

En el centenario de la muerte de Rimbaud

Hacia 1870 un joven cruzaba las dormidas callejas de Charleville con la irrecusable convicción de que la poesía era capaz de transformar el mundo. Vinculó talento y energía en favor de un arduo menester: llevar a cabo las pretensiones de los poetas. Sus sueños escatológicos y sus llamados a la acción se unen a una urdimbre de palabras cuya significación estalla en una poética peculiar. Imagen y concepto devienen evocación de un origen mítico. En palabras de Kenneth Rexroth: "La única poesía semejante a la de Rimbaud es la que encontramos entre los pueblos primitivos que, al igual que el joven bardo, creen verdaderamente que el poeta es un chamán o un visionario todopoderoso, capaz de modificar la naturaleza de la realidad." Sin embargo, la *rêverie de mots* (ensoñación de palabras) no fue suficiente en el cambio radical de la conciencia humana, y Rimbaud se alejó de ella haciendo del silencio un nuevo rasgo de elocuencia. Tenía veinte años.

Pero, ¿es posible ser un gran poeta sin escribir verso alguno? O ¿renunciando a la práctica literaria después de una vuelta de la fortuna o de la conciencia? La historia de la actividad estética muestra que la búsqueda de lo bello puede desbordar el ámbito del arte para encarnar en la vida. Célebres ejemplos renacentistas y románticos muestran un peculiar ideal de lo poético: hacer de cada uno de los actos cotidianos una obra de arte. La renuncia a *die Dichtung* (el poema) puede convertirse en la más digna afirmación de *das Poesie* (la poesía).

Además, la poesía no sólo está hecha de palabras sonoras, sino también del silencio que las rodea. Incluso la metáfora es un recurso que se acerca al sigilo. Se trata de crear denominaciones para las que aún no existen designaciones adecuadas. La metáfora es hermana del silencio. La expresión metafórica es una forma de reticencia. Digna ocasión de la ambigüedad poética. En el verso, la expresión unívoca de la realidad guarda silencio, mientras que la expresión metafórica ha de ennoblecer el objeto real. Lo saben el poeta y el místico. El silencio es parte de la eufonía y también respeto. Lo verdaderamente poético, lo sagrado, es el *arretón* (lo indecible). Y en las inmediaciones del verbo, el silencio es signo de elocuencia.

La obra de Rimbaud no tiene paralelo entre los bardos de Occidente. Para comprenderla es necesario acceder a la experiencia de la historia y del lenguaje en tanto expresión mítica. El joven Schelling afirma: "pienso que este absoluto que hay en nosotros no lo gana la simple palabra del lenguaje humano, y que sólo una intuición conquistada personalmente de lo intelectual en nosotros acude en socorro de nuestro lenguaje fragmentario". No pretendemos que el teólogo de Tubinga influyera en nuestro visionario francés; sino que invitamos a considerar que, *mutatis mutandis*, la experiencia que éste tiene del lenguaje se acerca a la del idealismo místico.

Una vez más se cumple el principio estético fundamental de la unidad en la multiplicidad. No se trata de una abstracción de lo real, sino de su concreción. El arte —afirma Ernst Cassirer— "es una intensificación de la realidad". Digno encuentro de la *mimesis* (imitación) y la *poiesis* (creación), la obra de Rimbaud accede a la plenitud





que une la dimensión expresiva con la representación, y ello le concede un rasgo peculiar: su carácter inagotable.

Pero, ¿qué rasgos fundamentales habremos de encontrar en la poética del adolescente de Charleville? Desde la perspectiva de las condiciones subjetivas del fenómeno de la poesía, la obra de Rimbaud ilustra algunos rasgos ontopoéticos fundamentales. En primer lugar, su precocidad literaria es signo irrecusable del origen de todo discurso exaltado. “*Un excès d'enfance est un germe de poème*” (un exceso de infancia es un germen de poema”) sostiene Gaston Bachelard. Es necesario que el poeta comparta con los niños la capacidad de asombro que se convierte en toda una *Weltanschauung* (cosmovisión), la cual reemplaza la contemplación por la admiración. El sujeto que se convierte en ser admirativo es capaz de recibir los valores que se hallan en aquello que percibe como si se tratase de una acogida trascendental de los dones. La admiración es el resultado de una ofrenda. Semejante *état d'âme* no se identifica con la avidez de novedades que es propia de la cultura del consumo y la enajenación, sino más bien con el asombro originario que matiza la relación originaria del hombre con su realidad. No hay que olvidar que Rimbaud, además de poseer esta capacidad admirativa, accede a una experiencia de lucidez y dominio técnico en su arte. De este modo, en el poeta niño de Charleville, la precocidad no es estupefacción sino asombro inteligente.

En segundo lugar, gran parte de *Poésies*, de *Illuminations*, así como de *Une saison en enfer* son el resultado de un peculiar enfrentamiento con la creación literaria. Se trata de la introducción de fuerzas que desbordan de algún modo la conciencia, y que hacen de la otredad una condición del proceso creador. Diríase que la interioridad del poeta se escinde durante un rapto incontenible de lucidez, después del cual se produce la obra. La manera en que se da cuenta y razón de este fenómeno ha cambiado a lo largo de la historia. ¿Influjo de las musas, inspiración, éxtasis, fuerzas del inconsciente? Sea como fuere, resulta innegable la importancia de la relación entre el ego y el otro durante la creación. En la *lettre du voyant* de mayo de 1871, Rimbaud afirma: “*Il est faux de dire: Je pense: on devrait dire: On me pense... Je suis un autre*” (“Resulta falso decir: Yo pienso... Debería decirse: Me piensan... Yo soy otro”).

En cuanto a las condiciones objetivas del fenómeno poético, Rimbaud descubre que el lenguaje es un sistema de *correspondances*, merced a las cuales la realidad pacta consigo misma y se convierte en plenitud. El poeta accede a la certidumbre de que la diversidad del mundo se resuelve en un encuentro. Entonces, lo uno y lo diverso manifiestan una suerte de androginia. La gozosa unión de los opuestos. Palabras y conceptos se unen estrechamente y reconocen su semejanza. Gracias a este encuentro, vocales y consonantes, a su vez, se miran, se acercan, inician el juego, y al fin caen en mutua seducción en los ámbitos del discurso.

La imaginación del poeta puede encontrar en la tetralogía material una nueva ocasión para la plenitud de los opuestos. Si para Heráclito, el Oscuro, un alma humedecida estaba cerca de la muerte, para el poeta de las *Illuminations* el lenguaje es capaz de mostrar la plenitud de dos elementos que se complementan. “*Je réclame! Je réclame! un coup de fourche, une goutte de feu*” (Exijo. ¡Exijo! Un jalón en la horca, una gota de fuego”) —versión de José Ferrel—.

El encuentro no sólo se atisba al nivel de las raíces elementales. Si el hombre se ha dado a la irrecusable tarea de otorgarles sexo a las palabras, entonces también el lenguaje es una realidad andrógina. Rimbaud sabe que en la poesía hay un beneficio de la voz y del oído. Hay sonidos que en su languidez se derraman ante el color que les es propio. Entonces, el hallazgo de lo femenino y de lo masculino adquiere un valor simbólico y hasta perceptual. En *Une saison en enfer* leemos: “*J'inventai la couleur des voyelles! —A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert.— je réglai la forme et le*



mouvement de chaque consonne, et avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens" ("¡Inventaba el color de las vocales! -A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde. -Reglamentaba la forma y el movimiento de cada consonante, y me enorgullecía inventar, con ritmos intuitivos, un verbo poético accesible, un día u otro, a todos los sentidos" -versión de José Ferrel-).



Esta correspondencia se hace aún más evidente cuando las relaciones entre las vocales, su representación gráfica y los colores admiten una abierta significación erótica. Si, como afirma Robert Faurisson en *A-t-on lu Rimbaud? (¿Hemos leído a Rimbaud?)* (1961) la inspiración del poeta de Charleville va más allá de lo místico y lo metafísico, entonces, la poética adquiere matices de un *ars amatoria*. La A invertida es el sexo de la amada entre las piernas extendidas, el comienzo del acto y del poema; la E yacente es el desarrollo progresivo del encuentro amoroso representado en los senos blancos y vaporosos; la I tendida es el momento de embriaguez que encarnan los labios femeninos henchidos de sangre; la U trastornada es la calma efímera que evoca la cabellera de la amada y las olas verdes del mar; y la O es el éxtasis final, plenitud del instante que termina en la presencia de los ojos zarcos, cuya expresión de claridad es semejante a la de una boca abierta.

El discurso simbólico ingresa, de nuevo, en el encuentro de lo uno y lo diverso. Ahora, la poesía deviene *interpretatio naturae ex analogia hominis*. Alquimia del verbo merced a la cual el mundo se transforma. Afirma Octavio Paz: "Allí los árboles se abrazan, la lluvia se desnuda, la muchacha reverdece, el amor es un rayo, la cama una barca". El quehacer del poeta no se limita a la descripción de la realidad objetiva o de la exterioridad. El cuerpo de la amada se convierte en otro sistema de *correspondances*:

*L'étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles,
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins;
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles
Et l'homme saigné noir à ton flanc souverain.*

Rosa lloró el astro al corazón de tus orejas,
blanco el sin fin rodó de tu nuca a los riñones,
rojó perló el mar a tus purpurinos pezones,
negro sangró el Hombre sobre tus soberbios flancos.

versión de Guillermo Rousset

La realidad, entonces, es algo más que lenguaje; y la labor del poeta algo más que "descubrir ocultas semejanzas entre los objetos" (Menéndez y Pelayo). Del verso al silencio, y de la voz al canto. El círculo se cierra y el poema devora su propia diversidad. Acaso en el sigilo encuentre el poeta el metalenguaje de sus textos. Denuncia, palinodia, videncia. "*Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté*" ("Esto pasó. Ahora yo sé saludar la belleza").

Con ello, Rimbaud habrá de vindicar la dimensión ontopoética de las actitudes vitales: la poesía. El arte está en la vida. Nuestro paraíso no es un paraíso perdido. Vivir es nuestra porción de eternidad.◇

