor aún, el genio –lo hemos repetido con insistencia, es quien media para unificar realidades distantes. Ahora sabemos que en el caso de Rimbaud, la posibilidad de encontrar al genio está determinada por cierto uso de la *palabra*. La palabra poética es el instrumento del genio por cuanto que ella permite establecer un contacto ciertamente armónico, entre el pensamiento interior del yo, y el mundo. Aún más, la palabra puede llegar a confundirse con esa fuerza creadora con la que los antiguos identificaron al genio, en la medida en que es justamente a través de ella que se hace posible renovar el trato cotidiano con lo real al permitir comunicar lo divino que se mueve en el fondo del alma individual, con el *Alma universal*.

Por ahora, y ya decididos a cerrar este segundo momento de nuestra reflexión queremos señalar enfáticamente que en este mismo deseo de instaurar nuevas formas de armonía, de encontrar, gracias a cierto trato con la palabra, al genio; subyace el propósito de encontrar una justificación tanto a la labor del poeta, como a su vida. Ahora bien, en ese intento por justificar la labor del poeta y dar sentido a su vida, Rimbaud se enfrenta a la insuficiencia de la palabra, al menguamiento de su poder mágico, de su cualidad vinculante. Así, y casi como consecuencia directa de lo anterior, el *proyecto de videncia* y la empresa de búsqueda del genio desembocan en cuestiones tales como el problema de la salvación y la angustia frente a la posibilidad del Infierno. De estos asuntos, justamente, nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

Capítulo tercero

El genio y la empresa de la salvación

Breve nota sobre la Temporada en el Infierno

Si en el capítulo anterior de nuestro trabajo nos situamos enfáticamente en la cuestión acerca del origen de la poesía y vislumbramos que este origen se encuentra en lo *otro*, en la heterogeneidad móvil del yo, si se nos permite la expresión, ahora enfatizaremos en el problema de la *finalidad* de la poesía, esto, debido a la naciente *evidencia* de que el *proyecto de videncia* determinado en las *Cartas*, es refutado, luego de emprendido, por el signo del fracaso. La pregunta aquí es por ese fracaso. Así, el propósito de esta sección será el de explicarnos en qué consiste el declarado fallo de la *poética del vidente*. Para responder a esta inquietud dirigimos nuestra mirada hacia la *Temporada en el Infierno*, obra en la que Rimbaud vuelve sobre el problema poético. Cabe observar que dicho problema, en el ámbito de la *Temporada*, se formula no ya bajo la forma de un interrogante, sino bajo la forma de una *evidencia*: la empresa poética, dirá Rimbaud en la *Temporada*, no puede ser más que *locura*; la *Alquimia del verbo* es un *delirio*, es decir, un trastorno de la razón provocado por la enfermedad o la embriaguez y de la que sólo pueden esperarse engañosas visiones: la poesía no sirve a la finalidad que ella misma se impone, la palabra –la palabra poética, no nos permite *transformar la vida*, ella sólo expresa un *sofisma mágico*, que antes que conducirnos al lugar ignoto de lo real, nos sitúa frente a un nuevo espejismo –un nuevo error, tanto más difícil de superar cuanto que se ha producido como resultado de una razón viciada, deformada.

Ahora bien, cabe observar que una de las ambivalencias a las que nos enfrenta la *Temporada* es justamente la de negar y afirmar el proyecto poético del vidente. Lo niega en cuanto que contiene en sí la reprobación de la empresa de *videncia* y de los frutos de ella obtenidos; pero también podemos decir que la afirma al ser ella misma uno de los frutos de tal empresa, y constituirse desde los postulados que la poética proyecta. Por lo demás, no podemos escapar a la *evidencia* de que la *Temporada en el Infierno* se presenta a nuestra

lectura bajo el aspecto de una *obra*, y en este sentido cabe esperar que en ella el *canto* comunique algo de ese *pensamiento comprendido* del propio Rimbaud.

Ciertamente, en el caso de Rimbaud, el paso por el Infierno es el destino último al que lleva el desarreglo de los sentidos, y por esto puede decirse que dicho paso culmina el proyecto vidente; pero a esto hemos de añadir que si la *Temporada* contiene los aspectos de la poética de *videncia*, es justamente porque ella se emprende como un examen del alma, de los movimientos de ese *otro* que Rimbaud quiso seguir: la *Temporada* continúa el movimiento de inspección, de escudriño que el proyecto de la *videncia* impuso como primer paso hacia el encuentro con la poesía. Ya Bonnefoy, en el ya citado ensayo *Rimbaud por sí mismo*, señaló que “*Una temporada en el Infierno* es el examen, emprendido en el desasosiego, pero llevado a su término con obstinación y rigor, de todas las empresas metafísicas que Arthur Rimbaud ha intentado; y la búsqueda, que en esta ocasión él quiere decisiva, de una respuesta al problema del cambio de la vida” (Bonnefoy, 1961, Pág. 93). También Graham Robb, en su estudio biográfico dedicado al poeta, aporta una observación oportuna a nuestro trabajo reflexivo, cuando dice que “*Une saison en Enfer* constituye una brillante demostración de la idea de que <<Yo es otro>>. Nos encontramos ante una de las primeras obras modernas de literatura que revelan que los experimentos con el lenguaje son también investigaciones del ser” (Robb, 2000, Pág. 245). Por nuestra parte, y aproximándonos de manera directa a la *Temporada en el Infierno* encontramos afirmaciones como las siguientes:

He bebido un buen trago de veneno. ¡Bendigo tres veces el consejo dado!
Las entrañas arden. La violencia del veneno tuerce mis miembros, me deforma, me derriba. Muero de sed, me ahogo, no puedo gritar. ¡Es el infierno, la pena eterna!
¡Miren cómo el fuego se alza! ¡Ardo como se debe! ¡Va, demonio!

[...]

¡Ah vaya! El reloj de la vida se paró hace un momento. Ya no estoy en el mundo. La teología es seria: el infierno, en verdad, esta *abajo* y el cielo arriba. Éxtasis, pesadilla, sueño en un nido de llamas.

[...]

Voy a develar todos los misterios: misterios religiosos o naturales, muerte, nacimiento, porvenir, pasado, cosmogonía, nada. Soy maestro en fantasmagorías.

¡Escuchen!...

¡Reúno todos los talentos! No hay nadie aquí y hay alguien. No quisiera repartir mi tesoro. ¿Alguien quiere cantos de negros, danzas de huríes? ¿Alguien quiere que desaparezca, que me sumerja en la búsqueda del *anillo*? ¿Lo quiere alguien? Fabricaré oro, remedios.

[...]

¡Ah, volver a la vida! Vigilar nuestras deformidades. ¡Y esta pócima, este beso mil veces maldito! ¡Mi debilidad, la crueldad del mundo! ¡Piedad, Dios mío, ocúltame, me siento tan mal! Estoy oculto y no lo estoy (*Temporada*, Págs. 24-5).

Y así como en la *Temporada* podemos identificar el descenso al Infierno con ese descenso al yo, y, por ende, con un descenso hacia lo *desconocido* –que implica principalmente la comprensión del alma, del movimiento del pensamiento–, también podríamos encontrar una equivalencia entre la salida del Infierno y el momento de la prometeica entrega del fuego. Una vez más, la empresa poética se impone la tarea de cambiar algo, de introducir una nueva posibilidad en el orden de lo real, en el orden de la vida misma, de comunicar lo desconocido con lo conocido, las regiones habitadas por los dioses con las regiones habitadas por el hombre. Si Rimbaud va al fondo del alma o al fondo del Infierno, espera siempre salir de esas regiones profundas con un sentido renovado de profundidad. El momento de ese ascenso de las profundidades es anticipado en el título de la obra: *Una temporada en el Infierno*, o *una estación en el Infierno* –según otras traducciones. Es claro que la palabra *temporada* contenida en el título general de la obra alude a una situación que no se sostendrá de manera permanente: es el Infierno, sí, *pero* – como señala Robb, *sólo durante algún tiempo*. Un sentido idéntico es evocado por la palabra *estación* que nos ofrecen otras traducciones, la cual tiene la virtud de evocar *alguno de los cuatro periodos en que se divide el año: invierno primavera, verano u otoño*, relacionados, por lo demás, con los ciclos de muerte y renacimiento en la naturaleza. Y si ahora enfatizamos en estas definiciones es porque encontramos en la *Temporada* una idea relacionada con ese movimiento de muerte y renacimiento que las estaciones implican, sobre todo si leemos su final como la expresión de un *renovado* sentimiento de esperanza, por el que se percibe la posibilidad de una nueva vida, o por lo menos de un *vivir* menos desolado.

Podríamos pensar que ese nuevo nacimiento, esa *Navidad en la tierra*, es en cierto modo fruto de esa *palabra poética* que una vez más participa como medio para transformar algo en el ámbito de lo real, para *reformular* las relaciones del yo *vidente* con el mundo visible.

Hecha la introducción a este segundo momento de nuestra reflexión a propósito de Arthur Rimbaud, nos encontramos dispuestos a seguir a Rimbaud (aunque desde la distancia conferida por nuestra calidad de lectores de su obra) en su descenso los Infiernos, asumiendo, para concretar tal recorrido, la misma actitud interpretativa que dirigió nuestra lectura de las *Cartas*. Así, agudizando nuestro oído para escuchar ese *pensamiento cantado y comprendido*, nos planteamos la tarea de encontrar una explicación a ciertos temas de la *Temporada en el infierno*.

Comencemos explicándonos la imagen más inmediata que esta obra nos ofrece, la del *Infierno*.

La imagen del Infierno y sus contenidos

Dimensión mítica y dimensión cristiana del Infierno

La imagen del Infierno, plural en sus significados, puede interpretarse desde dos perspectivas principales: la mítica y la religiosa. La primera de estas perspectivas nos sitúa frente a mitos que explican los ciclos de vegetación, siempre relacionados con un descenso a las regiones subterráneas; la segunda, nos aproxima particularmente al imaginario cristiano en donde la idea del Infierno va ligada a las ideas de justicia, salvación y culpa. Comencemos, pues, por ubicarnos en la perspectiva mítica.

Dentro de los mitos que narran un descenso a los Infiernos, encontramos –entre tantos- el mito griego en el que Perséfone, hija de Zeus y Deméter –diosa de la agricultura, es raptada por Hades, quien, enamorado, la lleva a reinar a su lado en la mansión subterránea. Durante la permanencia de Perséfone en las profundidades infernales, Deméter se niega,

desconsolada, a vivir en la morada olímpica y a dar su bendición a los campos. Todo está sin vida, y el género humano a punto de extinguirse.

En vano los bueyes arrastraban los arados de acá para allá en los campos; en vano el sembrador dejaba caer la simiente de cebada en los pardos surcos; nada brotaba del suelo reseco y aterronado. [...] El género humano habría perecido de hambre y los dioses se habrían visto privados de los sacrificios que les son debidos si Zeus, alarmado, no hubiese ordenado a Hades devolver su presa y entregar su desposada a su madre Deméter. El ceñudo señor de los muertos obedeció sonriendo, pero antes de devolver la reina al aire libre, le ofreció una granada para que comiera, lo que aseguró que volviera a él. Zeus estipuló que de allí en adelante Perséfone habría de pasar dos tercios del año con su madre y los dioses en el mundo superior y un tercio del año con su marido en el mundo inferior, del que volvería año tras año cuando la tierra estuviera adornada con flores primaverales. Alegrementemente volvió la hija a la luz y alegrementemente la recibió su madre abrazándola, y en su gozo por haber recobrado a la que creyó perdida, hizo Deméter que el grano brotase de los terrones de los campos arados llenando la anchura de la tierra de hojas y flores (Frazer, 1922, Págs. 451-52).

El mito nos sitúa frente al imaginario agrícola –que nos remite doblemente a la esfera del trabajo manual (el cultivo) y a la de los ciclos de la naturaleza. Ambas esferas –la del trabajo manual y la del tiempo cíclico de la naturaleza son mencionadas en la *Temporada en el infierno*; sin embargo, en el poema los contenidos míticos de la imagen del Infierno se resignifican. Así, aunque la presencia que hemos convocado aquí (la de Perséfone en su mítico paso por el Infierno), nos recuerde el inicio del acto vidente, su ascenso desde las regiones profundas no coincide, en el caso de la *Temporada*, con el final de la estancia en el Infierno, sino con su comienzo: la *Temporada* de Rimbaud en el *Infierno*, corresponde no ya al otoño, o al invierno, que son las estaciones asignadas a la estancia de Perséfone junto a Hades, sino con la salida de ésta al lugar de la luz.

Como Perséfone –personificación del grano simiente- que cual semilla se entierra en la profundidad para luego subir de nuevo hacia la luz, el yo de las *cartas del vidente*, empeñado en hacerse poeta, se dirige a las regiones profundas de su ser, se oculta, igual que la diosa, en las oscuras tierras, para emprender el *cultivo* de su alma. Pero he aquí que el fruto de tal esfuerzo, *hijo* de esa suerte de *trabajo agrícola*, no se da cómo nacimiento a *una vida nueva y más elevada* –como explica Frazer a propósito del mito griego, sino hacia un *sol ilusorio*.

Aquí hemos de recordar que para Rimbaud el *trabajo* no se sostiene como un esfuerzo manual; la escritura está más próxima a un acto mágico que a un esfuerzo físico. Rimbaud reconoce su pereza y se convence de que jamás dominará su mano: “¿Trabajar ahora? Jamás, jamás. Me he puesto en huelga” (*Cartas*, Pág. 32); “Me da horror cualquier oficio. Patrones y obreros: patanes, innobles. La mano en la pluma es como la mano en el arado. ¡Vaya siglo de manos! No seré nunca una mano de obra” (*Temporada*, 2004, Pág. 16). Si hay que reconocer un esfuerzo en Rimbaud, es el de la *videncia* y en ese esfuerzo la palabra es considerada desde una perspectiva mágica que se fundamenta en una convicción profunda en el poder del lenguaje. En el terreno de una causalidad mágica la palabra es medio de transformación y por ella las cosas se transforman para reproducir, en la realidad, un deseo, una idea: la palabra desata en el mundo un destino nombrado por ella anticipadamente.

No dudemos de que la magia da sus frutos, ni de que el cultivo del alma produce su primavera, pero la llegada de ese tiempo fecundo es el inicio de la *Temporada en el infierno*: “la primavera me trajo el horrible reír del idiota” (*Temporada*, 2004, Pág. 15) dice Rimbaud, y esta risa idiota –contrapunto de la alegría de Deméter por el retorno de su hija al lugar de la luz- puede ser el gesto del hombre condenado a vivir en el engaño de un proyecto vano, el gesto, en fin, del hombre condenado al Infierno; si a Rimbaud le decepcionan los frutos de su *esfuerzo* vidente, si encuentra en los resultados de su pasado trabajo un preludio para su Infierno es porque el esfuerzo de la *videncia*, cuya finalidad era la de imponer a la monótona y cruda realidad algún ajuste, algún cambio, se revela ilusorio. *Pediré perdón por haberme alimentado de mentira* –dice Rimbaud- *Y adelante*.

Si hasta ahora nos llamó la atención el hecho de que para Rimbaud la temporada infernal iniciase con una alusión a la primavera, ahora hemos de encontrar igualmente significativo el hecho de que el final de esta estancia coincida con el otoño:

¡Llegó el otoño! Pero, por qué lamentar un sol eterno si estamos empecinados en el descubrimiento de la claridad divina, lejos de las gentes que mueren en las estaciones. El otoño. Nuestra barca levantada en las brumas inmóviles se desvía hacia el puerto de la

miseria, la ciudad enorme con el cielo manchado de fango y fuego. ¡Ah, los harapos podridos, el pan empapado de lluvia! La embriaguez, ¡los mil amores que me han crucificado! ¿No terminará por tanto esta gula, reina de millones de almas y cuerpos muertos y *que van a ser juzgados*? Me veo de nuevo la piel roída por el fango y la peste, los cabellos y las axilas atascados de gusanos y aún más gordos gusanos en el corazón, tendido en medio de los desconocidos sin edad, sin sentimiento... Habría podido morir... ¡La horrible evocación! Execro la miseria.

¡Y temo al invierno porque es la estación del confort!

A veces miro en el cielo playas infinitas cubiertas de blancas naciones alegres. Un gran navío de oro, encima de mí, agita sus pabellones multicolores entre la brisa de la mañana. He creado todas las fiestas, todos los triunfos. Intenté crear nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas. ¡Y bien, qué! ¡Debo encerrar mi imaginación y mis recuerdos! Bella gloria esfumada de artista y de narrador.

¡Yo, yo que me he dicho mago o ángel, dispensado de toda moral, me veo devuelto a la tierra con el deber de la búsqueda y la realidad rugosa para oprimirla! ¡Patán!

¿Me engaño? ¿La caridad, para mí, será hermana de la muerte?

En fin, pediré perdón por haberme alimentado de mentira. Y adelante.

[...]

Sí, la nueva hora es, al menos, muy severa. [...]

Sin embargo, veamos. Recibamos todos los influjos de vigor y de auténtica ternura. Y en la aurora, armados de una ardiente paciencia, entraremos en las espléndidas ciudades (*Temporada*, 2004, Págs. 44-5).

Esta llegada del otoño, y la alusión al invierno, confirma, por un lado, el carácter cíclico, repetitivo de la desdicha humana. El fin de la *Temporada en el Infierno* es un retorno a los mismos motivos que antes dieron ocasión al tormento y la inquietud y que condujeron a Rimbaud a intentar la *videncia* como forma de cambiar la vida: la miseria, la falsedad de los ideales establecidos (felicidad, amor, belleza), la tristeza, la superstición, la ineludible herencia cristiana; pero también, el otoño da lugar a una nueva esperanza, es el final de un ciclo y la expectativa de un nuevo inicio. Una nueva siembra, un nuevo *trabajo* aguardan: “¿Cuándo iremos más allá de las playas y los montes, a saludar el nacimiento del nuevo trabajo, la nueva sabiduría, la fuga de los demonios y tiranos, el fin de la superstición?” (*Temporada*, 2004, Pág. 43). Entre tanto, en la tierra, el desasosiego se transforma en paciencia, y dentro de esa paciencia cabe todavía esperar el nacimiento de un sol eterno y permanecer firmes en el esperanzado propósito de *no maldecir la vida*.

Había entrevisto la conversión al bien y a la felicidad, la salvación. Puedo describir la visión: ¡El aire del infierno no tolera los himnos! Había millones de criaturas encantadoras, un suave concierto espiritual, la fuerza y la paz, las nobles ambiciones ¿qué sé yo?

¡Y todavía en la vida! –Si la condenación es eterna! Un hombre que desea mutilarse está bien condenado ¿no? Yo me creo en el infierno, por tanto, estoy allí. El catecismo se cumple. Soy esclavo de mi bautismo. Padres, ustedes hicieron mi desventura y la de ustedes. ¡Pobre inocente! El infierno no puede atacar paganos, ¿Y todavía en la vida! Mas tarde, las delicias de la condenación serán más profundas. Un crimen, pronto, que me despeñe a la nada, según la ley del hombre.

Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*

Si nos situamos ahora en la segunda de las perspectivas, la religiosa, que intentaremos dimensionar desde el cristianismo, nos enfrentamos a una imagen de Infierno que contiene en sí la idea de *justicia*, la cual, también integra las nociones de salvación y de condena. Por lo tanto, para comprender el Infierno desde el punto de vista de la religión hemos de intentar explicarnos la idea de justicia. Ahora que si nos proponemos abarcar esta imagen de justicia, añadir el tema de la condena o de la salvación no resuelve en mucho nuestras dudas. En cambio, podríamos comenzar por relacionar el término justicia con el término ley o norma, y desde allí pensar que, en relación con el hombre la justicia es lo que da la medida o la norma de una acción. Cuando la acción se sale de esa medida se cae en la desmesura, en la culpa. Pero también podríamos reflejar el término justicia en la expresión *lo que justifica*, y en relación con esto pensar que la justicia es el poder que confiere *razón*, que señala el *motivo* que *justifica*, que *atribuye valor* a las acciones humanas; así, bajo esta definición de justicia, se clarifican las ideas de salvación y condena que ésta contiene: está condenado quien no ha encontrado la razón que justifique su actuar o quien no ha encontrado en esa razón el valor de su actuar; en tanto que, en sentido inverso –esta vez positivo, se ha salvado quien ha logrado entrar en comunión con esa razón motivadora. Si, comprendido esto, remontamos el curso de estas líneas para ubicarnos nuevamente en el punto de partida, recuperaremos la imagen del Infierno en la cual la justicia se resuelve en castigo o culpa. El Infierno es ausencia de algo, en sentido estricto, ausencia del motivo

(del sentido) de la vida. Si retomamos estas reflexiones, podemos pensar que ese *me armé contra la justicia* que Rimbaud pronuncia al inicio de su *Temporada*, puede significar, *me armé contra los ideales establecidos, en los que no vi un sentido ni un motivo justificador de la vida*.

Si intentamos una variación del tema de la justicia, diremos que el Infierno es el lugar en que toda esperanza se agota. ¿Podríamos olvidar acaso la advertencia que lee aquel que está próximo a descender al *lugar de los tormentos*, ese *¡...abandonad toda esperanza!* que cierra la inscripción colocada en el dintel de la de la puerta infernal? También Rimbaud ha iniciado su paso por el Infierno negando la esperanza: “he llegado a borrar de mí toda humana esperanza”. Si relacionamos esa acción de hacer tabula rasa de la esperanza con el armarse contra la justicia, confirmamos la idea de Infierno como una negación, una renuncia a las razones o ideales que alientan y dirigen la acción y la vida del hombre.

Así pensado, el Infierno es renuncia a la esperanza de llegar a realizar y realizarse en ese ideal que motiva la acción, y es, empero, el lugar de una espera infinita en que el tormento de no reconocerse en nada persiste como un desasosiego siempre en aumento; ya decía el poeta Antonio Machado que “Vivir es devorar tiempo: esperar; y por muy trascendente que sea nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando. [...en el Infierno] se renuncia a la esperanza en el sentido teológico, pero no al tiempo y a la espera de una infinita serie de desdichas”. En la *Temporada* esa *espera infinita* se da como una búsqueda infinita y por tanto, como un moverse, un ir y venir entre el pasado el presente y el futuro, el oriente y el occidente, el aquí y ahora y el allá y después. Si hay algo constante en la *Temporada*, especialmente en la primera parte, es un perpetuo movimiento en busca de un lugar en que reconocerse; sin embargo, de todos esos recorridos no queda más que un sentimiento de desarraigo, y sobre todo de soledad absoluta. La *serie infinita de desdichas*, es en la *Temporada* una serie infinita de negaciones, una serie de intentos fallidos por recuperar la esperanza: la esperanza de la salvación, esto es, la esperanza de encontrar la razón que justifica la vida. El Infierno, si invertimos la fórmula de Dante respecto al Paraíso, es el lugar donde *se quiere pero no se puede*, también con Dante podemos recordar

que la montaña infernal es un cono inverso: Rimbaud entra en ese terreno negando a la belleza y a la alegría, y asumiendo la actitud del criminal y el desdichado.

Pero también el Infierno de Rimbaud es querer pertenecer o reconocerse en alguien, y no encontrar más que soledad. En su paso por el Infierno, Rimbaud no cuenta con una compañía, no hay un guía para él en el lugar terrible, lo cual resulta singular sobre todo si recordamos otros *Infiernos* en los que el paso por las regiones subterráneas es dirigido por un propósito, en los que el descenso es el imperativo para alcanzar un deseo superior: la tierra natal, el regreso de la mujer amada, el paraíso; también en estos Infiernos siempre hay alguien a quien preguntar, siempre un Dios que aguarda o un guía que acompaña; Rimbaud, en cambio, carece de todo guía, acude a todas partes, pero en ninguna se adapta, en ninguna se siente bienvenido, ninguna *mano amiga* se tiende a ayudarlo. En su búsqueda, Rimbaud pareciera no ser escuchado, él sólo puede sentir que el Evangelio ha pasado, que Dios está lejos, que el amor no es más que falsedad; y en ese concierto de negaciones, lo único que percibe es la voz del demonio que adormece su espíritu incitándole a persistir en sus vicios y a desistir de su búsqueda: la soledad de Rimbaud es la soledad para la salvación, pero esa misma salvación es su ansiedad y su propósito –también es el motivo de su pereza y su zozobra.

Soy un negro, pero puedo ser salvado.

Arthur Rimbaud, *Una Temporada en el Infierno*

Sabemos, por la misma *Temporada*, que Rimbaud ha llegado a despreciar la inquietud y la falta de armonía con que se mueve la vida en la tierra, y esa falta de armonía es dispuesta por el abismo que hay entre el ser y el actuar, entre lo que se es y lo que se espera. Ya en *Mala sangre* Rimbaud nos advierte de su situación ambigua: reconoce que sus costumbres *bárbaras*, su pertenencia a *una Raza inferior*, pugna con su deseo de salvación, el cual lo aproxima a la herencia cristiana. Rimbaud no termina de reconocerse en su pasado: se dice pagano a la vez que sostiene el anhelo de una fe; se llama a sí mismo negro y afirma simultáneamente la posibilidad de su salvación: él se cree entre dos razas, sin llegar a identificarse plenamente con ninguna de las dos. Por lo visto, el proyecto poético de

Rimbaud tenemos que entenderlo como un intento, en primer lugar, de escapar de esa inquietud y desarmonía, pero también como una preparación para modificar el curso de la vida y oponerle a la desarmonía imperante una armonía nueva a través del acto poético, en el que la palabra quiere ser fuego prometeico, quiere ser una luz que saque al hombre de la confusión imperante.

Ahora bien, si nos situamos en el lugar de la *Alquimia del verbo* y retomamos las reflexiones hechas durante este último capítulo, encontramos que en este relato el método de la *videncia* es refutado al ser ingrato al deseo de salvación. Este método termina siendo un extravío; *fue en principio un estudio* –dice Rimbaud– que no terminó más que en un odioso *hábito a la alucinación simple*. Así pues, el camino del desorden impuesto como medio para alcanzar la videncia, no conduce al encuentro de esa luz que la palabra promete. Y si el método ha fallado, si la poesía pretérita (medieval) se constituye desde el error y la poesía antigua no puede recuperarse pues el mundo moderno ha roto la comunidad con lo divino, ¿no habría que desistir de la poesía? Si ésta no logra ser, como se espera, un medio de salvación, si no es motivo suficiente para justificar la vida, ¿por qué persistir en su empresa? La única solución, la única manera de continuar la empresa vidente es emprendiéndola para negarla. Ya Octavio Paz nos advertía de que la forma más alta de poesía es la que contiene la negación de sí misma. Podemos agregar aquí que la poesía misma cumple, de manera singular, el principio de armonía disonante –que se propone alcanzar el *proyecto vidente*, al unir en ella misma su afirmación y su negación. De manera singular, pues, el encuentro con el genio termina por concretarse: por medio de la palabra poética la poesía se anula a sí misma, anulando lo ilusorio a que da lugar. Pero en esa misma abolición de sí, la poesía se transforma en un medio de reconciliación, en una manera de prepararse para emprender de nuevo un trato digno con la vida cotidiana del hombre, un vivir armónico en donde sea posible *volver a saludar a la Belleza*, así, si bien el proyecto del vidente es descartado como medio para cambiar la vida, también es cierto que los resultados de su aplicación no son del todo inútiles, pues, junto con lo ilusorio de su proyecto, Rimbaud ha logrado enfrentar las falsedades del mundo y las mentiras de los hombres, así, también queda el consuelo de poder resistir al engaño, mientras espera con

paciencia la entrada a las ciudades espléndidas y la llegada de una Navidad en la tierra. Podemos ahora comprender los sentidos que expresa su *Adiós*, impregnado de los descubrimientos posibilitados por el esfuerzo vidente y de las nuevas promesas que el final de esos esfuerzos ha dejado:

Sí, la nueva hora es, al menos, muy severa.

Porque puedo decir que la victoria me pertenece: el rechinar de dientes, los silbidos de fuego, los suspiros pestilentes, se moderan. Todos los recuerdos inmundos desaparecen. Mis últimos lamentos se difuminan: los celos por los mendigos, los salteadores, los amigos de la muerte, los olvidados de toda estirpe. ¡Condenados, si yo me vengase!

Hay que ser absolutamente moderno.

Nada de cánticos: sostener el paso ganado. ¡Qué dura noche! ¡La sangre reseca humea en mi cara y sólo hay detrás de mí este horrible arbolillo!... El combate espiritual es tan brutal como la batalla de los hombres; pero la visión de la justicia es sólo un placer de Dios.

Sin embargo, velemos. Recibamos todos los influjos de vigor y de auténtica ternura. Y en la aurora, armados e una ardiente paciencia, entraremos en las espléndidas ciudades.

¡Hablaba de mano amiga! Es ya gran ventaja poder reír de los viejos amores embusteros y avergonzar a aquellas parejas mentirosas –he visto el infierno de las mujeres allá abajo-; y me será lícito *poseer la verdad en un alma y en un cuerpo* (*Temporada*, 2004, Pág. 45).



Retrato de Rimbaud por Pablo Picasso.

CONCLUSIÓN

Retrato a partir de un rostro inconstante *Perfil del genio en el pensamiento poético de Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud*

Un Genio apareció, de belleza inefable, aun inconfesable. ¡De su fisonomía y de su aspecto surgía la promesa de un amor múltiple y complejo! ¡De una dicha indecible, aun insoportable! El Príncipe y el genio se aniquilaron probablemente en la salud esencial. ¿Cómo no habrían podido morir? Por tanto murieron juntos.

Pero el Príncipe falleció en su palacio a una edad normal. El príncipe era el Genio. El Genio era el Príncipe.

La música sabia falta a nuestro deseo.

Arthur Rimbaud

Advertirnos, a nosotros mismos y quienes acompañaron este diálogo, acerca del carácter inconstante del rostro de Arthur Rimbaud, fue nuestro punto de partida. Luego, resistiéndonos en parte al desconcierto que causa la intermitencia y la diversidad de matices con que se nos presenta ese rostro, nos impusimos la tarea de trazar, en un retrato, sus rasgos más finos. La orientación para concluir nuestra empresa fue encontrada en la imagen de Rimbaud poeta, cuya exploración, al enfrentarnos a la magnitud de lo infinito, nos exigió imponer un límite que permitiera el desarrollo de nuestras reflexiones. Este límite lo encontramos en el matiz del *genio*, cuya consideración se encuentra bastante cerca de la reflexión acerca del poeta por cuanto comparte con ella problemas y temas.

Entre los temas comunes que aproximan la reflexión sobre el poeta, a aquella que se detiene en la figura del genio, podemos mencionar en primer término el tema de la creación así como también, el de las relaciones hombre-naturaleza-divinidad.

Al incluir las consideraciones acerca del genio en la reflexión acerca del pensamiento poético de Rimbaud, hemos de atender a las condiciones históricas desde las cuales él formula su *poética*, condiciones que determinan el carácter de su pensamiento poético, como también su *visión de mundo*, esto es, su concepción acerca de las relaciones

hombre-realidad. Recordemos que el mismo Rimbaud nos advierte de su pertenencia a una época *moderna*, donde se imponen el afán de *progreso* en el orden técnico y utilitario dedicado a sacar provecho de los bienes materiales. Este proyecto de progreso, por demás, es permitido por el enfático uso de la razón, aplicada ésta para acceder a un conocimiento lógico del mundo, en el cual el pensamiento se restringe exclusivamente a la consideración de lo posible y lo calculable.

Pensamos que en el caso de Rimbaud los rasgos de genialidad comienzan a establecerse en su rostro de poeta una vez él ha advertido las implicaciones de su condición de hombre moderno, condición que lo sitúa en un mundo replegado sobre sí mismo, sobre lo inmediatamente perceptible. Por lo demás, y como resultado de ese enfático repliegue sobre lo tangible, las búsquedas de la modernidad son las del dominio totalitario de esa realidad inmediata a la percepción; así, la vida moderna impone un quiebre a las relaciones de simpatía entre el hombre y la naturaleza, tanto más cuanto que en ella ha dejado de reconocerse la presencia de lo divino para implantar la existencia inequívoca de una serie de estructuras lógicas que intentan explicar el funcionamiento *normal* del mundo. Y así como el conocimiento y la explicación del mundo dejan de fundamentarse en ideales o en creencias religiosas, así mismo el valor de la vida del hombre deja de estar referido a valores ideales, para medirse según el grado de poder o de control que aquél pueda ejercer sobre lo tangible.

En el rostro de Rimbaud los rasgos de genialidad son marcados por el esfuerzo que implica el propósito de reencontrar una armonía quebrantada por la imposición moderna de la razón. Tal anhelo de armonía, por demás, implica un reintegro a la unidad del yo con el pensamiento que se mueve en el fondo de su alma individual, y, al unísono a la unidad entre ese yo y el mundo. En el ámbito de las *Cartas del Vidente* Rimbaud ve en el ejercicio *poietico* la posibilidad de encontrar ese vínculo. Allí, en el lugar de la poesía, la palabra, vuelta a su condición primordial y despojada de sus funciones de concepto, se tiende como una suerte de puente que aproxima el hombre a sí mismo y a la naturaleza, pues la palabra permite unir un esfuerzo de pensamiento a un esfuerzo práctico, a lo que Rimbaud llama *acción*, a través de la cual, el hombre se relaciona con el mundo.

Los propósitos del genio, en particular, del genio moderno, son los de recuperar para el hombre el sentido y el valor de nuestro paso por el mundo, permitiendo al hombre convivir con lo divino, que como dijimos, nos da el sentimiento de asombro ante el mundo habitado por el hombre.

Ahora bien, dentro de los posibles medios a través de los cuales puede encontrar al genio, Rimbaud elige el del poema. A través de la palabra poética Rimbaud busca reinstaurar la comunicación del hombre con lo divino, a través de ella, también, busca permitir el intercambio de lo asombroso con lo cotidiano, de lo fantástico con lo lógico. Sabemos, sin embargo, que tras poner en práctica los principios de su *proyecto de videncia*, Rimbaud encuentra en la palabra el peligro de la ilusión, del *delirio*. Ahora bien, si la palabra no cumple su cometido de asir en un todo el conjunto de lo real, lo divino y lo humano, en cualquier caso aquella deja señalado un camino. Gracias a los esfuerzos emprendidos bajo el emblema de la *videncia*, Rimbaud logra reconocer los peligros y las mentiras de su mundo, todo lo cual le permite evitar errores venideros. También su paso por el Infierno, que aquí identificamos con ese trabajo *vidente*, le preparan para admitir la esperanza de la salvación, recuperando así, a través del acto poético el valor para continuar su paso por la tierra.

Diremos pues, que si bien la identidad entre el vidente y el genio pierde su simetría, en la medida que el proyecto de videncia no conduce, como se esperaba, hacia la armonía que reúne lo divino y lo humano, Rimbaud, a través de ese mismo proyecto alcanza a vislumbrar la existencia efectiva de dicha figura, de dicha fuerza. A través del esfuerzo *vidente* Rimbaud reconoce la posibilidad del impulso de lo genial, por tanto, no deja de persistir en la creencia en un *Alma universal*, y en la fe de que aún existe para él la posibilidad de saludar a la belleza, y de sostener, en el transcurrir de sus días, la promesa de continuar, de seguir adelante, de *no maldecir la vida*, no con otro sentido Rimbaud *iluminó* la figura del genio haciendo cantar a su pensamiento en versos como estos:

GENIO

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

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

Y nosotros, nosotros lo llamamos de nuevo y él viaja... Y si la Adoración se va, suena, su promesa suena: <<Atrás estas supersticiones, estos antiguos cuerpos, estos menajes y estas edades. ¡Esta época ha zozobrado!>>

No se irá, no descenderá de nuevo de un cielo, no cumplirá la redención de las cóleras de las mujeres y las alegrías de los hombres y de todo este pecado: pues ya está hecho, siendo él, y siendo amado.

Oh sus soplos, sus cabezas, sus carreras; la terrible celeridad de la perfección de las formas y de la acción.

¡Oh fecundidad del espíritu e inmensidad del universo!

¡Su cuerpo! ¡El desprendimiento soñado, la ruptura de la gracia cruzada de violencia nueva!

¡Su vista, su vista! Todas las genuflexiones antiguas y las penas *alzadas* después de su paso.

¡Su día! La abolición de todos los sufrimientos sonoros y móviles en la acústica más intensa.

¡Su paso! Las migraciones aun más enormes que las antiguas invasiones.

¡Oh él y nosotros! El orgullo más benévolo que las caridades perdidas.

¡Oh mundo! ¡Y el canto claro de las desdichas nuevas!

Nos ha conocido a todos y a todos nos ha amado. Esta noche de invierno de cabo a cabo, sabemos del polo al castillo, de la muchedumbre a la playa, de miradas en miradas, con fuerzas y sentimientos cansados, llamarlo y verlo, y volverlo a despedir, y entre las mareas y en lo alto de los desiertos de nieve, seguir sus visiones, sus soplos, su cuerpo, su día (Iluminaciones, 2004, Págs. 98-9).

DESPEDIDA

El hombre de suelas de viento. Es inútil perseguirlo. Tal es su velocidad que nadie lo alcanzará jamás.

Paul Verlaine

Quisiéramos aquí que estas páginas reservadas a una incipiente *conclusión*, pudieran sostenerse como un silencio. ¿Pudo Rimbaud concluirse, deseoso como estaba de partir siempre, de no permanecer en la quietud, de llevar constantemente, *al viento*, las *suelas* de sus zapatos?

Me fui

Abandoné la vida común por lo que usted ya sabe

Me voy

Nos vamos

Pronto ¿hay otras vidas?

...

No más palabras

Silencio sobre mí

...

Sus largas piernas daban tranquilamente formidables zancadas; sus largos y cadenciosos brazos marcaban los movimientos regulares; iba con la espalda recta, la cabeza erguida y los ojos fijos en la lejanía. Su rostro mostraba una expresión resignada y desafiante, como si estuviera dispuesto a todo, sin ira ni miedo (Delahaye).

Entonces, ¿podemos apresar nosotros una imagen constante de Arthur Rimbaud sin contradecir la movilidad misma de su obra, de su paso por el mundo? ¿Podemos dar lugar a las palabras pretendiendo decir con ellas lo que ya sabemos que no puede terminar de decirse, o concluir con ellas algo diferente a la *evidencia* de que todo lo que puede decirse en el espacio de conclusión es que no hay reposo, que cuando algo quiere alcanzarse, cuando algo quiere saberse, hay que mantenerse permanentemente en la búsqueda, en el movimiento que escudriña, tanto más si el objeto que se busca es la poesía?

Así, a riesgo de comprometernos y aún, de no comprometernos, concluyamos – despedámonos, sin concluir lo que se espera, sin derrochar palabras para repetir lo que se ha dicho ya durante noventa y tantas páginas: concluyamos con la evidencia que ciertamente no terminaremos de saber, que moviéndonos entre lo *literal* y la posibilidad de una significación múltiple siempre nos cabrá esperar algo más, siempre algo se escapará a nuestro deseo de decir algo.

El saber es imposible, y toda palabra desemboca en el silencio.

Pero comprendamos este silencio, no como un callar definitivo, ni como una resignación a la ignorancia, sino como una preparación a nuevas búsquedas, como el silencio musical, que contiene en sí el principio, la posibilidad del sonido. Nuestra iniciación en el diálogo acerca de Arthur Rimbaud comenzó desde el silencio, desde el desconcierto y el asombro suscitados por una obra que parece incomprendible y acerca de la cual resulta difícil expresarse...

¿Por qué no habríamos de concluir en el silencio?

Sólo nos queda esperar que ese silencio sea la preparación para un nuevo golpe de tambor.

BIBLIOGRAFÍA*Bibliografía del autor*

Cartas de la vida literaria de Arthur Rimbaud. Trad. Marco Antonio Campos. México: UNAM, 1995.

Iluminaciones. Trad. Cintio Vitier. 1872. Madrid: Visor, 1980.

Una Temporada en el Infierno. Trad. Gabriel Celaya. Madrid: Alberto Corazón Ed., 1972.

Una Temporada en el Infierno; Iluminaciones; Carta del vidente. Trad. Marco Antonio Campos. Bogotá: Común Presencia, 2004.

Obra escogida. Trad. Alberto Manzano. Barcelona: Teorema.

Bibliografía crítica sobre el autor

Bégin, Albert. “Nacimiento de la poesía”. El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el Romanticismo alemán y la Poesía francesa. México: FCE. 1939.

Bonnefoy, Yves. Rimbaud por sí mismo. Ensayo. Venezuela: Monte Ávila. 1961.

Char, René. “Prefacio a Rimbaud. Cien años de la muerte del poeta”, Sd.

Cocteau, Jean. El secreto profesional y otros textos. España: Orbis, 1988.

Friedrich, Hugo. “Mirada hacia delante y mirada hacia atrás”, “Rimbaud”. Estructura de la lírica moderna. Barcelona: Seix Barral, 1959.

Paz, Octavio. “Los signos en rotación” El Arco y la lira. México: FCE, 1967.

Robb, Graham. Rimbaud. Barcelona: Tusquets, 2000.

Bibliografía de referencia

Aristóteles. El hombre de genio y la melancolía. Barcelona: Quaderns Crema, 1996.

Bergson, Henri. El pensamiento y lo moviente. Madrid: Espasa-Calpe. 1969.

Diderot, Denis. “Artículo <<Genio>>”, “Sobre el genio”. Escritos sobre arte. Madrid: Siruela. 1994.

Ferrater Mora, José. Diccionario de filosofía abreviado. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1971.

Hocquenghem, Guy y Scherer, René. “1. Preludio. Ya no nos basta ser modernos”, “3. Por qué los hombres geniales son melancólicos”. El alma atómica: para una estética de la era nuclear. España: Gedisa, 1986.

Kant, Inmanuel. Crítica de la Razón pura. México: Taurus. 2006.

_____. Crítica del juicio. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

Marí, Antoni. Euforió: Espíritu y naturaleza del genio. Madrid: Tecnos. 1987.

Platón. “Ion”. Diálogos. México: Planeta, 1999.

_____. “Apología”, “Fedón”. Diálogos. México: Porrúa. 1981.

Shönberg, Arnold. Tratado de armonía. Madrid: Armonía Mundi.

Referencias circunstanciales

Alighieri, Dante. "El Infierno". La divina comedia.

Beckett, Samuel. El innombrable. Madrid: Alianza, 1985.

Blanchot, Maurice. Falsos Pasos. España: Pre-Textos. 1977.

Carroll, Lewis. A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado. Madrid: Alianza, 1973.

Cuddon, J. A. y Deutsch, André. A dictionary of Literary terms. Great Britain, 1977.

Debussy, Claude. Diálogo con el señor corchea.

Frazer, James George. La Rama dorada. México: FCE. 1944.

Machado, Antonio. Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo. Madrid, Espasa-Calpe: 1936.

Sainz de Robles, Federico Carlos. Ensayo de un diccionario de literatura. Tomo I. Madrid, Aguilar: 1954.

ANEXOS

I. Primera *Carta del vidente* *
 A GEORGES IZAMBARD
 (en Douai)

Charleville, (13) de mayo de 1871

¡Querido señor!

Helo aquí de nuevo profesor. Uno se debe a la sociedad, usted me ha dicho; usted forma parte del cuerpo docente, marcha usted por buen camino. Yo también; sigo la norma; me hago cínicamente *mantener*; desentierro a antiguos imbéciles del colegio; les entrego todo lo que puedo inventar de estúpido, de sucio, de malo, de acción y de palabra: se me paga con cervezas y putas. *Stat mater dolorosa, dum pendent filius*. Me debo a la sociedad, es justo, y tengo razón. En el fondo usted no ve en su principio sino poesía subjetiva. Su obstinación en recobrar el pesebre universitario –¡perdón!- lo prueba. Pero usted acabará como un satisfecho que no hizo nada, ni quiso hacerlo. Sin contar que su poesía subjetiva será horriblemente insulsa. Espero que un día (muchos esperan la misma cosa) vea yo en su principio la poesía objetiva. ¡Y la veré más sinceramente de lo que usted no lo haría! Seré un trabajador: es la idea que me sostiene cuando las iras locas me empujan hacia la batalla de París, ¡donde tantos trabajadores mueren mientras yo le escribo! ¿Trabajar ahora? Jamás, jamás. Me he puesto en huelga.

Ahora me encrapulo lo más posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta, y trabajo para volverme un *vidente*. Usted no entendería y yo casi no podría explicarlo. Se trata de llegar a lo desconocido a través del desarreglo de *todos los sentidos*. Son enormes los sufrimientos, pero se necesita ser fuerte, haber nacido poeta, y yo me he reconocido poeta. No es del todo

* Transcribimos las *Cartas del vidente*, del libro *Cartas de la vida literaria de Arthur Rimbaud*, donde encontramos una versión española de los textos, la referencia completa puede encontrarse en la bibliografía.

mi culpa. Es falso decir: Yo pienso. Debe decirse: Se me piensa. Perdón por el juego de palabras.

Yo es otro. ¡Tanto peor para la madera que se descubre violín, y se mofa de los inconscientes que porfían en aquello que ignoran en absoluto!

Usted no es un *enseñante* para mí. Le doy esto: ¿Es sátira, como diría usted? Es fantasía, siempre. Pero le suplico no subraye ni con el lápiz ni demasiado con el pensamiento.

[Se reproduce el poema *Le coeur supplicé*].

Esto no quiere decir nada. *Respóndame* a casa de M. Deverrière, para A. R.

Saludos afectuosos

Arth. Rimbaud.

II. Segunda *Carta del vidente*

A PAUL DEMENY

(En Douai)

Charleville, 15 de mayo de 1871

He resuelto darle una hora de nueva literatura. Comienzo enseguida con un salmo de actualidad:

[Se reproduce el poema *Chant de guerre parisien*]

Y ahora prosa sobre el porvenir de la poesía:

Toda poesía antigua linda con la poesía griega, Vida armoniosa. De Grecia al movimiento romántico –edad media- hay letrados, versificadores. De Ennius a Theroldus, de Theroldus a Casimir Delavigne, todo es prosa rimada, juego, apoltronamiento y gloria de innumerables generaciones idiotas: Racine es el puro, el fuerte, el grande. Se hubiera soplado sobre sus rimas, enredado sus hemistiquios, el Divino imbécil sería hoy tan ignorado como el advenedizo autor de *Orígenes*. Luego de Racine, el juego enmohece. ¡Ha durado dos mil años!

Ni broma ni paradoja. La razón me inspira más certezas sobre el tema, de modo que nunca se hubiera encolerizado un joven francés. Por otro lado, libertad a los nuevos para execrar a los antiguos: se está en casa y se tiene tiempo.

Nunca se ha juzgado de un modo correcto al Romanticismo. ¿Quién lo habría juzgado? ¡Los Críticos! ¿Los Románticos? Que comprueban también que la canción es tan pocas veces la obra, o sea, el pensamiento cantado y comprendido del cantor.

Porque yo es *otro*. Si el cobre se despierta clarín no es por su culpa. Algo me es evidente: asisto a la eclosión de mi pensamiento: lo miro, lo escucho, toco en el arco del violín: la sinfonía ejecuta su movimiento en las profundidades o llega de un salto a la escena.

¡Si los viejos imbéciles no hubieran encontrado del Yo sino la significación falsa, no tendríamos que barrer estos millones de esqueletos que, desde un tiempo infinito han acumulado los principios de su inteligencia cerrada, proclamándose autores!

En Grecia, versos y liras, ritmos: la acción. Después música y rimas son juegos, mero recreo. El estudio de ese pasado fascina a los curiosos: muchos hallan goce al renovar esas antigüedades: les pertenecen. La inteligencia universal ha lanzado siempre con naturalidad sus ideas. Los hombres recogen parte de esos frutos de la mente: se utilizan esos frutos, se escriben libros: tal iba la marcha, el hombre sin trabajar, sin despertar aún, o no aún en la plenitud del gran sueño. Funcionarios, escritores; autor, creador, poeta: ¡Este hombre nunca ha existido!

El primer estudio del hombre que anhela ser poeta es su autoconocimiento total. Escudriña su alma, la inspecciona, la toca, la comprende. Desde que la conoce, debe cultivarla. Esto parece simple: en todo cerebro se cumple un desarrollo natural. ¡Cuántos *egoístas* se proclaman autores, y hay tantos otros que se atribuyen el progreso intelectual! Pero se trata de hacer el alma monstruosa a la manera de los robachicos. ¡Vaya! Imagínese un hombre plantando y cultivándose verrugas en el rostro.

Digo que es preciso ser *vidente*. Hacerse VIDENTE.

El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos sus sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota en él todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias. Inefable tortura donde hay toda la necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito -¡y el supremo Sabio! Pues él llega a lo *desconocido*: ¡Puesto que él ha cultivado su alma, ya rica, más que ningún otro! Llega a lo desconocido, y cuando, enloquecido, termina por perder la inteligencia de sus visiones, ¡él las ha visto! ¡Qué reviente en su salto por las cosas inauditas e innumerables! ¡Vendrán otros horribles trabajadores: ellos comenzarán por los horizontes donde el otro se desplomó!

-La continuación en seis minutos-

Aquí intercalo un segundo salmo *fuera del texto*. Acerque por favor, un oído complaciente y todo el mundo quedará encantado. Con el arco en la mano empiezo:

[Se reproduce el poema *Mes petites amoureuses*]

Helo aquí, y fíjese bien, que si no temiera hacerle desembolsar más de 60 céntimos de aduana -¡yo, el pobre azorado, que desde hace siete meses no he tenido un solo céntimo!-, yo le daría aun mis “Amantes de París”, cien hexámetros, y mi “Muerte en París”, doscientos hexámetros!

Continúo:

Sí, el poeta es realmente un ladrón de fuego.

Está cargado de humanidad, aun de lo *animal*; deberá hacer sentir, palpar, escuchar sus invenciones. Si lo que trae de *allá* tiene forma, él da la forma; si es informe, él da lo informe. Encontrar una lengua. ¡Por demás, siendo idea cada palabra, llegará el tiempo de un lenguaje universal! Hay que ser académico –más muerto que un fósil- para perfeccionar un diccionario, de cualquier idioma que sea ¡Unos débiles se pondrán a *pensar* en la primera letra del alfabeto, y con prontitud se despeñarán a la locura!

Esta arenga será del alma para el alma, resumiendo todo, perfumes, sonidos, colores, el pensamiento enganchado al pensamiento y halando. ¡El poeta definirá la cantidad de desconocido despertándose en su tiempo en el alma universal, dará más que la fórmula de su pensamiento, que la anotación de su *marcha al progreso*! ¡Enormidad volviéndose norma, absorbida por todos, él será verdaderamente un *multiplicador de progreso*!

Este porvenir será materialista, ya verá usted. Siempre plenos del *Número* y la *Armonía*, estos poemas estarán modelados para permanecer. En el fondo será todavía un poco la poesía griega.

El arte eterno tendrá sus funciones, como los poetas son ciudadanos. La poesía no ritmará más la acción: estará *adelante*.

¡Estos poetas serán! Cuando se haya roto la infinita servidumbre de la mujer, cuando por ella y para ella, el hombre –hasta hoy abominable– habiéndola liberado, ¡ella será poeta también! ¿Sus mundos de ideas diferirán de los nuestros? La mujer hallará cosas extrañas, insondables, repelentes, deliciosas. Y nosotros las tomaremos, las comprenderemos.

Esperándolo, pidamos al poeta *lo nuevo*, ideas y formas. Los hábiles crearán pronto haber satisfecho esta petición. ¡No se trata de eso!

Los primeros románticos fueron *videntes* sin darse muy bien cuenta: el cultivo de sus almas comenzó por accidentes: locomotoras abandonadas pero humeantes, que estuvieron algún tiempo sobre los rieles. Lamartine es a veces vidente, pero estrangulado por la vieja forma. Hugo, *demasiado cabezota*, ha visto bien en los últimos volúmenes: *Los miserables* son un verdadero poema. Tengo *Los castigos* a la mano; *Stella* da aproximadamente la medida de la *visión* de Hugo. Demasiado de Belmontet y de Laménais, Jehovás y columnas, viejas enormidades reventadas.

¡Musset es catorce veces execrable para nosotros, generaciones dolorosas y presas de visiones que su pereza de ángel ha insultado! ¡Oh. Los cuentos y los proverbios insulsos! ¡Oh *Noches*, oh *Rolla*, oh *Namouna*, oh la *Copa*! Todo esto es francés, es decir, detestable en sumo grado. ¡Francés, no parisiense! ¡Todavía una obra de ese odioso genio que inspiró a Rabelais, a Voltaire, a Jean de La Fontaine, comentado por el señor Taine! ¡Qué primavera el espíritu de Musset! ¡Encantador, su amor! ¡He aquí pintura al esmalte, poesía sólida! Se gustará mucho de la poesía *francesa*, pero en Francia. Cualquiera muchacho de una tienda está en condiciones de hilvanar un apóstrofe Rollaque, todo seminarista guarda quinientas rimas en el secreto de una libreta. A los quince años, estos impulsos de pasión ponen en celo a los jóvenes, y a los dieciséis se contentan con recitarlos *de memoria*. A los dieciocho o a los diecisiete aun, todo colegial con medios, ¡perpetra un *Rolla*, escribe un *Rolla*! Algunos mueren tal vez al lograrlo. Musset no supo hacer nada. Sus visiones se daban detrás de la gasa de las cortinas; cerró los ojos. Francés, fatuo,

arrastrado desde los cafetines a un pupitre del colegio, el hermoso muerto está muerto, y no valdrá la pena ya, desde ahora, despertarlo para nuestras abominaciones.

Los segundos románticos, son muy *videntes*: Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, pero indagar lo invisible y escuchar lo inaudito es distinto a retomar las cosas muertas. Baudelaire es el primer vidente, rey de los poetas, un verdadero *dios*. Pero vivió aún en un medio demasiado artístico, y la forma, tan elogiada en él, es mezquina. Las invenciones de lo desconocido reclaman formas nuevas.

Despedazados en las viejas formas: entre los inocentes, A Renaud, ha hecho su *Rolla*; los galos y los Musset, G Lafenestre Coran, Cl. Popelin, Souvary, L. Salles; los escolares, Marc, Aicard, Theuriet; los muertos y los imbéciles, Autran, Barbier, L. Pichat, Lemoyne, los Deschamps, los Des Essarts; los periodistas, L. Claudel, Robert Luzarches, X. De Ricard; los fantasiosos, Catulle Mendès; los bohemios; las mujeres; los talentos, Léon Dierx, Sully Prudhomme, Coppée –la nueva escuela, llamada parnasiana, tiene dos videntes, Albert Mérat y Paul Verlaine, un verdadero poeta.

Así, entonces, trabajo para volverme *vidente*. Y acabemos con un canto piadoso:

[Se reproduce el poema *Accroupissements*]

Usted sería execrable si no me respondiese. Y pronto, porque acaso en ocho días esté ya en París.

Hasta la vista.

A. Rimbaud