



# ARTHUR RIMBAUD Y LA MODERNIDAD

JORGE CASTILLEJO

---

## I

*Il faut être absolument modern**Rimbaud*

Los primeros cincuenta años del siglo XIX en Europa se cierran con tres procesos de importancia histórica: la revolución de 1848, las transformaciones demográficas preparadas en el período anterior y el empleo de la metalurgia en la industria textil, es decir, la inserción definitiva del continente en el proceso de modernización capitalista. Los tres procesos tuvieron múltiples consecuencias para el desarrollo de la sociedad europea a lo largo de la segunda mitad del siglo: en la política, en la economía, en las mentalidades, en la cultura y en la vida cotidiana. Comencemos por señalar, con relación al movimiento político de 1848, cómo éste tuvo como resultado inmediato para Francia, nación en que se origina, el reforzamiento de las elites dominantes y el endurecimiento de la vida política francesa al instalarse la dictadura bonapartista y prepararse su transición al Segundo Imperio. Como secuela extra francesa del 48, asistimos al ablandamiento de los regímenes autoritarios y a las moderadas reformas de un liberalismo conservatizado ya en países como Bélgica, Italia, Austria-Hungría, etc., zona en que la burguesía prefirió aliarse (siguiendo el ejemplo francés) a las elites tradicionales antes que realizar cambios en pro de las emergentes clases trabajadoras urbanas, que, de manera ingenua y prepolítica, ensayaban la realización de un proyecto social que democratizase el estado y la sociedad. Ya Stendhal, en *Rojo y Negro* y en *Lucien Leuwen*, advertía sobre los

problemas de una sociedad fundada en el dinero y en las especulaciones de la Bolsa (¡él, escritor de genio, no reconocido en vida, quien siempre padeciera de dificultades financieras!). También Balzac, muerto en 1850, (cuatro años después vendría al mundo Arthur Rimbaud) en su **Comedia Humana** se había consagrado a la genial descripción de las primeras décadas del desarrollo del capitalismo en Francia y al análisis de algunos tipos humanos engendrados por el nuevo movimiento económico. En Inglaterra, Charles Dickens había observado (y experimentado en carne propia) las secuelas de la revolución industrial, particularmente en su novela **Hard Times**, de 1854. Tampoco hay que olvidar sus novelas consagradas a protagonistas infantiles, como **Oliver Twist**, en las que presentó ante los ojos de la conservadora sociedad británica, la explotación del trabajo infantil y de sus terribles condiciones de existencia. El aparente amanecer de una nueva sociedad, más justa, más igualitaria y menos alienante, fue saludado por Charles Baudelaire, quien fuera visto, fusil al hombro, en las calles del París de 1848, como nos lo ha vuelto a contar Mario de Michelli en **Las Vaguardias Artísticas del siglo XX**. Todos esos creadores nos han mostrado la corrupción, la inconsecuencia, la hipocresía, la crueldad y la perversión de la sociedad mercantilista. Algunos contrapusieron a la cruel realidad, el mito heroico del primer Napoleón, entre ellos Stendhal, partícipe de la empresa napoleónica, quien consagrara un extenso libro a su héroe (en realidad, fueron dos libros). Recordemos en Rusia a Dostoiewski, en quien también aparece este fantasma que recorrió Europa después de muerto el Emperador. En **Crimen y Castigo**, encontramos otro obsesionado por la meteórica carrera de Bonaparte: Raskolnikov, el estudiante pobre que, a nombre de un idealismo abstracto y moralista, no vacila en asesinar a

la vieja usurera, y así realizar, por otra parte, su profunda ansiedad auto-punitiva.

Arribismo, espíritu mercantil, filisteísmo, conservadurismo político y pragmatismo, fueron fenómenos que se constituyeron en temas de ese vasto fresco que es la modernidad, y que fueron sometidos a examen por los más destacados miembros de la **intelligentsia** europea de la época. No son únicamente hombres como Baudelaire, **hundidos** en la modernidad, desde abajo, quienes se consagran a comprenderla, también desde otro lado, en intelectuales como Karl Marx, se aborda la modernidad para proyectarla en términos de una mayor realización del hombre como individualidad y ser social. Marx, al igual que el resto de la intelectualidad europea progresista (los **modernos**, propiamente), hicieron la crítica de la segregación y de la enajenación del hombre e insistieron en la profundización de la Ilustración, aunque con perspectivas filosóficas disímiles. No es extraño, por lo tanto, que por los mismos años, aun cuando por un conflicto personal-familiar distinto, Arthur Rimbaud, adolescente aún, pretenda *cambiar la vida*. En este sentido, Walter Benjamin, en un libro consagrado a Baudelaire y a la ciudad de París como condensación de las contradicciones de la vida urbana, anota lo siguiente:

*Baudelaire no se complacía, como Gautier, en su época, ni tampoco se engañaba, como Leconte de Lisle, respecto de ella. El idealismo humanitario de Lamartine o de un Victor Hugo no estaba a su alcance; ni le fue dado, como a Verlaine, escaparse por la devoción. Flaneur, apache, dandy, trapero: otros tantos papeles. Puesto que el **heros** moderno no es héroe sino*

que representa héroes. La heroicidad moderna se acredita como un drama en el que el papel de héroe está disponible <sup>1</sup>.

Pues en definitiva el proceso de desarrollo económico, y específicamente el ritmo de proletarización de la sociedad se muestra igualmente en la vida intelectual, y el autor del **Albatros** como el autor del **Bateau Ivre** son convertidos en proletarios de la cultura: Baudelaire en un *flaneur*, como dice Benjamin, y Rimbaud en un indigente, sin trabajo concreto y definido, ya sea en París, Londres o Harar, no obstante su intento voluntarista de convertirse de alguna forma en rentista. A este propósito, señala Arno Máyer en un brillante ensayo:

*Mientras que los empresarios capitalistas sabían cómo destruir de forma creadora en la esfera económica, se cuidaban mucho de rasgar la trama cultural heredada.*

*De hecho, en su búsqueda de sanción y de reconocimiento social, rodeaban de decorados históricos sus propias hazañas y sus propias personalidades. Esa utilización y esa solicitud de la cultura histórica mitigaba y disfrazaba mucho la tensión que significaba encajar la modernidad en la sociedad civil y política preexistente (...) Hasta el siglo XIX inclusive, las clases dirigentes y gobernantes de*

---

1. Walter Benjanún. **Poesía y capitalismo**. Madrid, Taurus, 1972. p. 116.

2. Arno Mayer. **La persistencia del antiguo régimen**. Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 176-179.

*Europa habían utilizado el arte tanto con fines prácticos como para su disfrute estético.*

En este contexto, artistas como Baudelaire y Rimbaud van a contrapelo de la modernidad. Su existencia resulta gratuita en la sociedad de los valores de cambio y ellos están más cerca de la visión anarquista del mundo.

¿Cómo integrar el desarrollo objetivo de las fuerzas de la sociedad que se dirigen ineluctablemente a la consolidación del industrialismo, al desarrollo de la personalidad, del pensamiento original y de los dones creativos de la individualidad junto con el movimiento humano hacia la felicidad, todos ellos elementos presentes como programa de la Ilustración, primero, y luego, en el idearium de la revolución de 1789, críticamente, y más tarde, en la revolución de 1848? Tales son los problemas que se presentan a los ciudadanos franceses que, como a Rimbaud, les tocó vivir en el período de avance del capitalismo, y que, con respecto a Francia, fueron testigos de la conservatización de su entorno social y político.

El proceso de urbanización proseguía lenta, pero inexorablemente, como resultado, entre otras causas, de la descomposición del campesinado y del desarrollo de la revolución industrial, lo que incluye la transformación de la vida ciudadana y rural y sus efectos sobre los hombres. La transformación de la ciudad de París (empresa llevada a cabo por el célebre financiero, el barón Georges Eugene Haussman), justamente en el sentido de los gustos, estilo de vida e intereses culturales y políticos de la burguesía parisina, es un síntoma de la polarización cada vez más aguda, entre quienes solo podían ofrecer su fuerza de trabajo (no se trata de una conciencia *para sí*, como escribía Hegel), y quienes

detentaban el poder económico. Si se mira un poco en el proceso de urbanización (en la literatura su reflejo se ve por ejemplo, en los Estados Unidos, en Edgar Allan Poe, en su tema del *hombre de la multitud*, o, en Francia, en los estudios de Baudelaire acerca de la ciudad de París, o en su propia vida de vagabundaje y pobreza en la gran urbe) en los principales países europeos durante el siglo XIX y sobre todo durante su segunda mitad, tenemos los siguientes hechos, tomando en consideración el distinto grado y la velocidad con que se desarrollaba el proceso industrializador en cada uno de ellos. Según Roland Mousnier, en 1850 había en Europa catorce ciudades de más de doscientos cincuenta mil habitantes; en 1910, esta cifra se había incrementado a treinta y ocho; a pesar del descenso relativo global de la tasa demográfica europea, de acuerdo a este mismo autor, las principales urbes de Europa elevaron su población de manera considerable: Londres vio aumentar la suya de cinco millones en 1880 a siete millones en 1910; París, de dos millones a casi tres millones. Aún más significativo fue el incremento de la concentración urbana en los grandes distritos de la producción del hierro y del carbón. Para limitarnos únicamente a Francia: la ciudad de Lille duplicó la suya entre 1850 y 1910 y en localidades próximas a ella se incrementó a tal punto que el noreste francés comenzó a convertirse en una sola megalópolis, de acuerdo a este historiador francés. Fenómenos similares se dieron en otras zonas de Europa. Podemos estimar todos estos nuevos desarrollos como el *background* de lo que pudiéramos denominar la raíz — a largo plazo y en profundidad— de los movimientos de inquietud espiritual, de *social unrest* y de rebelión intelectual que caracterizan el tránsito hacia el *fin de siècle*, contradictorio y sorprendente conforme a las particularidades del proceso de la cultura europea.

El ascenso de las clases medias y de la burguesía en la época en que vivieron escritores como Flaubert, Baudelaire, Rimbaud, Zola, para referimos sólo a Francia, ocurre en el período en que se desarrolla lo que algunos estudiosos denominan la "segunda revolución industrial", seguida por la situación de desgarramiento de la *intelligentsia* más lúcida y crítica. La sensibilidad exacerbada buscó una salida en la política, en algunos casos, o al menos se dio en el contexto de acontecimientos que hicieron época por su significación, como la Comuna de París, en el caso de Rimbaud; en otros, la expatriación a países exóticos — edenes coloniales—, la locura o los paraísos artificiales *Cambiar la vida*, la célebre exigencia que se tornó característica del autor de las **Iluminaciones**, no se redujo exclusivamente a la transformación de la "vida interior", es decir, no se quedó en un blando y amorfo idealismo abstracto, sino que incluía la tarea de modificar el orden existente, mediante un trabajo solidario por cambiar las condiciones objetivas que hacen posible la enajenación del hombre en la sociedad moderna. Con relación a Rimbaud y el proceso de la Comuna de 1871, veamos lo que al respecto señala Albert Béguin:

*Y se puede esperar ... que nos hará ver hasta qué punto las Iluminaciones y Una Estación en el Infierno forman parte de los acontecimientos de 1871. Una crítica positivista nos ha acostumbrado a interpretar esta estrecha concordancia en el marco de una causalidad en que el único hecho 'real' y 'vivido' sería el hecho histórico, del cual el poeta traduce el eco. Comprenderemos un día .... que la relación es otra, que el poema y el acontecimiento son dos partes de un mismo discurso, dos frases de la misma y discordante*



*...sinfonía, dos invitaciones a la inteligencia: dos advertencias igualmente solemnes e imperiosas que nos dirige una voz divina cuya lengua está compuesta por todo tipo de vocablos* <sup>3</sup>.

Este complejo tejido social puede explicar la experiencia anarquista que aparece en la agonía del siglo XIX como alternativa utopista de los problemas de la sociedad y más específicamente como reto a la presencia del estado en la vida de los hombres. Pero explica igualmente el desarrollo de otro tipo de pensamiento que ensaya por su lado la comprensión de la modernidad desde otro ángulo, aceptando su significación pero yendo más allá al encuentro de la transparencia entre los seres humanos. Tal es el sentido de los primeros escritos de Karl Marx: los **Manuscritos económico-filosóficos**, de 1844, y el **Manifiesto** de 1847, heraldo de la modernidad avanzada. No es casual que los anarquistas (Bakunin, Kropotkin, etc.), como teóricos de dicha vanguardia, dominen un buen trecho del siglo XIX, aunque por otra parte, en la práctica su proyecto político quedara reducido a oponer su violencia sin futuro a la violencia con futuro de las clases dominantes, en su lucha por la realización de la democracia, o lo que es lo mismo, ir más allá de la revolución francesa y realizar la Ilustración. Todo ello significó, como se viera luego, el triunfo del pragmatismo sobre el Ideal. El último anarquista convicto de asesinato y condenado al patíbulo marca el fin del voluntarismo individualista por llevar la felicidad a los hombres. En **Mi corazón al desnudo**, Baudelaire ya lo señalaba:

---

3. Albert Béguin. **Creación y Destino**. México, FCE, 1987. vol. 11, p. 130.

*Un mundo goloso, ansioso de cosas materiales, o todo lo que no sea el afán por el dinero, será considerado como una inmensa burla.*

Por su parte, Rimbaud, en carta de enero 25 de 1888, ya adentrado en su sueño pragmático, desde Adén, Argelia, escribía:

*Todos los gobiernos se han apropiado de millones en estas costas malditas y desoladas, en donde los nativos vagan errantes sin comida y sin agua en el clima más espantoso del mundo. Y todos estos millones embutidos en el vientre de los beduinos sólo han servido para producir guerras y desastres de toda clase.*<sup>4</sup>

Y desde la filosofía, Friedrich Nietzsche, en *Genealogía de la Moral*, sentenciaba:

*La llamada cultura industrial... en su forma actual es en suma la más vulgar forma de existencia que haya aparecido hasta el presente.*

Y desde el arte, en carta a su hermano Theo, Vincent van Gogh escribía:

---

4. Arthur Rimbaud. *Oeuvres Complètes*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1991. pp. 446-447.

*Estamos en el último cuarto de un siglo que terminará con una revolución colosal. Pero supongamos incluso que los dos veamos su comienzo hacia el fin de nuestra vida. La verdad es que no alcanzaremos los tiempos mejores de aire puro y de renovación de toda la sociedad después de esas grandes tempestades. Pero una cosa importa: no andar ignorante de la falsedad de la época, una ignorancia que ni siquiera reparase, a pesar de todo, en las horas insalubres, asfixiantes y deprimentes que preceden a la tempestad. Y que uno se diga: vivimos en plena angustia; pero las generaciones futuras podrán respirar más libremente* <sup>5</sup>.

Hasta aquí, van Gogh. Walter Muschg<sup>6</sup>, en su monumental **Historia trágica de la literatura**, ha realizado un magnífico análisis de la respuesta que escritores como Rimbaud han ofrecido al desarrollo de sus sociedades. A este respecto, señala el crítico suizo:

*En esta Europa ya no había nada de vida, su arte sólo era una forma distinta de enemistad contra el espíritu.*

Y en el mismo sentido, aunque a propósito de Rousseau, señala Marshall Berman en su hermoso libro sobre la modernidad:

---

5. Vincent Van Gogh. **Cartas a Theo**. Barcelona, Seix Barral, 1971. pp. 180-181.

6. Walter Muschg. **Historia Trágica de la literatura**. México, FCE, 1965. p. 321.

*Gran parte de su angustia [de Rousseau] emana de las peculiaridades de su propia vida en tensión, pero algo de ella se deriva de su aguda sensibilidad hacia las condiciones sociales que estaban empezando a configurar las vidas de millones de personas* <sup>7</sup>.

Por otra parte, en su análisis de los efectos que las contradicciones de la sociedad tuvieron en el pensamiento social y político durante la segunda mitad del siglo XIX, particularmente al término del mismo, James Joll anota lo siguiente en su libro sobre Los **anarquistas**:

*Si bien medró [el anarquismo] al amparo del mito de la revolución, tal como ésta se desarrolló a partir de 1789, lo que llevaba a los anarquistas a combatir los medios y los objetivos de los mismos revolucionarios fue la impotencia de las revoluciones políticas y las reformas constitucionales para satisfacer las necesidades sociales y económicas* <sup>8</sup>.

Y es así como el proceso de modernización, en sí mismo liberador de las energías de los hombres y de las fuerzas económicas, se constituye al mismo tiempo en un complejo sistema que enajena al individuo de su creatividad y de su libertad al lado de los otros. La crítica, el inconformismo y la negatividad de las vanguardias, de otro lado, se

---

7. Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Ed. Siglo XXI, 1988. p. 3.

8. James Joll. *Los anarquistas*. Barcelona, Grijalbo, 1978. pp. 7-8. Introducción.

van a pagar a un alto costo social: la evasión, los paraísos artificiales, la locura, el aislamiento y la segregación de la sociedad, como ya se ha sugerido. La cárcel y el sanatorio van a ser otras de las secuelas con que la cultura de la diferencia se va a encontrar a lo largo de la historia de la cultura en el siglo XIX en Europa (una breve anotación en tal sentido: el caso de Sade a fines del siglo XVIII e inicios del XIX y el de Wilde a fines de esta última centuria). Es dentro de este contexto como se desarrolla la sensibilidad y la creatividad poética de Arthur Rimbaud. El autor de **El barco ebrio** condensa en su vida y en su obra el carácter contradictorio, contestatario y crítico de la modernidad. Como ha señalado Hans Mayer en sus observaciones sobre el marginado:

*La exigencia de igualdad, con patéticas invocaciones de todo lo que tiene aspecto humano, continuará llena de contradicciones mientras parta, con pretensiones ilustradas, de la aparente regularidad de lo humano (...). De lo cual se seguiría que para dar vía libre a la Ilustración había que destrozar las barreras de la moda. ¿Consta la Humanidad realmente sólo de elementos igualitarios, hombres, mujeres, razas, complejos espirituales, corporales y animicos? O con más exactitud: ¿Entran en la Humanidad los monstruos de toda especie, de forma que también esté destinada a ellos la luz de la ilustración? La Ilustración ha fracasado hasta ahora ante esta antinomia<sup>9</sup>.*

9. Hans Mayer. **Historia maldita de la literatura**. Madrid, Taurus, 1977. p. 15.

Veamos más de cerca cómo es esto y a los valores a que remite como aspiración a la realización del hombre moderno, y a la **luz** de la poética rimbaudiana.

El endurecimiento de la sociedad burguesa —en la medida en que cada vez más se aleja la realización de la Ilustración en su connotación de solidaridad y fraternidad— lo experimenta Rimbaud en la propia constelación familiar, particularmente en la relación madre-hijo; ella como expresión del autoritarismo y del espíritu de clase media campesina y en su aspecto menos flexible: la provincia conservadora alejada de los valores urbanos más abiertos y liberales. A partir de aquí evoluciona Arthur Rimbaud, el joven tranquilo y alumno brillante hasta quien rechaza el mundo en que vive en busca de la libertad. El viaje, en él, como por otra se expresa en **El Barco Ebrio**, es la búsqueda de la libertad en la que el alma junto a las cosas de la naturaleza y de la vida, se siente profundamente realizada, libre de las fuerzas enajenantes de la sociedad y de los hombres endurecidos en la batalla por la sobrevivencia. Es asimismo la realización de lo imaginario y del impulso erótico. La ampliación y profundización de los espacios y de la vida interior, ambos elementos desarrollados a pesar de todo por la civilización moderna, la cual nos conduce a adentrarnos en nosotros mismos; lo cual significó el desenvolvimiento de la conciencia y la universalidad del ciudadano como resultado de la transformación de las condiciones materiales de la vida social protagonizada por la civilización urbana, no obstante todas sus lacras y sus miserias morales y espirituales. En **El Barco Ebrio** (obra que examinaré detalladamente más adelante), aparecen a la luz de las más profundas ensoñaciones de su autor y las más extraordinarias expresiones de su actividad inconsciente, comparable esta última con el descubrimiento de su don poético. Anticipan las imágenes

y los sueños —por la hondura de su inmersión psicológica e ideativa— del poeta moribundo en su lecho de muerte en Marsella. Por desgracia, de estas últimas sería exclusivo testigo su hermana Isabel, y sus fabulosas visiones no encontrarían ya su objetivación en la escritura. El adolescente y el adulto se unirían aquí en la expresión verbal de la creatividad. En su admirable libro de 1939, **El Alma Romántica y el Sueño**, Albert Béguin expresa lo siguiente:

*Su aspiración a volver al estado salvaje, a abolir todo aquello que en el curso de la historia el hombre ha tomado por conquistas y progresos suyos.*

Y prosigue Béguin:

*Y también la misma desesperada añoranza de un pasado que es a la vez la infancia, más allá de ésta, en los años profundos, una vida anterior, bruscamente interrumpida por una culpa inexplicable*<sup>10</sup>

En un texto de 1956 consagrado a contarnos su encuentro con Rimbaud y su salvaje impacto sobre él, anota Henry Miller, el viejo y genial Falstaff norteamericano:

*Se dice que en la época en que estaba escribiendo su*

10. Albert Béguin. **El alma romántica y el sueño**. México, FCE, 1954. p. 465.

libro negro [*Una temporada en el infierno*] Rimbaud declaró: 'Mi destino depende de este libro'. Ni él mismo era totalmente consciente de la profunda verdad de esta frase (...) Había identificado su destino personal al de la época más crucial de que el hombre tuviera noticia. Así, o renunciamos como él a todo cuanto nuestra civilización ha representado hasta hoy y tratamos de empezar de nuevo, o la destruimos con nuestras propias manos. Si el poeta no puede ya hablar en nombre de la sociedad, sino sólo en el suyo propio, es que hemos quemado el último cartucho. Sobre el cadáver poético de Rimbaud, hemos empezado a edificar una torre de Babel <sup>11</sup>.

Walter Muschg condensa todo ello admirablemente:

*Desde hace siglos, en Europa, ser poeta consiste en asumir la suprema responsabilidad intelectual, en ser la voz que clama en el desierto, en ofrecerse a si mismo en holocausto. Así lo han entendido Schiller y Hölderlin, Grillparzer y Stifter, junto con los escritores desacreditados de la época* <sup>12</sup>.

Subrayo esto último. En *Une Saison en Enfer*, Rimbaud exclama:

---

11. Henry Miller. *El tiempo de los asesinos*. Madrid, Alianza Editorial, 1983. pp. 34-35.

12. Walter Muschg. *Expresionismo, literatura y panfleto*. Madrid, Guadarrama (Punto Omega), 1976, pp. 117-118.13. A. Rimbaud, ed. cit., p. 93.



*Una noche, yo he sentado a la Belleza sobre mis rodillas.— Y la he encontrado amarga.— Y la he injuriado. Me armé contra la justicia. Me fugué. ¡Oh hechiceras, Oh miseria, oh odio, es a vosotros que mi tesoro ha sido confiado. Yo llegué a hacer desvanecerse toda la esperanza humana. Sobre todo regocijo, para estrangularlo, he dado el sordo salto de la bestia feroz. He llamado a los verdugos, para agonizando, morder las culatas de sus fusiles. He llamado a las plagas, para ahogarme con la arena, la sangre. La desdicha ha sido mi dios. Me he tendido en el lodo. Me he secado al aire del crimen. Y le he jugado buenas trastadas a la locura. Y la primavera me ha traído la horrenda risa del idiota* <sup>13</sup>.

Sobre este libro, comenta Ives Bonnefoy:

[....] *Contradicciones de la energía y de la miseria, de un desamparo y de una infatigable esperanza. Como antes en **Sol y Carne**, pero desde ahora más allá del desarreglo y de todas las torturas, Rimbaud mantiene la idea de **fuerza** y **belleza**, esas dos virtudes de una vida que sabe darse con confianza y prodigarse libremente en el horizonte natural* <sup>14</sup>.

Ello en medio de lo que Bonnefoy llama el conocimiento del mundo en el sentido de que *la contradicción es la fatalidad de lo real* <sup>15</sup>. Y la fatalidad y la contradicción

13. A. Rimbaud, ed. cit., p. 93.

14. Ives Bonnefoy. **Rimbaud por sí mismo**. Caracas, Monte Avila, 1976. p. 95.

15. Idem, p. 95.

constituyen el marginamiento y la segregación, es decir, la *culpa inexplicable* de que habla Albert Béguin, que es el sello de la modernidad ansiosa, o según el apotegma de Rimbaud, *ser absolutamente moderno*. Pero al mismo tiempo lo que determina que el poeta (el Poeta, en general) se erija en eso que W. Muschg denomina la *suprema responsabilidad intelectual y en ofrecerse a sí mismo en holocausto*, precio que se paga por convertirse en la consciencia crítica de la sociedad *pour changer la vie*, conforme a ese otro apotegma rimbaudiano. Ya que eso significa, además, como observa Béguin, *descubrir el horror de la existencia humana*, experiencia que dio comienzo en la infancia del poeta en la relación madre-hijo, constelación que pretende negarle el derecho a la imaginación (o asfixia del otro), que quiere someterlo a lo pedestre y contingente y obligarle a llevar una existencia opaca e inmanente, como la de sus hermanos. Escribe en **Mi bohemia**:

*Me marché, los puños en mis bolsillos reventados;/ mi paletó también convertido en ideal; ¡yo iba bajo el cielo, Musa! y era tu vasallo,- / ¡Oh! ¡La, la! ¡Cuántos amores espléndidos he soñado!*

En el mismo sentido escribe a su maestro en el Instituto de Charleville, Georges Izambard, en carta de 2 de noviembre de 1870 (tiene apenas 17 años de edad):

*¡Así pues, me he quedado! Me he quedado! Y quisiera volver a partir todavía muchas veces. Vamos, sombrero, capote, los dos puños en los bolsillos*<sup>16</sup>.

Como dice Pierre Gascal:

*La infancia de Rimbaud no es otra cosa que desierto moral, ahogo*<sup>17</sup>.

Citemos también el testimonio de Rimbaud en relación con su vida en la provincia:

*Mi ciudad natal es superiormente idiota entre las pequeñas ciudades de provincia... Me muero, me pudro en la vulgaridad, en la maldad, en lo gris. ¿Qué quiere Ud.? Me obstino horriblemente en adorar la libertad libre y un montón de cosas que 'esto da lástima', ¿no es cierto? (Cartas a Georges Izambard, de agosto y noviembre de 1870, citadas por Pierre Gascal).*

Dejemos que este último sea quien resuma este período de la vida del autor de **Le Bateau Ivre**:

*Desde el otoño de 1870 Rimbaud es un insurrecto, rechaza la familia, la religión, la cultura tradicional, la sociedad burguesa que en Charleville encuentra su más descorazonadora expresión*<sup>18</sup>.

---

16. A. Rimbaud, *Oeuvres Complètes*, p. 245.

17. Pierre Gascal. *Rimbaud y la Comuna*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, p. 25.

18. *Idem*, p. 21.

Este contexto incuba las raíces de la rebelión (y sus terribles consecuencias para su vida personal y de ciudadano) rimbaudiana, que es como su crítica general a los valores de la sociedad y de la cultura. Como escribe Marcel Raymond:

*El demonio de Rimbaud es el de la rebelión y la destrucción. Ha comenzado para él El Tiempo de los asesinos. Sueña desde luego con lanzarse, como el animal de presa, sobre lo que se llama civilización y el hombre de Occidente. El Estado, el orden público y sus coacciones, el bienestar establecido, el curso convencional del amor y de las familias, el cristianismo, la moral, en suma, todos los productos del espíritu humano, los niega y los escarnece. Sólo falta extirpar la raíz del mal, el propio espíritu humano, tal y como se formó, lentamente, en el transcurso de los siglos*<sup>19</sup>.

En un poema escrito durante el verano de 1870, **Les Chercheuses des Poux**, Rimbaud lanza una mirada retrospectiva sobre su infancia y a la opacidad de las relaciones con su madre, pero ya en una perspectiva crítica: la de la crítica de las relaciones del mundo adulto y de la enajenación del niño en los conceptos de razón, espíritu práctico y positivismo a los que se adicionan la crueldad y la dureza de corazón. *Quand le front de l'enfant plein de rouges tourmentes*, verso perteneciente al poema arriba citado, remite a un orden más general de ideas y no a la simple nostalgia del mundo infantil. Pues se trata de algo más que de las reminiscencias del adulto con respecto a las ensoñaciones

---

19. Marcel Raymond, ob. cit. p. 30.

de la infancia sino más bien tiene que ver con el rechazo de las oscuras relaciones entre el yo y el mundo, con el extrañamiento del sujeto y la familia, del individuo y la sociedad. En el poema **Matin (Mañana)**, que integra la colección intitulada **Délires (Delirios)**, de **Une Saison en Enfer (Una temporada en el Infierno)**, el artista, en la conmoción del delirio y del sueño, en las significaciones del dios y la naturaleza, atravesando el espacio-tiempo a la manera a como en **El Barco Ebrio**, aunque sintéticamente, regresa a una región intemporal dueño de la luz del universo desde la que se adentra en sus propios orígenes para interrogarse en el alba de su propio nacimiento.

*¿Acaso no tuve, una vez, una juventud amable, heroica,  
fabulosa, digna de ser escrita en páginas de oro? ¿Por  
qué crimen, por qué error he merecido mi actual  
debilidad? Vosotros que pretendéis que hay bestias  
que sollozan de pena, enfermos que desesperan, muertos  
que sueñan mal, tratad de contar mi caída y mi letargo.*

Y ya fuera del tiempo de los hombres, en la serenidad de la contemplación desinteresada, en un solo instante de felicidad, el poeta, reconciliado consigo mismo y con los hombres, puede llegar a una conclusión provisional, como bien puede leerse en el poema **L' Eternité**:

*Ella ha sido encontrada.*

*¿Qué?—La Eternidad.*

*Es la mar mezclada*

*Con el sol.*

Tales son, en palabras de Albert Béguin, *las irrupciones del sueño profundo que trastorna el mundo en Rimbaud*. A ello habrá de oponer la *rugosa realidad* y en consecuencia deberá abandonar *el recurso a las revelaciones del inconsciente* y silenciará *su rebelión metafísica contra la imperfecta condición humana* <sup>20</sup>.

Pero *la rugosa realidad* fue precisamente el origen de la rebeldía de Rimbaud y de su búsqueda de algo distinto a lo que ofrecía la modernidad del siglo XIX (en el sentido en que se ha mostrado en este ensayo), es decir, ir más allá de lo puramente aparential para encontrar la esencia detrás de lo puramente fenoménico, una vez develado lo que impide el verdadero conocimiento. Incluso artistas de la talla de Baudelaire habían percibido, en su carácter de *voyant*, (lo indica Rimbaud en sus cartas del 13 y 15 de mayo de 1871 a Georges Izambard y Paul Demeny) esa otra realidad, pero en forma fragmentaria, no suficientemente iluminada, por no ser capaz de escuchar el mensaje del dios del cual el poeta es meramente el receptor que comunica a los hombres sus visiones, sin importar que, como ciudadano, vive el tiempo de los Asesinos. Pero aún así, queda una esperanza en el desierto de la modernidad:

*¡Cuándo iremos, más allá de los arenales y de los montes, a saludar el nacimiento del trabajo nuevo, la sabiduría nueva, la fuga de los tiranos y de los demonios, el final de la superstición, y a adorar —¡los primeros!—¡la Natividad sobre la tierra! ¡el cántico de los cielos, la marcha de los pueblos! Esclavos, no*

---

20. Albert Béguin. *Creación y Destino*. México, FCE, 1987.

... maldigamos la vida. (*Mañana: Delirios I, de Una Temporada en el Infierno*).

Volvamos a las citas del vidente, núcleo de la estética de Rimbaud y punto crítico de sus relaciones con la modernidad. Se trata de la carta de Rimbaud a Paul Demeny, en que se define el origen de la obra poética en términos de la *preciencia mágica y los recursos de la intuición* por oposición al "espíritu lógico" en la línea del racionalismo y de la filosofía de las Luces (*Aufklärung*), este último incapaz de ir al fondo de las cosas y de penetrar el velo de su misterio<sup>21</sup>. En el mismo texto, Rimbaud formula su célebre principio para llegar al conocimiento: *el largo, inmenso y razonado trastorno de todos los sentidos* mediante el cual el poeta accederá al *don de la videncia*. No debe verse en este "apoteagma" una concepción de inspiración romántica sino la voluntad metódica por la que el poeta lleva hasta las últimas consecuencias un proceso de purificación que le permita desprenderse de todo lo contingente incluso hasta el límite de la autodestrucción. En *Alquimia del Verbo*, poema que hace parte de *Une saison en Enfer*, esencial en la comprensión de las ideas de su autor se lee lo siguiente:

*Establecí la forma y el movimiento de cada consonante,  
y, con ritmos instintivos, me jacté de inventar un verbo  
poético accesible, un día u otro, a todos los sentidos. Yo  
reservaba la traducción.*

21. Arthur Rimbaud, *Oeuvres Complètes*, ed. cit., p. 250-251 (Carta a Paul Demeny, 15 de mayo de 1871).

Porque de la misma manera que el poeta debe realizar su proceso de ascesis del yo, sin interesarle que en la realidad culmine en la autodestrucción de su existencia terrenal (de lo que Rimbaud es testimonio), también debe encontrar su esencia, su auténtico **self**, y, del mismo modo, **le poète** habrá de subvertir el lenguaje y aniquilarlo hasta despojarlo de lo aparential, inútil y superfluo. Porque el movimiento que condujo a Rimbaud al sufrimiento y al martirio (en lo cual no había ningún paraíso a la vista) en la sociedad de mercancías —la modernidad— en que hubo de transcurrir su existencia terrestre, significó en el plano de lo moral así como en el del lenguaje el despojarse de toda vanidad y el hallazgo del yo más profundo en su descenso al inconsciente, en un movimiento análogo al que realizara Gérard de Nerval veinte años antes <sup>22</sup>. Esta ascesis, esta limpieza a nivel del lenguaje, es decir, el paso de la poesía "subjetiva" a la poesía "objetiva", constituye propiamente, según él, la modernidad en el arte poético, como lo deja ver en su carta sobre el poeta como vidente

---

22. En su precioso librito sobre Nerval de 1937 (corregido y ampliado en 1945), Albert Béguin anota: *Entre Nerval y Rimbaud, en efecto, hay más semejanzas de las que parecería a primera vista. Ciertamente, hay gran diferencia entre el adolescente que es trastornado por una brusca revelación poética y este cuadragenario impelido a crear, en vísperas de su muerte, una obra que nada anunciaba en sus escritos previos, voluminosos ya. Pero 'la temporada en el infierno' del uno, y el descenso al infierno del otro, exhiben no pocas analogías, así fuese sólo en esa ambición de conquistar poderes excepcionales, y en las dudas, los remordimientos, el temor de ser maldecidos por haberse atrevido a alzar el velo del misterio [...]. Uno y otro descubrieron que hay un método, una especie de ascesis necesaria para la conquista de la poesía tal como la entendían: al "quiero ser poeta y trabajo para hacerme vidente", de Rimbaud, corresponde este fragmento... que Nerval dejó extraviarse ya en 1844, en una revista: "No pido a Dios que cambie nada de los acontecimientos, sino que me cambie a mí en relación con las cosas, que me deje el poder de crear a mi alrededor un universo que me pertenezca, de dirigir mi eterno sueño en vez de sufrirlo". (Albert Béguin. *Gérard de Nerval*, México, FCE, 1987, 55)*



(crítica a la poesía francesa moderna). A este respecto, escuchemos lo que anota Ives Bonnefoy:

Ahora bien, leyendo a Eliphaz Levi o a Ballanche, y todo lo que es preciso sufrir para volverse uno de los 'ángeles' del nuevo pensamiento pero afirmando también 'yo es otro', que no es sin saberlo el receptáculo del conocimiento, que uno puede serlo sin saberlo, en el momento de revelarlo, he aquí que Rimbaud comprende de pronto que él está pagando el precio, que su miseria es el sufrimiento necesario, y que hasta su desesperación es esa ruptura de la persona, de sus intereses finitos, de sus ambiciones demasiado humanas, como le proponían los filósofos.

## II

Ahondemos un poco en eso de *Je est un autre*, de la carta a Demyen. Para la comprensión de esta idea tenemos que repensar su afirmación sobre la poesía *objetiva* (cf. la carta a Izambard de 13 de mayo de 1871) y de relacionar el *Je est un autre* con el *On me pense* (*se me piensa*, en lugar del *yo pienso*), por lo cual el poeta (la subjetividad) expresaría al verbo que procede de fuera, de la objetividad, la verdadera realidad, que el artista reconoce (pero que porta sin saberlo), en el sentido de volver a conocer (re-conocer), pero que precisa de su actualización permanente (por el sufrimiento y abandono de la vida burguesa) a través de un *long, immense et raisonné déreglement de tous les sens*, que es el camino, como ya se dijo, a la objetividad-realidad, y al mismo tiempo al conocimiento de sí mismo, el yo verdadero. Dice Rimbaud a este respecto en su carta del 15 de mayo de 1871: Il [el Poeta] *cherche lui même il épuisse*

*en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences.* Subrayo esto último. Aquí *quintessence* se iguala a lo inconsciente, que es lo que está más hondamente ligado a esa otra realidad que trasciende al individuo, es el ser por excelencia, del cual el poeta en tanto que vidente da testimonio, aunque de manera ambigua y problemática. Pues los dioses a veces quieren confundir a los hombres... Pero resulta ser que, si bien esa vida más profunda —como si se diera en otra dimensión, a la que el hombre no puede acceder fácilmente, aún el más dotado de los videntes— implica un mayor acercamiento del vidente a la luz más pura, representa también la proximidad del horror y del mal: por ello Rimbaud nos habla de cómo el poeta deviene, *!le grand malade, le gran criminel, le grand maudit, —et le Supreme savant! ¡Car il arrive a l'inconnu!*

## II

Voy a remitir ahora al lector a una serie de textos que hablan de la relación con su tiempo, o más bien, de su relación problemática con su época, es decir, con la modernidad. La tarea es mostrar la reflexión de la instancia temporal en la obra rimbaudiana. Reflexión que es crítica, en el sentido en que puede serlo la situación de una nación, o de una época, como ya lo he sugerido en líneas anteriores, y, además, en la dirección en **que anota Marshall Berman:**

*Como el modo de atravesar y dejar atrás estas contradicciones* <sup>23</sup>.

23. Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, S. XXI, 1988.

O como escribe Bachelard:

*Baudelaire, Lautrémont, Rimbaud, son los maestros reconocidos tardíamente, después de su muerte, maestros que no confiaron, comentaron, explicaron. Es pues una vez más a la meditación de la obra a lo que debemos retornar [...]*

Una lectura que devela el texto invisible que se oculta tras la literalidad mágica, lenguaje de una realidad asimismo mágica: las flores mágicas de Rimbaud que se vuelven para mirarnos<sup>24</sup>. Con lo que el autor descosifica el mundo y profundiza nuestro propio mirar. Es ver, tras la mercancía, el origen, la primera mañana del mundo, cómo el primer hombre debió mirar la naturaleza, sin contradicción entre el mirar y el ver. Como indicamos ya, es la cosificación a la que el poeta opuso el viaje al interior de sí mismo casi en el mismo sentido a como lo expresara en similar lenguaje Novalis:

*El camino misterioso va hacia el interior. En nosotros, si es que está en alguna parte, se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado, el futuro [...]*

En ambos, como señala Béguin, a partir de *un inmenso trastorno de la conciencia individual*. Proceso que intenta

---

24 Gaston Bachelard. *Lautrémont*. México, FCE, 1985. p. 78.

saldar cuentas entre subjetividad y objetividad, que es el camino hacia la verdad. Se trata de alcanzar la transparencia en este mundo de la opacidad establecido por las relaciones mercantiles; dicho de otro modo, de la superación de la sociedad de mercancías. En el poema intitulado **Enfance**, de las **Iluminaciones**, a partir de ciertos temas, las flores, el diluvio, el arco iris, etc., ha descrito su relación con el mundo, mundo del que aún no ha sido segregado del todo. Incluso la presencia de la muerte (la *petite morte*, en **Enfance**, II), aparece como un dato natural sin carga emotiva en tanto que su experiencia erótica, que aparece condensada en **Enfance**, I: *Quel ennui, l'heure du "cher corps et "cher coeur"*, muestra ser un síntoma de desilusión y expectionismo, manifestación de su encuentro con *la rugosa realidad*. Es el principito genial que se asoma cándidamente al *infierno de la existencia humana*, con todo lo que ello implica para su existencia de ser humano. Pero todavía hay lugar para *les fleurs magiques* en el desierto de la vida del del hombre en el planeta Tierra. En este amplio cuadro que el poeta diseña en **Enfance** con elementos infantiles, todavía muy próximos, (naturalmente que metamorfoseados y magnificados por el arte) conducidos por su imaginación, entremezclados con diversos elementos del sueño y de la realidad, del pensamiento y del fluir de la conciencia, el mundo no es todavía percibido como signo de contradicción insalvable. Es a propósito de todo ello que señala Marcel Raymond en su ya clásica obra:

*En ambos, como señala Bégou, a partir de un momento*  
 [...] *Mal asentadas, y siempre inseguras de su identidad,*  
*las cosas escapan de sí mismas y rompen los marcos en*  
*que las encerramos; su relieve, su densidad, en cada una*  
*de las situaciones en que el poeta las ajusta, no les*

impide deslizarse de una forma a otra, como las efímeras construcciones del caleidoscopio. Ora las amenazas se acumulan en una atmósfera de vasta muerte cósmica y los objetos, como sobrecogidos de pánico, ceden a una especie de gravitación incoherente, ora se asiste a la aparición de una hechicería sobrehumana<sup>25</sup>.

Se trata como vemos de la gran objetividad que anotamos como típicas de Rimbaud y que preside asimismo el conjunto del texto de **Enfance**. De esta manera, ese **extrañamiento** que permite identificar la obra del poeta francés como perteneciente al Modernismo avanzado y ligada más bien a lo contemporáneo (diríamos hoy "postmodernidad"), independiente del "malditismo" baudelairiano que cierta hermenéutica ha querido ver en ella.

Al contrario de lo que podría pensarse de un artista de la índole de Rimbaud, tal extrañamiento (que podría tomarse en sentido brechtiano o en el corriente de alienación) no fue simplemente el de quien se encierra en la torre de marfil sino el del hombre empujado al marginamiento en la connotación de no serle moralmente posible integrarse a dicho mundo, que es, en esencia, el de las mercancías. Conviene aquí recordar un texto fundamental de **El Capital** (volumen 1, Capítulo 1), en el que K. Marx condensa la evolución del capitalismo y la enajenación del hombre, en consecuencia: la sociedad moderna como *un inmenso arsenal de mercancías* en la que los seres humanos pierden su libertad al convertirse en valores de uso. Tal sería el

---

25 Marcel Raymond. **De Baudelaire al surrealismo**. México, FCE, 1960. p. 34.

significado profundo (aparte de otras significaciones que habremos de abordar más adelante) de las metáforas de la infancia como el jardín perdido de la felicidad, jardín, por otra parte, con fisuras: contradicción madre-padre, abandono de este último del horizontes infantil, o abandono-muerte, como se muestra en textos paralelos de **Enfance**, que remiten igualmente al jardín imaginado, e igualmente al hecho de su voluntario destierro al desierto africano, imagen del desierto espiritual y social del escritor al desertar de la vida intelectual, e imagen asimismo del desierto del hombre moderno aherrojado a las convenciones e intereses de la sociedad mercantil. Porque el **Inferno** rimbauadiano no es únicamente el de la angustia interior sino el de la traslación de la realidad externa a la obra poética, pero se debe aclarar que no se trata de una mimesis mecánica sino más bien de una realidad que se expresa a través de un lenguaje en proceso de desintegración hasta llegar a las formas más abstractas de la expresión poética (no se trata de "expresión" en el sentido del expresionismo alemán sino en la connotación más simple de vehículo a través del cual se manifiesta la realidad). Fredrik Jameson, en relación con los problemas del lenguaje, nos permite ahondar en lo que se viene diciendo, con la siguiente observación:

*Es esa misma legendaria y augusta renuncia a la palabra, simbolizada por el gesto de Rimbaud, pero que vuelve a darse una y otra vez a comienzos del período moderno en diferentes formas, en la reticencia de Wittgenstein, en el largo abandono de la poesía por Valéry para dedicarse a las matemáticas, en el testamento de Kafka y en la Carta de Lord Chandos de Hofmannsthal. Todos ellos atestiguan una especie de*

deslizamiento geológico en el propio lenguaje, la deteriorización en ese período de transición hacia nuevas pautas de pensamiento de la terminología heredada e incluso de la gramática y la sintaxis heredadas.<sup>26</sup>

De tal suerte que desde esta perspectiva hay una estrecha relación entre la voluntad artística —lenguaje— y la existencia y en consecuencia una profunda connotación ética. Nos lo recuerda Alain Borer cuando dice:

*Rimbaud no hacía trampa. Formaba un cuerpo con la poesía.*<sup>27</sup>

De manera que la visión de la intuición poética surgida del más profundo inconsciente y desencadenada en el enfrentamiento con la *rugosa realidad* va al encuentro de esa *augusta renuncia a la palabra* a que se refiere Jameson, o en términos de Borer:

*La poesía está menos en el decir que en la travesía del lenguaje hasta el silencio, hasta el origen, hasta lo inaudible, la grandeza del poeta no consiste en haberse callado sino en haber llegado al silencio: la obra de Rimbaud no está abandonada, está acabada.*<sup>28</sup>

---

26. Fredrik Jameson. *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona, Editorial Ariel, 1980, p. 25.

27. Alain Borer. *Rimbaud en Abisinia*. México, FCE, 1991, p. 120.

28. Idem, p. 122.

En una profunda y misteriosa ensoñación en que confluyen la realidad objetiva presentada en una forma casi abstracta, por la simplicidad y esquematismo en la expresión, Rimbaud hace el viaje al interior del ser —las cosas, la conciencia— y encuentra sus elementos esenciales como los elementos últimos que el desarrollo social desintegra, por una parte, y, por otra, hace posible que existan. Se trata del célebre poema (cuya génesis inmediata puede ser, como han señalado varios estudiosos, las cartillas de lectura en que los escolares de la época aprendían a leer) de las **Vocales**, que ha sido objeto de muchas, variadas, y, a veces, esotéricas interpretaciones. En esta perfecta obra de arte que es este soneto, la modernidad aparece contextualizada en lo subjetivo-objetivo y en un ensayo de penetrar las esencias (color, formas, objetos de la naturaleza, lo fenoménico, etc., **plus** el interior del voyeur) <sup>29</sup>. Aquí amanece el mundo, el primer hombre, la visión adámica de la naturaleza y de los seres en su formulación más esencial. En un movimiento paralelo, el ojo interior visualiza el conflicto entre el ser primigenio y la modernidad contradictoria, o lo que es lo mismo, la superación de la negatividad y el retorno del equilibrio entre hombre y naturaleza, entre su ser natural y el desarrollo de la civilización urbana. Pero en relación con este encuentro entre lo natural y lo artificial, entre lo instintivo y lo reprimido, entre lo civilizado y lo "salvaje", el puente que integra todo ello viene dado por un impulso de la voluntad para obligarse a sí misma a rebasar los marcos que el hombre en sociedad se ha impuesto para vivir en comunidad, que es el resultado de la evolución de la sociedad moderna dentro del

---

29. Con respecto a las varias interpretaciones del soneto de las **Vocales**, cf las observaciones críticas a las mismas así como su propia interpretación, de Antoine Adam, en las **Oevres Complètes de Arthur Rimbaud**, Bibliothèque de la Pléiade, ya citada, p. 898-902.



proceso de industrialización, o en otras palabras, al crecimiento de enormes masas —ya lo había observado Baudelaire— que da como resultado el surgimiento de las grandes metrópolis modernas en las cuales los seres humanos son separados del “otro” y contrapuestos entre sí en la lucha por la sobrevivencia. El adolescente Rimbaud vive en París esta experiencia de *el hombre de la multitud*, y, en **Las hermanas de la caridad**, al igual que en otros poemas, como asimismo su marcha al Africa (lo primigenio, el origen del hombre, o en fin de cuentas, bucear hacia el hombre incontaminado, pero que él mismo incluso había creído poder desarrollarse en la línea del saber de la modernidad —razón, científicidad—, nos enseña un discurso doble y paralelo: el de la aspiración al hombre **natural** y el de la disolución de dicha perspectiva en la medida del crecimiento incontrolable de la sociedad de mercancías, lo que al mismo tiempo significa no sólo la disolución del hombre moderno en el seno de tal sociedad sino del hombre en general, planetariamente. De todo ello emerge esa particular connotación desarraigada y por lo mismo dolorosa de la vida del hombre en el siglo XIX, que responde al sueño (falaz) del positivismo de la época, en el pensamiento de Arthur Rimbaud. Su marcha al Africa cierra, como dice Borer, la obra, pero también el sueño de *changer la vie*. Su vida allí es la de su sola individualidad inmersa en el mundo de las mercancías, su nuevo proyecto de vida. En un escueto texto de los más característicos de ese período enviado a los suyos desde Harar el 30 de diciembre de 1880, Arthur Rimbaud, el rebelde, el cuestionador de la institución familiar, escribe urgida y casi desesperadamente: *ruego me hagáis saber de vosotros lo más frecuentemente posible*, lo que traduce su profunda soledad y su conversión de vidente en simple **citoyen** dedicado a sobrevivir en un país

sometido al dominio de la metrópoli europea. Sorprende enterarse cómo quien pretendió en su primera juventud subvertir los valores tradicionales se empeñe en prepararse en diversos oficios solicitando a su madre una serie de folletos que le permitan el aprendizaje del trabajo práctico. Y esto es, pues, el tránsito de la libertad del artista al extrañamiento del ciudadano en el trabajo alienado y en la más absoluta pobreza. Ya que la libertad interior vino a dar en la esclavitud del proletario y del traficante de armas para perderse en el mundo de las cosas.

En *Impossible*, de *Une Saison en Enfer*, Rimbaud hace explícita su concepción de la modernidad europea en términos de un acercamiento al Oriente y su noción de la vida. Dice:

*L'envoyais au diable les palmes des martyrs, les rayons de l'art, l'orgueil des inventeurs, l'ardeur des pillards; je retournai, s'a l'Orient et a la sagesse premiere et éternelle.*

Y más adelante:

*Tout cela est-il assez loin de la pensée de la sagesse de l'Orient la patrie primitive? Pourquoi un monde moderne, si de pareils poisons s'inventent! (Yo enviaba al diablo las palmas de los mártires, los destellos del arte, el orgullo de los inventores, el ardor de los pillos; volvía a Oriente y a la sabiduría primera y eterna... ¿Por qué un mundo moderno, si se inventan semejantes venenos?*<sup>30</sup>

Incluso va más allá de una mera crítica de la modernidad (ciencia, desarrollo) hasta la formulación de un rechazo de las bases mismas de la cultura moderna como un no-saber en el sentido del acceso al yo más profundo por el bloqueo del egoísmo y del imperio de los intereses contingentes. Incluye entre esta gama de callejones sin salida de la civilización occidental, al cristianismo, (de otro lado recordemos la crítica de Nietzsche, contemporáneo de Rimbaud, a la moral cristiana) que comparte todos los inconvenientes del pensamiento occidental, es decir, de la razón en términos de una Iglesia ligada al poder y al instrumentalismo capitalista. Es decir, leyendo un tanto entre líneas, un cuestionamiento de la Ilustración como proyecto que fracasa durante la modernidad. Objeto por otra parte de embate recurrente durante la segunda mitad del siglo XIX por destacados miembros de la *intelligentsia* europea. En las propias palabras del poeta:

*Mais n'y a-t-il pas un supplice réel en ce que, depuis cette déclaration de la science, le christianism, l'homme se joue, se prouve les evidences, se gonfle du plaisir de répéter ces preuves et ne vit que comme cela! (...) M.*

*Prudhomme est né avec le Christ. ¡Pero no hay un suplicio real en lo que, después de esta declaración de la ciencia, el cristianismo, el hombre se juega, se prueba las evidencias, se hincha del placer de repetir estas pruebas y no vive más que así!*<sup>31</sup>

---

30. Arthur Rimbaud. *Oeuvres Complètes*. Edición citada, p. 113. Con alguna modificación la versión al castellano procede de la traducción de la *Obra Poética* de Rimbaud realizada por E. M. S. Danero, Buenos Aires, 1977.

31. *Oeuvres Complètes*, ed. citada, p. 113.

Sin duda en la desesperanza y en la miseria de los pueblos africanos bebió Rimbaud el acíbar de un realismo sin orillas. *¿Por qué un mundo moderno si se inventan semejantes venenos!* Decíamos "realismo" porque Rimbaud obedece a un impulso interior de rigor y de fidelidad a la experiencia vivida que él convierte en epifanía (en similar sentido en que aparece en el **Retrato del Artista Adolescente**, de Joyce), que es la forma de vislumbrar la verdad auténtica a través de la conexión entre intuición poética y objetividad (despojada esta última de los elementos desechables que la encubren) trascendido todo ello en un movimiento ético. Dice por lo mismo:

*Ma santé fut menacé. Le terreur venait. Je tombais dans mes sommeils des plusieurs jours, et, levé Je continuáis les rêves plus tristes. J'étais mur pour les trépas [...]* (Mi salud fue amenazada. El terror venía. Yo caía en sueños de muchos días, y, levantado, continuaba los sueños más tristes. Estaba maduro para la muerte).

(*Délires II, Une Saison en Enfer*).

Y al lado de esto:

*Le Bonheur! Sa dent, douce a la morte [...]* (¡La felicidad! Su diente, suave como la muerte)<sup>32</sup>.

30. André Rimbaud, *Œuvres Complètes*, Éditions Grasset, p. 118. Con algunas modificaciones la versión en castellano procede de la traducción de la *Œuvres Complètes* de Rimbaud realizada por F. M. S. García, Buenos Aires, 1977.

32. Idem, p. 111.

Pero antes ha afirmado: *Le suplice est sur*. Por lo que nos acercamos aquí a la meditación contextualizada por Marcel Raymond:

*Entonces es cuando se advierten en él, conducidos hasta el máximo esplendor salvaje, la intolerancia y el idealismo del adolescente que, al descubrir de un modo brusco lo que es, por el consentimiento de todos, lo que la humanidad ha hecho de sí misma, y de las cosas, es súbitamente presa del horror y se esforzará en adelante en rechazarlo todo con tal de no parecerse a los otros y de no vivir en el mundo de los otros; con tal de no renunciar a sí mismo, a sus creencias y a sus sueños, que son la verdad* <sup>33</sup>.

No obstante su voluntarismo de oponer a la corriente de pensamiento que hace que el siglo sea lo que es y no otra cosa, la fuerza de las cosas —es decir, la dirección de la sociedad europea hacia el pragmatismo y la "objetividad" de la burguesía, ya que con ello se llegó a la nueva barbarie, con el consentimiento de todos, será la fuerza que permita que la inercia se imponga en el desarrollo de la sociedad en la figura de lo banal y de lo efímero. El artista, que habla por todos —y el crítico aquí no es más que un glosador que se atreve a serlo— en la perspectiva del porvenir, o, como escribía Proust, *contemporáneo del futuro*, sólo encuentra el pesado fardo de la pereza moral. Presa del desencanto y con la muerte en el alma, es empujado (recordemos: se trata

---

33. Marcel Raymond, ob. cit. p. 32

de alguien que cesa de escribir apenas terminada la adolescencia) hacia el aislamiento, el solipsismo y la muerte intelectual, que sería el verdadero **inferno** de Rimbaud. Aquí debemos repetir algo que habíamos recordado con anterioridad, que es una íntima confesión del poeta:

*N'eus-je pas une fois une jeneusse aimable, heroique, fabuleuse, á écrire sur des feuilles d'or! Par quelle crime, par quelle erreur, a;-je merité ma faiblesse actuelle? (¿No tuve una vez una juventud amable, heroica, fabulosa, para escribir en páginas de oro? ¿Por qué crimen, por qué error, he merecido mi debilidad actual?*

(*Matin: Une Saison en Enfer*)<sup>34</sup>.

Y en **Adieu**:

*L'automne dejá! Mais pourquoi régreter un eternel soleil, si nous sommes engagé a la decouverte de la clarté divine,— loin de gens qui meurent sur les saisons. (¿El otoño, ya! Pero, por qué añorar un eterno sol, si estamos empeñados en descubrir la claridad divina, —lejos de la gente que muere en el curso de las estaciones*<sup>35</sup>.

Y, al mismo tiempo se nos habla de las **espléndidas ciudades** a las que habremos de acceder —quizás una vez

34. Arthur Rimbaud, **Oeuvres Complètes**, ed. cit., p. 115.

35. Idem, p. 115-116.

realizada la utopía— y en que será posible —pues ya no seremos culpables y habremos recobrado la transparencia— *posséder la vérité dans une âme et un corps* (habiendo recuperado la unidad esencial), verdad trabajada en la ascesis del dolor (pero no porque Rimbaud se proponga una ética del sufriente, ya que el dolor viene impuesto por los dioses) pues es por su mediación que se llega a lo esencial en la medida en que significa despojarse de lo in-esencial en un combate sin tregua, brutal:

*Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille des hommes; mais la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul.*

Pasamos así del reconocimiento de una visión del hombre fundada en la aceptación de la *rugosa realidad*, es decir, en el conflicto y en la contradicción, a la superación de la misma en ese reconocer *el horror de la existencia humana* ya que *la visión de la justicia es el placer de Dios solamente*. Como escribe a los suyos en carta del 6 de enero de 1886:

*En fin, el hombre se pasa las tres cuartas partes de su vida sufriendo para reposar el último cuarto* <sup>36</sup>.

En ese amplio movimiento hacia la superación de la enajenación del hombre (y aquí tendríamos que mirar

36. Idem, p. 413.

algunos puntos de encuentro del poeta francés con ciertos pensadores de la segunda mitad del siglo XIX que abordaron esta cuestión, Marx entre otros, y, entre los poetas con Heine, Nerval, Novalis, Lautrémont, de manera implícita o explícita), Rimbaud alcanza una profunda intuición poética que es paralela a las intuiciones filosóficas de aquellos, aunque por diversa vía, pero análoga por cuanto el autor de las **Iluminaciones** tuvo como punto de partida su alienación real en la sociedad en que hubo de vivir. Además, vivió, como cualquier trabajador de la época, la condición de pobreza y miseria derivada de semejante contexto. En su caso, fue la experiencia del abandono del arte para convertirse en un proletario en Africa en un proceso de autodestrucción que le lleva finalmente a la muerte antes de alcanzar los cuarenta años de edad<sup>37</sup>. Antes que todo, lo

---

37. En su breve libro sobre **León Bloy, místico del dolor**, anota Albert Béguin lo siguiente: *Los auténticos pares de León Bloy, en aquel fin del siglo XIX en que las ilusiones del progreso deslumbraron tantas miradas y dejaron a salvo a tan pocos clarividentes, son esos adoloridos, esos atormentados, Nietzsche, Rimbaud, Dostoiewski, que parecían anacrónicos en un tiempo de ciego optimismo, y que lo eran en efecto: pero anacrónicos por 'anticipado' (si así puede decirse), nada reaccionarios, según se ha creído a veces, en modo alguno vueltos hacia el pasado y sobrevivientes de una época superada, de un espíritu 'prelógico' o pre-cualquier cosa. Fueron, ni más ni menos, almas exigentes, ineptas para vivir en el aplacamientos de certidumbres inferiores, y que no conocieron sus grandes tormentos sino para hallarse reducidos a la inevitable soledad de los auténticos espirituales en un mundo cerrado sobre sí mismo. Su presidio, su infierno, como más tarde el de Kafka, ... es la prisión que los confinaba sin quererlo, por su sola existencia y por su no querer escuchar, una sociedad satisfecha de subsistir dentro de los límites de aquí abajo, dichosa de haber recibido la 'muerte de Dios.' La violencia que subleva sus escritos, el descubrimiento que todos ellos hacen de las fuerzas criminales agazapadas en el hombre, la noche de desesperanza en la cual se les reprocha complacerse, tienen doble significación: por una parte es la precisión de un desbordamiento salvaje de los instintos malvados, el anuncio de un terror que en efecto hemos visto aparecer, en la historia humana, luego de haber empezado a retumbar en la palabra de estos poetas; pero por otra parte esta experiencia del mal, que conocieron antes que los demás, era de cierto para ellos lo que dijo Rimbaud, el combate espiritual, más feroz que la batalla humana. De*



que el poeta francés, tan tempranamente intenta llevar a cabo por la fuerza de su voluntarismo y de su imaginación, lo que aparentemente es posible solamente cuando la sociedad en su conjunto acceda a romper las tendencias más enajenantes, es a librar el combate espiritual que le lleve a su propia liberación de esas mismas fuerzas que cosifican al individuo; redescubriendo, en esa mañana, *matin*, alborada del descubrimiento interior y su relación profunda con todos los seres del mundo, en total desprendimiento de la inercia que nos hace egoístas e inicio de la auto-realización, la transparencia originaria de quien comienza por vez primera a nombrar las cosas del mundo. Volvamos una vez más a Albert Béguin, ya que podemos aplicar a Rimbaud las palabras que él dedica a León Bloy:

*Al igual que Baudelaire, al igual que tantos poetas modernos, Bloy supo que el sufrimiento de los hombres es un daño de exilio y esconde siempre, bajo sus múltiples formas, la misma nostalgia profunda del Paraíso perdido... Sufrir por haber salido del primer Jardín, por estar separado, por estar sometido a las leyes del tiempo...*<sup>38</sup>

Es decir, por estar sometido a la contingencia y a la alienación. No se trata aquí de transferir interpretación

---

suerte que fueron todos, en grados diversos pero en parecido aislamiento, profetas; y lo fueron en los dos sentidos de la palabra: anunciadores incomprensidos de lo que no ha acontecido aún; visionarios de la realidad eterna escondida bajo la realidad aparente, del misterio que deforma el espejo fiel de la existencia. (A. Béguin: *León Bloy, místico del dolor*. México, FCE, 1987, pp. 17-18).

38. A Béguin, ob. cit., p. 17.

católica alguna al pensamiento de Rimbaud, esa tarea se la dejamos a su hermana Isabel y a algunos críticos bien intencionados pero no muy acertados. El paraíso perdido es la transparencia perdida en el transcurso de la evolución de la humanidad, proceso en el cual el hombre se convirtió en el lobo del hombre, o lo que es lo mismo, en palabras del propio Rimbaud, la pérdida de la *claridad divina*, la *clarté divine*, pérdida que supone su búsqueda y su recuperación, su *découverte*. Mas en el sentido de *Hijo del sol*, *áurea chispa de la luz natural*, más que una interpretación mística. Lo que nos permite ir más al fondo de la reflexión poética del autor de **El barco ebrio**, al señalar los límites del **malditismo** de la obra rimbaldiana. Si bien sería erróneo asimilarle dentro de una poética con nostalgia de Dios, lo sería igualmente mostrarle como representante de un espíritu de incredulidad tan característico del siglo XIX, siglo del cientificismo y del positivismo tanto en la literatura como en el pensamiento (Zola, Taine, etc.). Precisamente, lo que se ha tratado de demostrar en este ensayo es lo contrario: que la rebeldía de Rimbaud no excluye en modo alguno un sentimiento de comunión con lo que el propio poeta llama *la claridad divina*, sin tratar de adscribirle a dicho texto alguna filiación de carácter panteísta. Rimbaud va mucho más lejos. Una reacción ante la insuficiencia del **saber** moderno para dar razón de los problemas de la modernidad, saber caracterizado desde la Ilustración como deificador de un racionalismo vacío y abstracto. La magnificación de las posibilidades del inconsciente, su elevación a valor esencial en la comprensión del hombre, de la **vida interior** por oposición al desarrollo de las potencias racionalistas, que finalmente no condujeron a la felicidad, es específica de la sensibilidad moderna en mayor o menor grado, en particular, como señala Raymond, para

la situación francesa, en hombres como Baudelaire o Rimbaud. No sobra aquí recoger las palabras de Leo Bersani, consignadas en su libro intitulado, **Baudelaire y Freud**, que ahonda en la relación entre el inconsciente y la creatividad como posibilidad real de conocimiento del hombre como vía paralela que conduce a la unidad entre reflexión e intuición, y, a su vez, a la aspiración a la unidad en una época de fragmentación social y cultural. Observa Bersani:

*Baudelaire percibe con excepcional agudeza la afinidad del arte moderno con las rupturas de las afinidades internas y externas. En su análisis del rango problemático del arte durante el siglo XIX, recurre, en parte, a lo que podríamos llamar escapismo trascendental; pero también intenta dilucidar una estética acorde con las circunstancias que según su acertado punto de vista, representa la mayor amenaza a la seguridad moral, psicológica y estructural del arte tradicional* <sup>39</sup>.

Rimbaud percibe la fragmentación del yo como efecto de la tensión entre la memoria del ideal y la experiencia de la pureza y la inocencia <sup>40</sup> en un mundo desintegrado cuyo **élan** vital es la búsqueda incesante de la acumulación (de dinero, de bienes, etc.). En este sentido, la poesía de Rimbaud es la aspiración a reunir los elementos dispersos para integrar un orden más alto. Por todo ello, (sociedad-tensión del yo), el mundo rimbaldiano (y la obra como "sistema") es

<sup>39</sup> Leo Bersani. **Baudelaire y Freud**. México, FCE, 1988. p. 29.

<sup>40</sup> J. M. Cocking. **Proust. Collected Essays on the Writer and the his Art**. London, Cambridge University Press, 1982, p. 34.

impulsado por una fuerza interna que lo conduce a una conflagración en la que sus diversos componentes parecieran estar a punto de disolverse en la materia originaria en que se recomienza incesantemente el proceso de vida y muerte. De ahí que su escritura, como dice Northrop Frye, sea *tan epifánica y discontinua* como si careciera de un punto central de referencia unificante del todo<sup>41</sup>.

En un poema tan notable por lo que habla de su autor como por lo que permite vislumbrar el paso de la modernidad en la conformación (¿o deformación?) de los sentimientos, como es **Los desiertos del amor**, en el distanciamiento y extrañamiento de la relación amorosa, en el que el narrador-escritor prefigura lo que va a ser luego su existencia personal en el desierto africano y su fútil intento de realizarse como ser humano común y corriente en la inmanencia del matrimonio. Pero en el sueño que es este poema del niño-poeta, su *separación de la vida*, como dice Antoinette Adam al comentarlo, prefigura lo que será no sólo su separación de la literatura sino su inmersión en la degradación de lo cotidiano y la pérdida del resplandor del amor, *et je me suis abi mé sous la tristesse amoureuse de la nuit*, para dar paso a la segregación final: *Vrai, cette fois, j'ai pleuré plus que tous les enfants du monde*. Pero en todo caso se trataba de las lágrimas de quien apenas comenzaba a recorrer la vida, es decir, el lenguaje podía ser promesa de felicidad, pero Rimbaud tocará fondo en su experiencia parisina, en los días de la Comuna de 1871, y la evocación que plasma en ese texto duro y casi callejero que es *Le coeur du pitre* (conocido también con el título de *Coeur Supplicié*), es un paso más en su descenso a las profundidades de la noche infernal de la existencia terrestre, es decir, de los seres humanos, de la sociedad:

41 Northrop Frye. El **Gran Código**. Barcelona, editorial Gedisa, 1988. p. 237.

*Mon triste coeur bave a la popue,*  
*Mon coeur est plein de caporal:*  
*Ils y lancent de jets de soupe,*  
*Mon triste coeur bave a la poupe:*  
*Sous le quolibets de la troupe*  
*Qui pousse un rire général,*  
*Mon triste coeur bave a la poupe,*  
*Mon coeur est plein de caporal* <sup>42</sup>

[Mi triste corazón babea en la popa, / Mi corazón cubierto de caporal:  
 Ellos allí lanzan chorros de sopa, Mi triste corazón babea en la popa,  
 bajo las rechiflas de la tropa/ Que lanza una carcajada general, Mi  
 triste corazón babea en la popa, /mi corazón cubierto de caporal!]

Tal es la confrontación con la realidad y el precio de ser absolutamente moderno: el descenso a lo trivial y el acceso al conocimiento de la maldad humana. Consideremos *Coeur Supplicié* **una summa** de la experiencia vital y moral de Rimbaud en 1871 en su paso a través de las contradicciones de la modernidad, que fue como la energía desarrollada para el combate para *cambiar la vida*, o lo que es lo mismo, la batalla contra la trivialidad, pero con la muerte en el alma. He ahí, pues, cómo Rimbaud llega a una concepción de las relaciones entre vida y poesía. Ya que para él son dos realidades inseparables. Y es por esto que podemos decir que entre el autor de **Une saison en Enfer** y el ciudadano que hace cuentas en Harar y se dedica a una existencia contingente, media el realismo que desde tan temprano le caracterizara, sin concesiones ni a las

42 Arthur Rimbaud. *Oeuvres Complètes*, ed. cit., p. 46.

iglesias ni a la comodidad burguesa ni a la familia, en una unidad de estilo de vida y de escritor, incluso en los informes que elaboraba de sus asuntos en ultramar, ya alejado de la literatura y empeñado en hacerse a una vida de ciudadano normal. En sus cartas desde Africa, que no es la correspondencia del autor que se sienta a cultivar su imagen, Rimbaud-comerciante mantiene el puente con el Rimbaud-pensador, en esos textos casi patéticos, tristes, objetivos (con la pavorosa objetividad de un doble que nunca hubiera tenido relación alguna con el arte), en los que cuenta sus miserias materiales, y de sus ilusiones para librarse de la pobreza, de su proyecto o nostalgia por tener un hijo y de cómo educarlo, un hijo ingeniero (¡no un poeta!), *rico y poderoso por el saber*, como escribe a su madre y a su hermana en carta del 6 de mayo de 1883. Decimos, pues, que Rimbaud, que ha dejado de ser poeta, no deja de contar de la misma manera alucinada, con extraordinaria sobriedad, de forma "desértica", por decirlo de alguna manera, pues si ya no imagina el *infierno* de *Une Saison*, nos transmite el infierno de su experiencia africana ya que sólo accede a intuir fragmentariamente la relación entre el paraíso perdido y la experiencia mágica de la Abisinia creada por Dios en el sueño del big-bang... Y en esta conexión profunda —aunque de ninguna manera explícita— entre el pasado y la contemporaneidad —la suya— es como podemos comprender textos tan misteriosamente mágicos —pero al mismo tiempo tan verdaderos— como el que ya hemos citado sobre las *flores mágicas que se vuelven para mirarnos*. Y así, en el vórtice de la modernidad (ya se anuncian los siniestros nubarrones de la matanza de la primera guerra mundial), que tan admirablemente describiera Karl Marx en sus Manuscritos Económico-filosóficos de 1844, Arthur Rimbaud establece por la vía poé-

tica (quizá ignorándolo), la contradicción entre el ser y el tener, entre la apariencia y la verdad, que es la contradicción esencial de la sociedad moderna. Es aquí cuando nos es posible comprender aquella profunda reflexión goethiana, hoy día cuasi olvidada: *todas las épocas decadentes y en inminente trance de disolución son subjetivas, en tanto que las épocas de progreso muestran una tendencia objetiva* (**Conversaciones** con Eckerman, 29 de enero de 1826). Y así es posible hacer luz en la génesis de la escritura rimbaldiana cuanto de su "abandono" de la poesía. En este sentido, el impacto de la modernidad que se dio en Rimbaud a profundidad, aceleró de otro lado lo que podríamos llamar el **estallido** a nivel del lenguaje, o, si se prefiere, para utilizar una idea de Northrop Frye, la discontinuidad del discurso poético. En el poema **Qu'est-ce pour nous, mon coeur**, se asiste en el pensamiento del poeta a la crisis del pensamiento político moderno en términos de la reflexión en su autor de la catástrofe de la Comuna de París de 1871 como resultado de la barbarie del estado francés contra ese ensayo de reforma de la sociedad.

En este poema, su autor, situado en la historia concreta, al mismo tiempo que emplaza a la burguesía por su crueldad para con los comuneros parisinos, reflexiona sobre el acontecimiento y lo liga a una catástrofe final de la humanidad y del mundo, a través de los sueños de los **Communards**: *Qué son para nosotros, corazón mío, las oleadas de sangre / Y de brasas, mil muertes, y los prolongados gritos / De rabia, sollozos de todo un infierno trastornando / Todo orden; y el Aquilón todavía sobre los despojos.* En este poema Rimbaud visualiza la destrucción de un movimiento concreto de liberación de la sociedad moderna, como el movimiento más vasto y universal de destrucción de un sueño igualitario que pertenece a todos los hombres. Quizá

sea dentro del pensamiento político rimbaudiano (si es que puede llamársele así) el más directamente ligado a la modernidad y en tal sentido el escritor reconoce que *ser absolutamente moderno* implica algo más que una enunciación teórica general, pues se trata de un ir más allá, hacia una universalidad más profunda afirmando su rechazo del orden constituido: *aquí estoy, aquí estoy siempre*, junto a vosotros. En el infierno establecido en la tierra por el hombre, anuncia la posibilidad cuasi-mesiánica de superar la modernidad en un sueño de todos, para todos: todos los hombres, todas las razas, en un profundo sueño utópico. Por lo demás, este lenguaje, aún integrado y continuo, expresa la desintegración de la realidad. La fragmentación entre los hombres y de los intereses contradictorios que los mueven. Aparece allí el **noir**, que podemos tomar como alusión a su obra **negra** o infernal (**Une saison en Enfer**), pero igualmente a su final destino en África, y asimismo como la visión más amplia y mítica de aquel continente, origen del hombre y región misteriosa en la cual lo adámico podrá ser reencontrado, en un gran fresco que sintetiza las aspiraciones más altas de la humanidad.

Posiblemente sea en este poema en el que Rimbaud haya puesto esa parte consciente de la actividad creadora más aquellos elementos inconscientes que particularizan a esta obra de manera tan típicamente rimbaudiana, como los que ha encontrado la hermenéutica en **El Barco Ebrio**. En ambos, se lleva a cabo un **viaje** hacia lo más profundo, y no es, como en el caso de otros autores, una fuga, sino una anticipación, o una visión de un porvenir que sólo el vidente, en la más alta iluminación, hace conocer a los demás hombres. Y a través de la epifanía, y desasido de lo contingente, el poeta deviene en sabio y en profeta λ