

10. RIMBAUD o el *malditismo*

En la época de Rimbaud la literatura había vivido momentos de esplendor que la condujeron, sin embargo, a un doble tipo de excesos. Los vuelos románticos de tiempos inmediatamente anteriores habían llevado a su culminación una escritura en la que Poesía y Filosofía se interfecundaban en sus contenidos esenciales. Sus contemporáneos del Parnaso se habían entregado a otro exceso en su búsqueda de la perfección formal, colorismo y musicalidad de sus versos. Esta doble desmesura, tanto en el *contenido* como en la *forma*, llevó a pensar que la literatura pareciera ahogarse en sus propios límites, y ello llevase de suyo la necesidad de una *revolución*. Esa revolución se encarnó en un concepto superador de todo límite: el concepto del Mal. La forma extrema del Mal significó, para una serie de escritores, el valor soberano y no trajo aparejada una ausencia de moral, sino que exigió, por el contrario, una hipermoral, como veremos más adelante en el ejemplo paradigmático de nuestro poeta. Una pléyade de escritores, sobre todo franceses, se entregaron a todo tipo de transgresiones, en primer lugar en su vida, y después en su escritura, entendida como una segunda transgresión que excede y dramatiza la vida.

Algunos nombres de esta serie, anteriores o posteriores a Rimbaud de los que fueron denominados *malditos*, son Baudelaire, Artaud y Michaux como representantes de la poesía, el novelista Genet, el pensador y también poeta y novelista Bataille, sin olvidar al marqués de Sade, con sus ensayos y novelas magnificadoras de todo tipo de perversiones sexuales y morales. La extraña seducción, que ejercieron y aún proyectan en el mundo de hoy, es debida a que la literatura es comunicación. Y la comunicación está regida por la lealtad, la cual en la moral rigurosa o hipermoralidad de los “malditos” está tejida a partir de complicidades oscuras en el conocimiento y ejercicio del Mal y que fundamentan la comunicación intensa. Desde luego se trata de una escritura, que podríamos llamar negativa, como negativo es también el misticismo vuelto del revés que la mayoría de los autores citados encarna, que les conduciría a un proceso de autoaniquilación.

Rimbaud ha recibido también la denominación de “poeta maldito”, deseada por él y buscada en un proceso deliberado y consciente de “encanallamiento” progresivo. En una primer aproximación, intentaremos la identificación que aparece en él entre el Mal y la violencia, violencia directa, o enmascarada y diferida: física, moral, institucional, teológica y metafísica.

(Quisiera hacer la recomendación de que es necesario tener los poemas completos de Rimbaud presentes, para poder seguir esta propuesta de lectura)

Existe una violencia física, directa y no encubierta: la ejercida por los secuaces de la nobleza, que obligan a los campesinos a cultivar sus tierras,

violan a sus hijas y reclutan a sus hijos como soldados. Este es el tema de su poema *El Herrero*, en el que habla uno de estos sicarios del rey Luis XVI. El herrero, en actitud heroica, se enfrenta ambos:

*Mozo, siembra mi tierra;
Y que en tiempo de guerra vengan para;
llevarse
a mi hijo de su casa, como algo natural!
-Yo podré ser un hombre; tu podrás ser el rey,
y decirme: ¡Lo quiero! te das cuenta, es estúpido.
Crees que me entusiasma ver tu espléndida choza,
tus soldados dorados, miles de maleantes,
tus bastardos de dios, como pavos reales:
han vertido en tu nido el olor de las mozas*

Mon gars, ensemence ma terre;
Que l'on arrive encor, quand ce serait la guerre,
Me prendre mon garçon comme celà, chez moi!
-Moi, je serais un homme, et toi, tu serais le roi,
Tu me dirais: Je veux!..-Tu vois, c'est stupide.
Tu crois que j'aime voir ta baraque splendide,
Tes officiers dorés, tes mille chenepans,
Tes palsebleu bâtard tournant comme des paons:
Ils ont rempli ton nid de l'odeur de nos filles

En este mismo poema también denuncia la violencia institucional y legal, la de los impuestos que se inventan unos siniestros señores de negro, en beneficio propio y de sus Amos. Esta es un tipo de violencia diferida, violencia moral en nombre del respeto debido a unos principios, supuestamente inamovibles y sagrados: Dios, rey, orden y propiedad privada.

En otro poema, *La orgía parisina*, denuncia también la violencia directa de los ejércitos reales, que bombardean y destruyen las casas de los ciudadanos, sumiendo a la ciudad en un espectáculo de horror. El subtítulo de este poema es *París vuelve a poblarse* (1871) porque habla de la vuelta a París de los burgueses triunfantes, después del aniquilamiento de la Comuna. Pero entonces surge la voz del poeta que dice:

*El Poeta hará suyo el llanto del Infame,
el odio del Forzado, el clamor del Maldito;
y sus rayos de amor flagelarán las Hembras.
Su estrofa brincarà: ¡Mirad, mirad, bandidos!*²

Le Poète prendra le sanglot des Infâmes,
La haine des Forçats, la clameur des Maudits;
Et ses rayons d'amour flageleront les Femmes.
Ses strophes bondiront: Voilà! Voilà !bandits!

Esta es la nueva función que asumirá ahora el poeta, el "Poeta maldito", que se identificará con todos los desheredados, los condenados, los miserables. El poeta ha ido arrogándose tareas diversas: en Hugo fue profeta, en Mallarmé será gafe irrisorio, en Baudelaire ensayará la condición del elegido maldito. Con este último será con el que se identificará más claramente Rimbaud. Pero creo que hay una influencia más profunda, aunque no tan evidente, de Hugo, del espíritu que emana de *Los Miserables* (cuya lectura, como veremos después, le prohibió su madre, pero que probablemente leyó a escondidas, estimulado por la prohibición). El poeta es la conciencia del pueblo, subterránea y dolorosa, pero

¹ A. Rimbaud, *Poesías completas*, (Ed. Bilingüe, Javier del Prado) Cátedra, Madrid, 2.001, p. 192-193.

² *OP. cit.* p. 341.

portadora de la grandeza de su miseria que no se amedrañta ante el poder, sino que se alza ante su injusticia. Como lo demuestra el último verso del poema citado, que planta cara ante los abusos: : “¡Mirad, mirad, bandidos!””, en el sentido de que tengan en cuenta la evidencia de su levantamiento.

En el primer poema citado esa función de rebeldía la personifica el Herrero, representante de una violencia legítima contra la opresión. Hay en Rimbaud, por tanto, dos tipos de Mal o de violencia: la de los poderosos, que hay que denunciar, y otra, legítima y necesaria para luchar contra la anterior. La figura del *Herrero*, encarna en el imaginario rimbaldiano el *eterno vigor*, la fuerza desbordante, o la voluntad de poder en lenguaje nietzscheano, opuesto en ambos (el filósofo y el poeta) a la mansedumbre cristiana. Oigamos el comienzo del poema:

*Con el brazo en la maza gigantesca, terrible
de embriaguez y grandeza, frente ancha, boca enorme
abierta, cual clarín de bronce por la risa,
con su hosca mirada, sujetando a ese gordo,
al pobre Luis, un día, le decía el Herrero
que el pueblo estaba ahí, girando en rededor,
y arrastrando su ropa sucia por las paredes doradas* ³

Le bras sur un marteau gigantesque, effrayant
D’ivresse et de grandeur, le front vaste, riant
Comme un clairon d’airain, avec toute sa bouche,,
Et prenant ce gros –là dans son regard farouche,
La Forgeron parlait à Louis Seize, un jour
Que le Peuple était là, se tordant tuot autour,
Et sur les lambris d’or traînant sa veste sale.

La descripción realista del personaje tiene, además, el refrendo mitológico del dios Hefaiostos, injustamente arrojado del Olimpo por el tirano Zeus. La figura del herrero también ocupa en la Biblia el lugar de la rebeldía. Su *cainismo* es aprovechado por Rimbaud, buen conocedor de ambos referentes en su etapa de estudiante modélico en su infancia. En este poema, que intentamos interpretar, el herrero es símbolo de la rebelión del pueblo contra la tiranía absolutista, su voz es “el clarín de bronce”. En versos posteriores, después de hacer una crítica sarcástica y dolorida, explicando la situación intolerable a la cual ha sido llevado el pueblo por la opresión, da un giro radical y pronuncia la gran negación: ¡Pues no, se acabó!. Los versos dicen:

*¡Pues no; tales guarradas son de épocas pretéritas!
El pueblo ya no es una puta. Tres pasos
dimos y hemos dejado la Bastilla hecha añicos* ⁴

“Non. Ces saletés-là datent de nos papas!
Oh! Le Peuple n’est plus une putain. Trois pas
Et tous, nous avons mis ta Bastille en poussière.

El pueblo se ha levantado y ha tomado la Bastilla, emblema siniestro de la monarquía absoluta. Con el mismo tono desafiante, para seguir intimidando al rey cobarde le espeta estas palabras, tan conocidas:

*Es la Crápula, Sire.
Babea por los muros, crece, se agita, inmensa.* ⁵

“C’est la Crapule, Sire
Ça bave aux murs, ça monte, ça pullule.

³ *Op. cit.* p. 189.

⁴ *Op. cit.* p.193.

⁵ *Op. cit.* p. 197.

Habíamos hablado del proceso de *encanallamiento* voluntario de Rimbaud, un proceso, que como después veremos tiene fines redentores. Para llegar a ser el gran proscrito, el gran criminal, necesita identificarse con la Crápula, asumir su violencia revolucionaria, porque ellos son los verdaderos Hombres:

-descubríos burgueses-, éstos sí son los Hombres! Chapeaubas, mesbourgeois! Oh! Ceux-là sont des Hommes.
¡Somos Obreros, Sire, Obreros, preparados, Nous sommes Ouvriers, Sire! Ouvriers! Nous sommes
para la nueva era.⁶ Pour le grands temps nouveaux

Aquí vemos ecos de sus lecturas de los socialistas utópicos, hechas en la biblioteca de su pueblo, Charleville, ya que su colegio está cerrado debido a la guerra francoprusiana. Lee a Babeuf y Saint Simon, cuyos utopías fraternalistas le entusiasman y también a Proudhon, defensor de la violencia anarquista. En épocas posteriores, sin embargo, le sobreviene la decepción, ya no habla en nombre de ese “nosotros colectivo”, los Hombres no anuncian ya tiempos nuevos. Rimbaud hace su descenso a los *infiernos* proclamando su propia impostura, tanto en la vida como en la literatura, y se condena a sí mismo a ser un maldito del silencio.

10.1. Rebelión, *nihilismo activo* y silencio

Tres etapas de un autor, que cruzó como un meteoro luminoso la historia de la literatura y después se apagó. Fue un caso extremo, ya que comenzó a escribir a los trece o catorce años y abandonó hacia los veintiuno. Tres períodos de tiempo brevísimos, en su vida y en su escritura, que intentaré hacer corresponder con los tres términos enunciados en el título de este apartado. Para ello pretendo estudiar en paralelo su vida y su obra, pero como no es mi intención hacer un estudio psicológico del autor, sino una reflexión estética, daré absoluta prioridad a sus escritos, que nos llevarán a alumbrar su biografía, ya que con frecuencia escribió en primera persona.

Jean Nicolas-Arthur Rimbaud (1854-1891) nació en Charleville (Las Ardenas). Su madre fue muy importante en su vida, según opinión de sus estudiosos y por las cartas y documentos disponibles. Al ser el padre un personaje ausente, capitán de infantería y después separado de la madre, ella debió asumir el papel masculino. Y parece que lo asumió mal, ya que fue autoritaria y castradora, pretendiendo dirigir incluso la educación de sus hijos. Sabemos de ello por la carta de 1870 que dirigió a Izambard, hombre progresista y profesor de Arthur, el cual tenía entonces dieciséis años. En la carta desaprueba la lectura de *Los Miserables* de Victor Hugo porque “sería muy peligroso permitirle semejantes lecturas”, dice.

⁶ *OP. cit.* p. 199.

De su infancia habla en un poema , *Los poetas de siete años*, escrito en el año 1870, en el que proyecta sobre el niño de siete años, la visión del mundo que tiene a los dieciséis. Comienza así:

*Y la Madre, cerrando el libro del deber
se marcha, satisfecha y orgullosa; no ha visto
en los ojos azules y en la frente abombada
el alma de su hijo esclava de sus ascos.*⁷

Et la Mère, fermant le livre du devoir.
S'en aillait satisfaite et très fière, sans voir,
Dans les yeux bleus et sous le front plein d'éminences
L'âme de son enfante livrée aux répugnances.

Descripción de la madre, la cual parece haber dado por concluida una tarea. Algunos intérpretes creen que el libro del que habla es un libro de cuentas. Esta lectura quedaría confirmada por cartas de su hijo a sus amigos, en las que les dice que era roñosa y mezquina, que no le daba ningún dinero para sus gastos y que él lo conseguía cobrándoles por los trabajos de clase, que no le requerían esfuerzo ya que era un alumno brillante. El “libro del deber” también pudo tener un sentido más metafórico, y por él me inclino, deber moral de la conciencia estricta de la madre, en la que ya se adivina una crítica del hijo, corroborada en los siguientes versos citados. La madre, creyéndose con su deber cumplido, no percibe “el alma de su hijo esclava de sus ascos”. Esas *répugnances* (que aparecerán en otros textos de Rimbaud) son la reacción a las “agrias hipocresías” de la madre, de versos posteriores a los citados. El resto del poema sigue siendo un relato autobiográfico del trayecto de su vida futura, pero a la vez un esbozo de una poética de la escritura. Ya se adivina al *rebelde* que se identifica con los humildes

*¡Compasión! Sólo amaba a esos niños canijos,
que avanzan, sin sombrero, con mirada desteñida,
hundiendo macilentos dedos, negros de barro,
en mugrientos harapos que huelen a cagada.*⁸

Pitié! Ces enfants seuls étaient ses familiers
Qui, chétifs, front nus, oeil déteignant sur la joue,
Cachant de maigres doigts jaunes et noirs de boue
Sous des habits puant la foire et tous vieillots

Y más adelante, en este mismo poema, habla de un *viaje* soñado, en el que recuperaría la “libertad robada” por “bosques y sabanas y lecturas de libros ilustrados”. Viaje que realizó en su vida y en la escritura. Sabido es que se fugó en numerosas ocasiones de su casa, aunque siempre volvía al “nido”, que es la imagen que usa cada vez que habla de la vuelta al hogar, nido helado, en el que se sentiría siempre defraudado. Hizo viajes próximos, primero a París, luego a Alemania y a Suecia, y una vez abandonada la poesía a Java, Abisinia, Egipto, englobados en su denominado “Oriente”, Oriente mítico que también le decepcionó. Como testimonio escrito tenemos el poema *El barco ebrio*, metáfora de un viaje iniciático y alucinatorio a través de sí mismo, guiado por ese *vigor* o fuerza vital de la que ya hablamos en el poema del *Herrero*. Esa fuerza se transforma en *furor* creador o destructivo (dionisiaco), y si antes la

⁷ *Op. cit.*, p. 321.

⁸ *Op. cit.*, p. 323.

habíamos contrapuesto a la mansedumbre cristiana por sus reminiscencias nietzscheanas, ahora la contraponemos al *spleen* de Baudelaire, a su hastío metafísico, más literario como actitud del *dandy*, que real. El aburrimiento, el tedio de la vida, parece que no afectó nunca a Rimbaud, ya que al final de su vida aplicó su potencia vital a los negocios de venta de armas y otros oscuros tráficos.

Vamos a seguir profundizando en el concepto del *Rebelde*, puesto que decíamos que este término nombraba la primera etapa de su vida y obra. En la amplia Introducción de Javier del Prado de la versión bilingüe de sus *Poesías* que estoy utilizando, la mayoría de cuyas interpretaciones no comparto, como tampoco algunos elementos de su traducción (pero no estamos aquí ahora para juzgar esto último), hay, sin embargo, una idea interesante: la distinción que establece entre el “rebelde” y el “insurrecto”.

La palabra insurrecto entraña una opción política clara, que implica tomar las armas o enfrentarse contra algo concreto y se sustenta en una historicidad material. La insurrección es una realidad tangible y el insurrecto es su agente, que se exige a sí mismo un compromiso con la masa de los levantados en armas. La rebeldía, por su parte, aunque a veces puede transformarse en acción, en la mayoría de las ocasiones suele alimentarse de la añoranza. Evocación de lo que fue (o fantaseamos que fue) o el deseo para el futuro de lo que tendría que ser. El espacio idóneo para la rebeldía es, en definitiva, el de la Utopía (pasada o por venir). El hombre rebelde no es histórico, se instala en un más allá de su propia existencia material.

Aceptando estas acepciones de ambos términos, Rimbaud no fue un insurrecto. En contra de la opinión de algunos intérpretes izquierdistas que lo implican en los acontecimientos de la Comuna, sabemos por sus cartas que no estaba en París el 18 de marzo de 1871, había dejado la ciudad unos diez días antes. Sin embargo, sí sería un rebelde, tanto en las sistemáticas huidas del cerco familiar, como en el aspecto cada vez más desaliñado, despeinado, sucio, etc. (similar, se me ocurre, a la estética *Grunch*, de los jóvenes de hoy) tal como nos lo describe su amigo y amante Verlaine, con el que tuvo una relación tormentosa por esa época. También fue un rebelde en su obra, identificándose con el pueblo en el espacio de su imaginación creadora, en poemas como los ya citados *El Herrero* y *La orgía parisina*, o en la oda *Las manos de Jeanne-Marie*.

El concepto de pueblo, como fuerza original de la sociedad, es una herencia que recibe Rimbaud del Romanticismo, que lo hereda, a su vez, de la Revolución Francesa que instaura una política de la fraternidad. Ambas fuentes están en la base de la idea del hombre rebelde moderno, que nuestro poeta personificó en su comportamiento existencial y su creación literaria. Su conocido imperativo: “Es necesario ser absolutamente moderno”, que aparece casi al final de *Una temporada en el Infierno*, es la expresión desengañada de su trayectoria. Pero no adelantemos acontecimientos.

En la etapa del joven rebelde, que estamos intentando recrear, la idea del rebelde se empieza a identificar con la del *marginado*. ¿Por qué? Porque después de la *Declaración de Derechos del Hombre* (no olvidemos la participación de Lamartine, un poeta) y su fracaso posterior, el hecho de que aún muchos individuos no hubiesen sido admitidos como ciudadanos de pleno derecho, va a convertir a éstos, a los *miserables*, en los símbolos de la ensoñación política, literaria y por supuesto ética. Decíamos al comienzo de este capítulo que en Rimbaud, el “maldito”, se apreciaba una moralidad extrema. Los marginados: la puta, el asesino, el traperero, el borracho y el gitano (*bohemio*), etc. aparecen ya en este sentido moralizante en Baudelaire, Chateaubriand y en Hugo. La consecuencia social de este imaginario literario fue la cristalización, a lo largo del siglo XIX, del concepto abstracto de *Bohemia* y de la figura del *bohemio* como expresión del artista desarraigado y errante (como el gitano) negligente y provocador en su denuncia de la hipocresía establecida de los bienpensantes. Todos estos sentidos del término rebelde: el pueblo en lucha contra la opresión, y también el marginado, provocador, crápula y bohemio podemos decir que Rimbaud los encarnó en su manera de vivir, o en su defecto, en el espacio imaginario de su creación.

* * *

Entraremos ahora en su segunda etapa, la denominada con el término *nihilismo activo* de Nietzsche. Esta idea de múltiples acepciones, como es común en el “filósofo de la máscara”, la tomaré en el sentido de las destrucciones necesarias de todos los valores que hasta el momento se habían tenido como “verdades supremas”: políticas, morales, estéticas, etc. La razón que aduce para esta tarea de demolición es que todos estos valores o ideales han sido desde siempre enemigos y empobrecedores de la Vida (el referente fundamental de todo su pensamiento). En este sentido dice Nietzsche “Yo soy el primer nihilista perfecto de Europa”, porque considera necesaria la aniquilación, para después acometer una tarea constructiva que ha de llevarle al Hombre nuevo.

Consideremos ahora las similitudes que creo encontrar con Rimbaud. El París comunero se ha replegado tras la matanza y la represión, los desheredados han vuelto a su situación anterior. Rimbaud debió sentirse desdichado, su etapa de rebelde acabada. Pero el vigor, fuerza vital, o voluntad de poder nietzscheana permanecía en él. Se trata entonces de encauzarlos y de encontrar un instrumento capaz de transformar al Hombre y de cambiar la Vida. En este proyecto renovador comienzan sus afinidades con Nietzsche. ¿Cómo piensa llevar a cabo este propósito? A través de un nuevo modelo de poesía, a la que sigue considerando como poseedora de potencialidades redentoras, como en el período anterior.

Este nueva poesía la define como *poesía objetiva*, construida sobre los

escombros del edificio de la poesía anterior, a la que llama “poesía subjetiva”. Así se lo explica en una carta del 13 de mayo de 1871, a su profesor y amigo Izambard:

Un día, así lo espero, -y otros muchos esperan lo mismo- veré en ese principio suyo la poesía objetiva, ¡y la veré más sinceramente de lo que usted sería capaz! (...) Por el momento, lo que hago es encrapularme todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta.⁹

Un jour, j'espère, -bien d'autres espèrent la même chose- je verrai dans votre principe, la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez ! (...) Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi ? je veux être poète.

El principio al que se refiere es: “Nos debemos a la sociedad”, defendido por su profesor, al que amonesta de su vuelta a la docencia, y practicante de la que llama “poesía subjetiva”, a la que tacha de “sosa y trivial”, la cual según Rimbaud ha sido la de la mayoría de los poetas anteriores. La iconoclastia del joven se muestra en su tono altanero, en la seguridad de sus afirmaciones; hay que acometer demoliciones para construir de nuevo: *nihilismo activo*. La poesía objetiva cumplirá con el principio de deberse a la sociedad, porque ha de ser capaz de encontrar un lenguaje universal, prometeico, capaz de robar el fuego y regalárselo a la humanidad para transmutarla en Hombres nuevos. La carta continua más adelante

Como le estaba diciendo, el poeta es realmente ladrón de fuego. Lleva el peso de la humanidad sobre sus hombros, incluso de los animales; deberá conseguir que sus invenciones se sientan se palpen, se escuchen; si lo que él trae de allá abajo tiene forma, lo da con forma ; si es informe, lo da informe. Hallar una lengua.¹⁰

Je reprends:

Donc le poète est vraiment voleur du feu.

Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même; il devra faire sentir, palper, écouter ses invencions ; si ce qu'il rapporte de *là-bàs* a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne l'informe. Trouver une langue.

No es fácil interpretar a qué se refiere Rimbaud cuando dice que el poeta ha de prestar atención, “sentir, palpar, escuchar” a lo que procede de *allá abajo*. En terminología psicoanalítica hoy hablaríamos de inconsciente. Esta lectura vendría avalada por la importancia que le dieron los románticos a las zonas oscuras del alma humana: deseos, sueños, visiones, lo cual ha sido llamado el “inconsciente romántico”, precedente del freudiano. Y a los románticos sabemos que nuestro poeta los conocía y apreciaba.

⁹ A. Rimbaud, *Illuminaciones y Cartas del vidente* (Ed.bilingüe, Juan Abeleira), Hiperión, Madrid, 1995, p. 101-102.

¹⁰ *Op., cit.*, p.121.

El fragmento termina con el imperativo: *Encontrar una lengua*. Es decir, iniciar un proceso de aprendizaje, en el que el poeta explora la interioridad de su alma. Así lo dice Rimbaud:

*El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio y entero conocimiento; éste busca su alma, la inspecciona, la pone a prueba, se la aprende.*¹¹

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend.

Si antes hemos encontrado similitudes con el inconsciente romántico, ahora resonaría la sabiduría de los antiguos griegos, el “Conócete a ti mismo”, inscrito en el frontispicio del templo de Apolo. Máxima atribuida también a Heráclito y a Sócrates. Tomaremos a este último para nuestra interpretación, ya que el saber *mayéutico*¹² podemos hacerlo coincidir con un dejar salir a la superficie aquello que había en nuestro interior, que coincide con el *allá abajo* al que antes aludíamos. Pero creo que sería un error confundir este método de exploración de uno mismo con la simple introspección, ¿Porqué? Porque el método que usará Rimbaud es totalmente diferente, y tiene que ver con su proyecto de poeta como *vidente*. Prestemos ahora atención a este término. La carta que estoy usando para este intento de interpretación estética, junto a otra escrita a su amigo de infancia Demeny, han sido llamadas por la crítica *Cartas del Vidente*, en las que apunta su teoría poética. Oigamos sus palabras:

Yo digo que hay que ser vidente, hacerse vidente.

*El Poeta se hace vidente por medio de un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Él busca por sí mismo y agota en sí mismo todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura, todos los venenos, para no quedarse sino con sus quintaesencias. Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que se convierte, entre todos, en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito -¡ y el supremo Sabio! ¡Porque alcanza lo desconocido!*¹³

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

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, -et le suprême Savant! -Car il arrive à l'inconnu!.

Vamos a prestar toda la atención a estas palabras porque en ellas está expuesto su proyecto de poesía nueva (u objetiva) proponiendo un método: la *alquimia* y un finalidad: *hacerse vidente*. Algunas de las ideas de las cartas las incluyó más

¹¹ *Op. cit.* p. 113.

¹² Sócrates se atribuía el arte de la comadrona, por alusión al oficio de su madre. El arte *mayéutico* procede etimológicamente del verbo μαίεω, que significa “asistir a una parturienta”. Sócrates pretendía ayudar a sus discípulos, a través de una serie de preguntas, a descubrir la verdad en sí mismos, en su propia interioridad.

¹³ *Op. cit.* p. 56.

tarde en *Una temporada*, en un capítulo que lleva por título “La alquimia del verbo”, pero con ironía distanciada y haciendo una autocrítica despiadada, como comprobaremos más adelante.

El camino o *métodos*, que ha de seguir el poeta en la exploración de su interioridad para llegar a la meta, consiste en un “razonado *desarreglo de todos los sentidos*.” ¿A través de qué? ¿Qué elementos usará? La respuesta la da él mismo. Cuando dice “todas las formas de amor” hemos de pensar, si lo interpretamos literalmente, en su sexualidad procaz, que no deja espacio al sentimiento en las experiencias límite que tuvo con hombres y mujeres, en las que apuró “todas las formas de sufrimiento y de locura”. ¿Por masoquismo? No, puesto que según su programa “razonado” de aprendizaje, su intención era hacer cantar a su espíritu, transmutar su sufrimiento en versos; al igual que hacen los místicos, que provocan el éxtasis mediante las privaciones del cuerpo.

Y también a través de las drogas y el alcohol, porque como también dice en su carta, el poeta ha de “agotar todos los venenos”. El conjunto de estas experiencias constituirán su *alquimia*, que en el período anterior llamaba su método de “encanallamiento”, en su paso por los estadios de enfermo, criminal, maldito. Y finalmente la aseveración más sorprendente: el *Sabio supremo* porque llega a lo *desconocido*.

Esta manera de “conocerse a sí mismo” a través de sustancias estupefacientes parece, en principio, alejada del programa racional socrático. Pero pensemos en las religiones místicas y sus ritos de iniciación, o en los oráculos, en los que las pitonisas entraban en trance con ayuda de esas sustancias. Entendamos, pues, en este sentido su alquimia como una *iniciación*.

Y si queremos buscar otros antecedentes más próximos, pensemos en los tratados de Baudelaire *Del vino y del haschisch* y *Los paraísos artificiales*, en los que explica el uso de las drogas para conseguir estados de consciencia extralúcidos. Parece que Rimbaud los leyó a los quince o dieciséis años y es fácil imaginar el efecto que debieron producirle y su deseo de imitar al maestro, a pesar de que éste ya avisaba de sus peligros.

El fruto de este camino de iniciación, de accésit al estadio del vidente, serán los textos más importantes de los que hablaremos a continuación. Después la mudez.

10. 2. En tránsito hacia el silencio: *Iluminaciones* y *Una temporada en el infierno*

Estos dos escritos son el resultado, o el alumbramiento de sus reflexiones sobre teoría poética de las *Cartas del vidente*. Ambos son textos breves, la quintaesencia de sus experiencias vitales y estéticas. Son muy diferentes, en cuanto a la forma, pero sus contenidos son similares. Los estudiosos discuten su

cronología, pero la opinión dominante hoy es creer que las *Iluminaciones* son anteriores, o en todo caso simultáneas, en algunas de sus partes, a la redacción de *Una temporada en el infierno*, que es su testamento. Los dos recopilan tanto versos como poemas en prosa, entremezclados.

El primer texto tiene la intención de ser una obra de arte, trabajada, cincelada, de léxico e imágenes herméticos, en ocasiones; y en otras, con ribetes de artificiosidad que recuerdan su juventud parnasiana. El segundo, al ser un testamento, usa un lenguaje común e inmediato, es un documento humano y directo, en cierto sentido, antiliterario. ¿En qué sentido antiliterario? Porque el escrito se nos propone como un sustituto del propio Rimbaud, no como una obra hecha por él, sino como una transposición substancial del autor en su obra. Esta es la tesis de Josep Palau ¹⁴, una interpretación arriesgada que comparto, después de haber vuelto a leer *Una temporada* desde esta perspectiva.

Este último libro fue publicado en 1873, impreso a cargo del propio Rimbaud, y su voluntad expresa en verlo publicado nos hace pensar en la transcendencia que tenía para él. Sin embargo, las *Iluminaciones* no las publicó él, sino por intervención de amigos y devotos, entre los que se encuentra Verlaine, en el año 1886, cuando su fama crecía en los medios literarios, mientras él ya estaba lejos de la literatura, en su Oriente, en su silencio.

Decíamos que las *Iluminaciones* son poemas herméticos, a veces como frases musicales, en las que recrea ese espacio de la añoranza del que hablábamos al principio. Parece que la evocación le hace recuperar el placer de la palabra, del ritmo, como surgida del *allá debajo* de su inconsciente. No es de extrañar que los surrealistas lo reivindicasen como predecesor.

Es difícil decir en pocas palabras la riqueza de ideas que sugieren las imágenes del *vidente*. Y la prudencia interpretativa me indica tomar sólo algunas rutas, por ejemplo, su relación con la Naturaleza. Oigamos algunos versos de “Pendones de Mayo”.

*Quiero que las estaciones me utilicen.
A ti, Naturaleza, yo me entrego,
con toda mi sed y toda mi hambre;
abreva, alimenta, si es tu gusto.
Nada de nada me ilusiona:
río igual ante los padres que ante el sol.
Más no quiero reír ante nada:
que sea libre tanto infortunio.* ¹⁵

¹⁴A. Rimbaud, *Iluminacions i Una temporada a l' infern*, (Trad. i Estudi preliminar de J. Palau i Fabre), Bruguera, Barcelona, 1984. Palau es autor de una poesía demiúrgica e iniciática, como la de Rimbaud, con el cual posiblemente le unen ‘afinidades electivas’ que se reflejan en su extraordinaria traducción al catalán.

¹⁵ A. Rimbaud, *Poesía y Prosa*, (Trad. Enrique Azcoaga), Edaf, Madrid, 1970, pp. 109-110. No he encontrado el original en francés.

Parece que se expresa una comunión extraña con la Naturaleza, casi turbadora. - ¡Cuan lejana de las relaciones distanciadas de los románticos Hölderlin y Novalis con su respeto reverencial por la Naturaleza, que es sagrada!- Rimbaud muestra su deseo de ser “utilizado” por las estaciones, su sometimiento es total. Le habla como a una amada a la que se le pide alimento Pero el desaliento aparece en los últimos versos. Incluso pone en tela de juicio su condición de “hijo del sol”, que aparece en otros poemas; pero en éste parece querer despojarse de su situación de hombre civilizado. De la misma manera que el sol fecunda la tierra y la hace florecer, el poeta se siente depositario de la fuerza de la Naturaleza, que le abreva.

O estas palabras del poema en prosa “Alba”, en los que también habla de su relación con la naturaleza, usando metáforas claramente sexuadas, cuya inquietud viene reforzada por la idea de que es un niño el que habla.

*En lo alto del camino, junto a un bosque de laureles, la envolví con el ovillo de sus velos y palpé levemente su inmenso cuerpo. El alba y el niño cayeron al fondo del bosque.*¹⁶

En haut de la route, près d'un bois des lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Otras veces describe a la Naturaleza con expresiones de un lirismo de gran belleza, como en el poema “Infancia”

*Las nubes se amontonan en alta mar, formada por una eternidad de lágrimas cálidas*¹⁷

Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes.

Vamos a cambiar ahora la ruta hermenéutica, buscando un ejemplo de la puesta en práctica poética de su *método alquímico*, su proceso de envenenamiento místico. En el poema en prosa “Mañana de embriaguez” dice estas palabras:

Breve vigilia de embriaguez, ¡santa!, aunque sólo sea por la máscara con la que nos has gratificado. ¡Nosotros te afirmamos, método! Nosotros no olvidamos que ayer glorificaste todas nuestras edades. Nosotros tenemos fe en el veneno. Nosotros sabemos dar la vida entera cada día.

*Ha llegado el tiempo de los Asesinos.*¹⁸

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

Voici le temps des *Assassins*.

¹⁶ *Iluminaciones, op. cit., p. 59.*

¹⁷ *Op. cit., p. 15.*

¹⁸ *Idem, p. 35.*

He resaltado en cursiva los términos *método* y *veneno*, en los que apoyo la interpretación. La ebriedad es uno de los venenos (como camino o *métodos*) en los que confía plenamente, y aunque esté usando la segunda persona del plural, parece evidente que está hablando de su propia experiencia. Las últimas palabras: “He aquí el tiempo de los Asesinos” también parecen sugerir su implicación y pertenencia a ese tiempo y esa representación de “condenado”, que reiterará en su testamento.

Entraremos ahora en la temática del mesianismo, que no es exclusiva de nuestro poeta, y de la poesía en general, sino espacio común de una aspiración a la dicha, compartido con los filósofos. Pensemos en la figura del Superhombre o Zaratustra de Nietzsche (nacido sólo diez años antes, en 1844), que trae al mundo la profecía de un “más allá” del *nihilismo (pasivo)*, promesa de un mañana renovado, en el cual la vida merecerá la pena de ser vivida. Antes hemos hablado del *nihilismo activo*, potencia de los “espíritus libres”, que llevan a cabo destrucciones necesarias del viejo orden de valores que denigraban la vida. Y ahora usamos otra acepción del término, la que él mismo denominó *pasivo*, propia de los espíritus decadentes y pesimistas, que después de destruir los ideales anteriores, los substituyen por otros, travestidos, pero que igualmente se muestran enemigos de la alegría de vivir. Por este motivo, Nietzsche-Zaratustra ha de pasar “al otro lado” de las zanjias del nihilismo, entendido en esta segunda acepción.

El poeta romántico Schelley escribió *Prometeo desencadenado* (1820), que es un drama lírico, de tonos filosófico-proféticos, en los que el titán rebelde y amigo de los mortales, roba el fuego de los dioses y trae a los hombres la beatitud y la liberación.

Los aires de libertad que respiran el filósofo y el poeta citados, atrae también a Rimbaud, no sabemos si por influencia directa o de época. Este estado del espíritu se refleja en el poema “Genio”, que elijo como prototipo de los llamados “poemas mesiánicos” por el antes citado J. Palau.¹⁹ El genio al que se refiere Rimbaud no tiene nada que ver con la teoría del genio pensada por los románticos, y antes por Kant, como “talento (dote natural) que da la regla al arte”²⁰. Mi interpretación es que se refiere a un ‘genio benefactor’ que traerá felicidad a los hombres. Los antiguos griegos creían en la existencia de δαιμονες, divinidades intermediarias entre los dioses y los hombres, que comunicaban a éstos los mensajes de los inmortales. La palabra ευδαιμονια, que significa “felicidad”, está compuesta de ευ “bueno” y δαιμον, uno de cuyos sentidos es “genio”. El que posee felicidad es porque le protege su buen genio.

¹⁹ Véase la clasificación que hace en poemas : autobiográficos, simbólicos, líricos, herméticos, épicos y mesiánicos. *Op. cit.*, p. 84.

²⁰ *Crítica del juicio*, & 46, “Arte bello es arte del genio”.

En el poema en prosa que ofreceremos, Rimbaud no habla en primera persona, como acostumbra, sino en tercera, describiendo las cualidades del genio filántropo y sus acciones redentoras, con emoción exaltada.

*Él es el amor, medida perfecta y reinventada; razón maravillosa e imprevista.(...)
¡Su cuerpo! La liberación soñada, la destrucción de la gracia atravesada por la nueva violencia!
¡Su aspecto, su aspecto! ¡Todas las antiguas reverencias y los castigos levantados como por ensalmo!
¡Su día! La Abolición de todos los sufrimientos sonoros y móviles en la música más intensa.²¹*

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue (...)
Son corps ! Le dégageant rêvé, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle!
Sa vue, sa vue ! tous les agenouillages anciens et les peines relevées à sa suite.
Son jour ! l'abolition de toutes souffrances sonores et mouvantes dans la musique plus intense.

Para concluir esta breve incursión en *Iluminaciones*, copiaré el breve poema “Tránsito” o “Partida” (*Départ*), que me servirá para pasar a hablar de su testamento literario.

*Visto lo suficiente hallada la visión en todo el espacio.
Tenido lo suficiente Rumores de ciudades al anochecer, y al sol, y siempre.
Conocido lo suficiente. Los decretos de la vida ¡Oh rumores y visiones!
¡Partida hacia la afición y el sonido nuevos!²²*

Assez vue. La vision s'est rencontrée à tous les airs.
Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.
Assez connu. Les arrêts de la vie. –O Rumeurs et Visions !
Départ dans l'affection et le bruit neufs !

La actitud del poeta ya no muestra el tono esperanzado del anterior, sus experiencias como vidente o iluminado ya no le satisfacen. Lo dice con estas palabras: “Ahora odio todos los arrebatos místicos y las originalidades queridas y buscadas del estilo”,²³ entonces decide que ha llegado el momento de pasar *una temporada en el infierno*.

* * *

Las “últimas voluntades” del poeta de diecinueve años, su despedida del mundo literario y de su execrado Occidente (Europa) sigue conservando hoy, aún, un alto valor subversivo. En este sentido, *Una temporada en el infierno*, su testamento espiritual, es un proyecto moral que pertenece a la poética de la denuncia más despiadada. Con su potencia aniquiladora (*nihilismo activo*) pretende destruir su época, (y a sí mismo) para volver a aquellos otros tiempos de la infancia y la inocencia recuperadas, que le desvelarían todos los misterios, y así recibir el legado de “poseer la verdad en un alma y en un cuerpo”, que son las enigmáticas palabras con las que termina su escrito.

²¹ Me he atrevido a modificar las traducciones que conozco, porque no me convenía ninguna, teniendo presente el texto original de Rimbaud. *Op. cit.*, p. 97.

²² *Op.cit.*, pp. 29-30.

²³ Esbozo y borradores de *Una temporada en el infierno*

El mayor problema con el que me he encontrado, al enfrentarme a su estudio, ha sido el de la estructura interna y el de las relaciones entre sus contenidos. Los y las que nos dedicamos al pensamiento filosófico pecamos, en demasiadas ocasiones, de exceso de racionalidad. Parece evidente que mi pretensión no podía ni quería ser demiúrgica: introducir orden en el caos, puesto que se opondría al proyecto intencionado de Rimbaud de “desarreglo de todos los sentidos”. Así pues, después de muchas lecturas, otro filósofo vino en mi ayuda. Un filósofo totalmente ajeno a las preocupaciones y experiencias de Rimbaud, pero que me ofrecía un modelo en cuanto a la estructura de sus escritos. Me refiero a Adorno, el cual, tanto en su *Dialéctica negativa*, como en su *Estética*, usa una lógica paratáctica que se aviene con la usada por el poeta.

Para intentar explicarla usaré un símil: la *constelación como metáfora*. Imaginemos una serie de elementos que giran alrededor de uno central, por el que todos los demás se sienten atraídos. Es fácil pensar que cada uno de los elementos de la constelación es un tema o contenido (filosófico o poético), con su sol y sus satélites correspondientes. Pensemos ahora en otra constelación situada en el mismo cielo que la primera, de envergadura similar y con un número de cuerpos celestes también parecido. Pero si observamos sus elementos (las ideas en ellos representadas) vemos que el que antes era el sol ahora es satélite, o a la inversa.

Trasladémoslo a la estructura del libro de Rimbaud. Una constelación puede tener como sol la “nostalgia” y alrededor de él giran los temas de la “infancia”, la “inocencia”, la “vida”, la “naturaleza” el “Edén”, el “Oriente”, etc. Pensemos ahora una segunda constelación del mismo tamaño e importancia que la primera (con ello quiero indicar que sus conceptos tienen la misma jerarquía ontológica que la anterior), pero ahora el sol es la “vida” que atrae a todos los demás antes citados. Pensemos aún una tercera constelación, pero ahora opuesta a cualquiera de las anteriores en cuanto a sus contenidos; su sol es el “infierno” y alrededor de él giran el “mal”, “Satán”, los “condenados”, las “razas débiles”, etc.

¿Qué significado tiene la lógica paratáctica, que muestra la relación entre los contenidos? Que cualquiera de las ideas expresadas, sean soles o satélites, puede ser atacada con furia destructora y defendida con ardor, en la frase siguiente, o en otro de los poemas. La lógica paratáctica está fundamentada en el principio de contradicción. Puede, por ejemplo, loar a Dios o blasfemar contra él, cantar a la vida o llamar a su “hermana de la caridad”, la muerte.

El primer poema, sin nombre, de *Une Saison en Enfer* comienza así:

ANTAÑO, SI NO RECUERDO MAL, MI VIDA

*era un festín en el que todos los corazones se abrían, en el que vinos de todas las clases fluían sin cesar.*²⁴

²⁴ A. Rimbaud, *Una temporada en el infierno* (Trad. Juan Abeleira en edición bilingüe), Hiperión, Madrid, 1997, p. 15. Las letras mayúsculas son del autor.

JADIS, SI JE ME SOUVIENS BIEN, MA VIE
était un festin où s'ouvraient tous les coeurs, où tous les vins coulaient.

La primera palabra, “antaño”, sugiere el “en otro tiempo” o “érase una vez” de los cuentos infantiles. Parece, pues, querer situarnos en su infancia, e indica el sentido que tendrá todo el texto: una mirada hacia atrás y una recapitulación. Pero creo que, más que su infancia real, marcada por las exigencias y estrecheces sentimentales y económicas a que lo sometía la madre, es una niñez fantaseada. En su poema se transforma en el “festín de la vida donde se abrían todos los corazones”, espacio del deseo o de la añoranza; lo cual nos invita a pensar que el “antaño” con el que comienza se refiere, mejor, a un tiempo mítico y eterno. Y continúa:

*Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. –Y la encontré amarga –Y la injurié.*²⁵

Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. –Et je l'ai trouvée amère. –Et je l'ai injuriée.

La belleza es la categoría estética fundacional, que nos invita a preguntarnos: ¿Qué sentido tiene la Belleza para el poeta maldito y autocondenado al infierno? Vuelve a aparecer en un par de ocasiones más a lo largo de todo el texto, pero sin explicitar nada. Una de las carencias de Rimbaud es una teoría poética que la sustente, apenas esbozada en las *Cartas del Vidente*, como sabemos. No es el caso de Baudelaire, que desarrolla una reflexión estética, no por supuesto de la misma importancia que sus composiciones poéticas, pero suficiente. A él me remito, suponiendo que quizás Rimbaud, que tanto lo admiraba, hubiese leído su conocido ensayo *El pintor de la vida moderna*,²⁶ en el que habla de dos clases de belleza: una intemporal e invariable, clásica, y otra relativa al presente, circunstancial y de época; ambas sacian el apetito estético. Por la continuación del texto de Rimbaud, me inclino a pensar que se refiere a la idea de belleza no clásica, sino relativa a su época. ¿Por qué? Porque en el segundo poema en prosa, titulado “Mala sangre”, se lanza a hacer una crítica despiadada de otros ‘ideales’ contemporáneos: la moral, la justicia, la caridad, la razón, la ciencia, y las actividades humanas. De estas últimas dice:

*Aborrezco cualquier oficio. Patronos y obreros, campesinos, todos iguales, paletos e innobles.
Tanto da la mano con pluma que con arado.-¡ Vaya siglo de manos!-*²⁷

J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, innobles.
La main à plume vaut la main au charrue. –Quel siècle à mains !

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Incluida en Ch. Baudelaire, *Consells als joves escriptors* (Trad. de Lluís M^a Todó), Columna, Barcelona, 1996, pp. 121-165.

²⁷ *Una temporada en el infierno, op., cit.* Poema “Mala sangre”, p. 21.

La última imprecación se ha interpretado como una clave para entender su deserción de la escritura. Tras dos años de connivencia con el mundo literario (su etapa con Verlaine), llega a la amarga conclusión de que la mano que empuña la pluma se pliega y se domestica para medrar, como la de cualquier otro trabajador.

Así pues, se sienta a escribir por última vez, y le dedica a Satán el que llama su “cuaderno de condenado”.

*Está claro que siempre he pertenecido a una raza inferior. No puedo comprender la rebeldía. Mi raza tan sólo se alzó para saquear: igual que hacen los lobos hacen con la presa a la que aún, no han rematado.*²⁸

Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure. Je ne puis comprendre la révolte. Ma race ne se souleva jamais que pour piller : tels les loups à la bête qu'ils non pas tuée.

¿Dónde queda la *fuerza* de la rebeldía que atribuyó al pueblo, representado en la figura del *Herrero*? Ahora sus instintos son de bestia feroz. Y continua diciendo:

He cumplido mi jornada ; abandono Europa. La brisa marina me quemará los plumones; los clima remotos me atezarán la piel. Nadar, desmenuzar la hierba, cazar, y sobre todo fumar; beber licores fuertes como el metal hirviente, -tal y como hacían aquellos queridos antepasados en torno a las hogueras.

*Regresaré con miembros de hierro, la piel oscurecida y la mirada furiosa: a juzgar por mi máscara, pensarán que soy de una raza fuerte. Tendré oro: seré ocioso y brutal. Las mujeres miman a esos feroces enfermos que vuelven de los países cálidos. Estaré mezclado en asuntos políticos. Salvado.*²⁹

Ma journée est faite ; je quitte l' Europe. L'air marin brûlera mes poumons ; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout ; boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant, -comme faisaient ces chers ancêtres autour des feux.

Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'oeil furieux : sur mon masque, on me jugera d'une race forte. J'aurai de l'or : je serai oisif et brutal. Les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds. Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvé.

Consideramos dos partes claramente diferenciadas por el punto y aparte. En la primera, decepcionado de la Europa civilizada y decadente, describe su mito salvador del Oriente. En la segunda, parece que ha vuelto y que ya está decepcionado, porque sólo traerá una *máscara* de la fuerza y por ello le tomarán como perteneciente a una *raza fuerte*. A partir de ahí sus palabras destilan un atroz sarcasmo, y finaliza con un cáustico y socarrón: ¡ Salvado!

Desesperanza en su vida presente y en la futura, y también en su tarea creadora. En el apartado “La alquimia del verbo” lo muestra, esa *alquimia* en la que había confiado con anterioridad para dar a luz una poesía nueva, descrita en las *Cartas del vidente* y puesta en práctica en *Iluminaciones* y en el texto que ahora intentamos interpretar.

²⁸ *Idem.*, p. 23.

²⁹ *Idem.*, p. 25 y 27.

A MÍ. LA HISTORIA DE UNA DE MI LOCURAS. (...)

*Soñaba con cruzadas, con viajes de descubrimientos de los que no se conserva relato alguno, con repúblicas sin historia, con guerras religiosas ya sofocadas, con revoluciones de costumbres, con desplazamiento de razas y de continentes: creía en todos los encantamientos. ¡Inventé el color de las vocales! A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde- Establecí la forma y el movimiento de cada consonante, y, con ritmos instintivos me precié de haber inventado un verbo poético accesible, un día u otro, a todos los sentidos. Me reservaba la traducción. Al principio fue sólo un estudio. Escribía silencios, noches, anotaba lo inexpresable. Fijaba vértigos.*³⁰

A MOI. L'HISTOIRE D'UNE DE MES FOLIES. (...)

Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffés, révolutions de mœurs, déplacement des races et des continents : je croyais à tous les enchantements. 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 instintifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. Ce fut d'abord un étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.

La primera parte es un recuerdo ya distanciado, pero con una ironía en la que se adivina algún tipo de complacencia en su etapa de rebelde y soñador de todas las utopías, que ahora llama “encantamientos”. Y en la segunda, relativa a su producción artística, muestra la causticidad de su autocrítica. El *verbo poético* parece una referencia a su *poesía objetiva*, lenguaje universal, accesible a todos los sentidos (sometidos a un proceso de desarreglo o trastorno) del que él se considera el único responsable e intérprete (“traductor”). ¿Para comunicarlo a los demás? No sabría cómo responder a esta cuestión.

Con la distancia (de apenas dos años) Rimbaud cree saber en qué ha consistido su *método alquímico*: ofrecerse él mismo en holocausto como materia de experiencia. Hemos asistido al proceso de desdoblamiento de Rimbaud en experimentador y objeto de experiencia, como una especie de laboratorio viviente, en el que ha apurado hasta el límite sus capacidades humanas, ¿acaso pretendió ser más que humano, inhumano o ultra-hombre?³¹ Podríamos interpretar que estaba llevando a cabo su proyecto de “conocerse a sí mismo” a través de las drogas, el alcohol y las experiencias con el submundo de los condenados. Y en sus noches escribía “silencios, anotaba lo inexpresable. Fijaba vértigos”, dice, expresando, creo, lo desproporcionado de su empresa.

Pero sigue con sus experimentos. Los dos poemas en verso “La canción de la torre más alta” y “Hambre”, incluidos en “La alquimia del verbo”, muestran en la simplicidad de sus versos un arduo trabajo poético, quintaesenciado, tal como teorizaba. Y son otra muestra de las contradicciones de las que hablaba antes (su lógica paratáctica). Su escritura es una farsa, como

³⁰ *Op. cit.*, Poema “La alquimia del verbo”, p. 65.

³¹ Traducción de Félix Duque del *Übermensch* de Nietzsche, que habitualmente se ha traducido por “superhombre”

su vida, pero él lo sigue intentando hasta convertirse él mismo en “una ópera fabulosa”, obra de arte total, como la concibieron Wagner y los románticos. Pero le sobreviene el hastío, se queja reiteradamente de su cansancio y es consciente de que está corriendo riesgos: “Mi salud peligraba. El terror subía”, dice. Pero sus estados de ánimo oscilantes y contradictorios le hacen volver a concebir nuevas esperanzas en la infancia de sus héroes épicos, en las verdades eternas, la Naturaleza o Dios, en los poemas “Lo imposible” o “El relámpago”. Pero su suerte está echada y él ha jugado con cartas marcadas por Satán.

Y en el poema en prosa “Mañana”, el penúltimo, comienza a cerrar el ciclo de su testamento:

*Sin embargo, hoy creo haber concluido el relato de mi infierno.*³²

Pourtant, aujourd’hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer.

En el último poema “Adiós”, parece que puede aún alentar la nueva hora, la aurora, la legítima ternura. ¡Pero no!, porque su legado de condenado está en su imperativo:

*Es necesario ser absolutamente moderno.*³³

Il faut être absolument moderne.

No ya Prometeo, no el genio benefactor, sino un nuevo Orfeo, que ha bajado a su infierno y en cuyo canto “más allá” de lo humano, encontramos todavía hoy oscuras pero reconocibles resonancias.

³² *Op. cit.*, poema “Mañana”, p. 99.

³³ *Op. cit.*, poema “Adiós”, p. 104.