

## Rimbaud

Por *LUIS JAIME CISNEROS*

París celebró en 1936 con una gran exposición el cincuentenario del simbolismo. Fueron André Jaumes y Jean Cassour los organizadores que hicieron cabeza en el certamen. Dijo la prensa francesa que ambos "tomaron el simbolismo en su conjunto, como expresión de la imaginación contra la memoria, de la inspiración contra el método, de la audacia contra la tradición". Hoy hablamos en otros términos, y vemos en ello "el afán de que las sensaciones analizadas fueran raras, exquisitas, hasta malsanas, propias de temperamentos muy refinados o patológicos, como consecuencia de un estilo atormentado, ahilado, alambicado en busca febril de la expresión conveniente al matiz quintaesenciado de la sensación que analizara "(AMADO ALONSO, *El impresionismo lingüístico*, 198).

Los simbolistas son cuatro o cinco nombres que aparecen en los manuales de literatura formando eso que todavía se insiste en llamar una "escuela literaria". Ahí están. Nosotros, ajenos a ese problema, vamos a preocuparnos por ver que no es un acaso (o tal vez lo sea) lo que junta a todos estos hombres. Hay algo más.

**La generación** Algo junta a los hombres de esta generación, Mallarmé es el mayor de todos; nace en 1842. En 1844 nace Verlaine; Corbière, en 1845. Algunos años después, en 1854, Arthur Rimbaud. El menor del grupo, Jules Laforgue, nace en 1860. La mayoría muere en juventud gloriosa. El primero, a los treinta años de edad, es Corbière. De veintisiete años muere

Laforgue. Treinta y siete tenía Rimbaud cuando lo alcanza la muerte en 1891. Verlaine y Mallarmé, los más viejos del grupo, lo sobreviven algunos años; cinco años Verlaine, muerto a los 52, y siete años Mallarmé, que rinde su vida a los 56 años de edad.

Lo que, no obstante estas distancias cronológicas, les confiere cierta homogeneidad es, de un lado, la fecha de 1870 —fecha de la guerra. Con excepción de Laforgue, todos tienen por entonces entre 16 y 28 años. No es gran diferencia para Rimbaud, que está preparando sus *Illuminations* y es autor ya de inevitables poemas. La desaparición de Corbière hace que los acerquen todavía más (atendiendo a que Laforgue muere en 1875) las fechas de su muerte. En 1891, Rimbaud. Verlaine en 1896. Mallarmé en 1898. Los textos destacan solidariamente los tres nombres: una vida breve entre dos vidas intensas y trabajadoramente crueles. Ellos constituyen como una ciudad y significaron en su época el **patrón literario**. Son hoy, en el campo de la poesía moderna, "lo que fueron para su época los cuatro grandes románticos". Hay que verlos en bloque pues "ninguno realiza por sí sólo la expresión completa de la nueva literatura", aunque todos tres, "unidos, se completan y la resumen" (DIEZ CANEDO, *Antología*, 116).

Todavía pueden declararse otras semejanzas. Corbière, que publicó antes de su muerte *Les amours jaunes*, juntando verso y prosa, inquietaba su juventud descontrolada entre pescadores. Rimbaud deja a los quince años la casa de sus padres; huye tres veces para regresar otras tantas, agobiado por la miseria; escribe en prosa y en verso y solamente publica la *Saison en enfer*. Los otros son hombres de estudio. Laforgue, nacido en Montevideo, es lector de francés en Berlín; escribe en prosa y en verso, con esa magistral ironía que dió pie a que lo tuvieran por el Heine francés. Su musa es también fantástica: *Je ne suis qu' un viveur lunaire*. Verlaine será profesor de latín en Inglaterra y dejará el hogar; para *espantosa curiosidad* sabemos que vivirá en Londres con Rimbaud. El profesor Mallarmé dará pruebas de su buen dominio del inglés con las celebradas traducciones de Edgard A. Poe. Escribe en verso y en prosa.

Viajan unos a Berlín, otros a Londres. El más viajero de todos es Rimbaud: no sólo a Inglaterra y Alemania, sino a Italia. Y además el Africa. Y además, en una compañía de circo, aparece de pronto en Holanda, para saltar en seguida a Suecia. Viajero incorregible.

Otras coincidencias postulan un mayor acercamiento entre ellos. Corbière era nieto de un general. Verlaine y Rimbaud, hijos de oficiales. Todos crecen como testigos de lo que Peyre llama la verdadera edad moderna, después de 1848. Ella nos depara a Wagner y Debussy en música; Monet, Renoir, Cezanne en pintura; el realismo de **Madame Bovary**; la crítica de Taine, la sensibilidad religiosa de Renan, el **Manifiesto comunista**; Darwin, Dostoiewski; y ya cerca de nosotros, los escritos visionarios de Victor Hugo, las profecías de Lautréamont, las **Fleurs du mal**, y los nombres de Verlaine, Mallarmé, junto a las audacias de Rimbaud (PEYRE, *Les générations littéraires*, 44). No conviene dudar: el motor de todo esto incurre en el nombre de Richard Wagner.

Como 1870 es la fecha clave del desastre y los conmina a buscar camino desusado y lenguaje renovador, los vemos en bloque, y los sentimos representativos del grupo.

### **Ambiente musical**

No en vano hemos postulado el nombre de Wagner como el responsable. La aparición de Wagner en Francia, y el eco despertado por su obra, fué buen corolario de la simpatía hacia Schopenhauer y buen anuncio de Nietzsche. La misma palabra **símbolo**, que fué la voz de orden, denuncia su procedencia wagneriana. (REYNAUD, *L'infl. allemande...*, 280). De otro lado, "el constante llamado a los recursos musicales de la lengua para expresar el subconsciente inexpresable, el sueño apenas entrevisto, la simple vibración nerviosa", motivos en que sabiamente fatigóse el simbolismo, parecen haber sido recogidos "en el canto confuso y elemental de los Gesamtkunstwerk". Todo parece estar mirando al músico alemán. No hay un dato que no guarde reminiscencias wagnerianas. Hasta el motivo erótico. Reynaud siente que el erotismo de que hacen gala los simbolistas, su predilección por algunos temas medieva-

les, su desdén por la muchedumbre visible hasta en el deseo de sentirse distintos por el lenguaje y la religión del yo: "todo esto tiene un parentesco con el mundo wagneriano que no se puede realmente separarlos". Mallarmé, sin ir muy lejos, confiesa a cada instante su pasión por el músico de Bheyrut. Rimbaud quiere verse de pronto convertido él mismo en una ópera fabulosa.

Su poema prosario *Alchimie du verbe* denuncia, con su intención estética, la inconfesada admiración por Wagner: *Je devins un opéra fabuleux*. Ahí tenemos una muestra de su desorden espiritual, y la consagración del desorden: *Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit*. Sencillamente podemos asistir al desarrollo de su ambición, escrupulosamente relatada por él mismo: *avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, a tous les sens. Je réservais la traduction*". Podemos asistir al proceso: "*J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable*", "*Je m'habituai á l'hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée á la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges... un salon au fond d'un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi*". Son las cosas desencajadas, pero es todavía el pudoroso temor a lo que las cosas significan. Está buscando, como Wagner, las esencias, y bastará para comprenderlo remitir a las ideas wagnerianas. Se sabe Rimbaud habitante del mundo, y sabe que está acá para nombrar las cosas. Pudo repetir lo que Rilke (*Duineser Elegien*, IX):

...Sind fir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,  
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster,—  
höchstens: Säule, Turm... aber zu sagen, verstehts,  
oh zu sagen so, wie selver die Dinge niemls  
ining meinten zu sein...

### Infancia

En el eco de su gloria equívoca, el nombre de Rimbaud rozado está todavía por el escándalo. A través de su antiguo compañero Louis Pierquin, y gracias a Rops, sabemos cómo iban a misa los Rimbaud. Vale la pena. Todavía podemos sorprender similares escenas en nuestras aldeas provincianas: "Adelante las dos niñas, Vitalie e Isabel, tomadas de la mano; en segundo lugar los dos muchachos, tomados igual-

mente de la mano". Cerraba el cortejo Mme. Rimbaud. Se nos dice más: los niños vestían "trajes pasados de moda". Y otro dato aleccionador, que declara el clima general: "el original cortejo marchaba de modo impecable bajo los comentarios irónicos". Pensemos un instante. Se repite. Al niño le entregan una vida modelada y en ella buscan irlo metiendo. Claro es que hemos progresado. ¡Ya no se dan casos parecidos! Pero la escena sigue sin faltar en cualquier rincón del mundo. Y por dentro crece una personalidad contrariada, ahogada ahí donde quiere dar su primer grito. Había que ir a misa en cortejo, acicalado, sin distraerse, sin detenerse para mirar una flor o una piedra irregular, sin otra perspectiva que adivinar y aguantar la risa y el cuchicheo con que las gentes comentarán el traje pasado de moda, la beatería de la madre, la ridícula procesión familiar; con el rencor y el asco por toda perspectiva interior. Esta escena es subsidiaria de otras. En todas ellas aparece la figura diligente que indelicadamente todo lo ordena y prevé. La madre de Rimbaud se caracterizó por la falta de todo sentimiento. Rimbaud no vaciló en llamarla **la boca de sombra**. Infancia, pues, hecha de voces interiores, rencorcillos, pena. Toda hacia dentro.

Cuando Matilde Verlainne describe al muchacho de 18 que llega a la casa parisina de su hermano, habla de "un alto y robusto muchacho". Le llaman la atención los ojos "azules, bastante hermosos". Alude al descuido aparente del recién llegado llamándolo "un campesino", y anota luego con penetrante ojo de mujer: "El pantalón le quedaba corto, dejaba ver calcetines tejidos de color azul". De "su belleza rústica" hablará también Verlainne, en cuya descripción aparece Rimbaud como un "muy hermoso" muchacho. Pero el poeta adivina también el interior de su compañero, el **Satán adolescente** de que hablará en algún poema, y nos descubre sus "ojos crueles" y le preocupan las "comisuras amargas" en la boca de Rimbaud.

Los retratos de quienes lo conocieron coinciden en un muchacho rebelde, con el orgullo y la timidez natural del desarraigado, en quien la rebeldía, al decir de Rops, más que una decisión es un *instinto* (ROPS, Rimbaud, 43). Ya en la escuela sus preceptores habían predicho que sería "el genio del mal o del bien". La criti-

ca recuerda su "temprana pericia en el arte de hacerse desagradable" al recordar un episodio de su infancia. El niño Rimbaud quiere un piano, y Mme. Rimbaud no accede a la petición. El niño Arturo "corta en forma de teclado la mesa del comedor". No es un piano lo buscado. Es una sensación, y su astucia rebelde le ha enseñado el modo de gozarla. Está aclimatándose en él la aptitud para el escándalo que resume todo su odio y compendia su violencia. Su lenguaje va aprestándose para una gran tarea destructora. Joven rencoroso es, dicen las consejas, joven encaminado a deslumbrarse por el mal. Pero este tipo de "rencor" silencioso lo ha de volver a Rimbaud contemplativo: estará atento para ver cómo sufren los otros. El rencor va caminando por puentes que quieren ser de ternura. En la pena de los niños de siete años el poeta quiere sentir la suya propia: *Tout le jour, il suait d'obéissance*. Sudaba obediencia. Es él uno de tantos niños y por eso, metido en ellos a consecuencia de saberse metido en sí mismo, sabe que cada uno de ellos deja traslucir en uno que otro gesto "acres hipocresías". Y el retrato de una de tantas madres hay que admitirlo como el de la propia, que revisa sus cuadernos, ajena a cuanto vive en el mundo de su hijo: un mundo que él ya presenta como repugnante.

Muchas anécdotas, algunas irreproducibles, previenen su aptitud para el mal. De sus incursiones en el error se cita siempre, como muestra ineficaz, el haber enviado a la Academia, como suya, la traducción que Sully Prudhomme había hecho de *La invocación a Venus*, de Lucrecio. Creo que, a pesar de que su vida invite a ser mirada con recelo, no puede descartarse una evidente intención de amarga ironía: demostrar, como quedó demostrado, que los ilustres académicos —al admitirla como suya y publicarla— no estaban muy al tanto de la literatura.

El episodio recién recordado de la Academia sirve para probar que el sosiego de Rimbaud consiste en el desasosiego ajeno, en destruir lo que concierne a todos, y hasta a sí mismo. La mentira candorosa, el disimulo, la voluntad de disfraz, el símbolo, servirán para mucho en adelante.

**Arte poética** Entre 1871-1873, escribe Verlaine su **Art poétique**, nutrida de savia anti parnasiana. Las obras de Verlaine, no sus teorías, prefiguran la preceptiva del simbolismo. Hay que acercarse a la música: más que pintar las líneas y dibujar las formas, hay que *sugerir*. La palabra debe romper con su destino de analizar y describir: hay que *encubrir*, si quiere, el análisis encomendándolo a ese otro poder que la palabra tiene de henchirse y tocar el alma de los hombres, más allá de la razón y de la lógica implacable. Hay que extraerle, más allá de la pura rima de la consonante, "consonancia poética". *Sugerir* es ahora lo importante. Sugerir es dejar que las significaciones no alcancen acabado perfil; que floten, temblorosas, y nos rocen removiendo en nosotros la menuda aptitud para el terror y el escándalo, para el escalofrío o el miedo, para el susurro con que nos golpean sensaciones viscosas y delitos en acecho milenariamente fecundo. Esto, desaprobado en el fondo por Verlaine, es lo que preconiza en 1873 el adolescente Rimbaud. Verlaine había dejado entreabierta la puerta, y el niño entra a todo lo ancho con la audacia del adolescente y la cautelada inseguridad del resentido. No había que reformar la poética. Había que reformar la sensibilidad: la mirada interior de los hombres. Es el valor poético de las cosas hasta entonces im-poéticas: "*J'aimais les peintures idiots, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aieuls, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs*". La enumeración tiene sabor de elegía.

Clouard (*Hist. de la lit.* I, 68) se siente inclinado a pensar a Rimbaud como un hijo espiritual de Victor Hugo, y ve en el hecho de que su poesía coincida con la propia experiencia uno de los mayores méritos de Rimbaud. Pero si algo caracteriza la obra rimbaldiana es que este hombre ansioso por aislarse de la razón y ponerse al servicio de los sentidos construyó, aunque a distancia apreciable de Mallarmé, un modelo de creación cerebral, visionario, "en la más arrogante pretensión metafísica". Puede ser cierto, y sólo interesa acá accidentalmente, que haya leído —como alguna crítica piensa— libros hindúes y que estuviera en trato fre-

cuenta con manuales ocultistas; y puede ser tal vez que esa afición hacia el mundo oriental la recogiera en el *Curso de Literatura* de Lamartine (ibíd., 64). De otro lado, la influencia hindú de que hablan algunos quizá responda solamente al nombre poco prosaico del alcohol. Lo que interesa ahora es la carta del gobernador de Obock a Claudel, donde declara la estada del poeta en Arras: trabaja con dureza para ganarse la vida y se dedica a "decir cosas que los indígenas y los jefes musulmanes cercanos al emir no logran comprender, razón por la cual lo consideran como dotado de inspiración divina". El afán por la magia del verbo va haciendo carne en él. Y su inspiración se denuncia en la *Saison en enfer* con signos que no resisten la menor refutación.

Hijo espiritual de Victor Hugo. Podemos, en principio, convenir. No obstante que sus primeros trabajos denuncian al colegial "que ha captado desde un principio la manera de los grandes maestros" (MARTINO. *Parnasse et symbolisme*, 153), conservan todavía el olor al Hugo de los *Chatiments*; el poeta adolescente "se divierte con temas parnasianos, dedica un himno a Venus, evoca la naturaleza primitiva, sus dioses y sus faunos". Nuevo mundo: y por eso mismo, necesidad de expresarlo de algún modo.

No se trata de crear nuevas palabras. Hay que deformar la fisonomía de éstas que nos han servido para pensar en el éxtasis lunar de los románticos, o a través de las cuales hemos aprendido a amar a una mujer pálida y a hacernos compañeros del lago y y del crepúsculo. Hay que aprender a mirar por dentro también a las palabras: ver que están construídas por signos que guardan un calor vital; por consonantes, que poseen aspereza y vida propia; por vocales, que no sólo se llenan de sonido sino que alcanzan a encerrar un color. Hay que aprender las nuevas gustaciones del significado. Hay que pregonar la palabra como primer elemento literario, y convertirla en el instrumento de esta rabia que consume al poeta mientras va, en procesión aldeana, a la misa dominical con trajecitos pasados de moda.

Tampoco se trata de crear nuevos mitos, ni de inventar ciertamente el simbolismo. Acogerse al símbolo es refugiarse en una antigua idea de los griegos, para quienes las personas individua-

les, que son transitorias, inimportantes, mezquinas, se convierten en "temas dignos de arte" sólo cuando pueden mostrarse como "símbolos de verdades eternas". ¿No enseñaba Platón que "cada cosa del mundo es simplemente una pobre copia" del modelo celestial de perfección? ¿Y no ha insistido en anunciar que para comprender las cosas de la tierra hay que estar entrenado en el conocimiento celeste? Claro es que Platón hablaba de los filósofos. Pero el punto de partida es idéntico. Los simbolistas piensan "que sólo los artistas de imaginación pueden ver esos secretos significados en las cosas diarias y triviales". Hay, diríase, un cierto platonismo inconsciente. Lo hay con toda evidencia al descubrir que "los más memorables símbolos que integran su visión provienen del rico mundo imaginativo del mito griego". Lo ha estudiando hermosamente Creuzer en su *Symbolik und Mythologie der alten Völker*. El poeta pertenece a lo que Schuré llama un segundo grado de evolución humana: siente horror a la vida cotidiana y vive "en las ideas relativas, modificadas por las pasiones, y limitadas por un horizonte ilimitado, sin ser elevado hasta la Idea pura y la Universalidad".

A estudiar la estructura del mito rimbaldiano ha dedicado la crítica en los últimos años páginas desde mucho tiempo esperadas. Toda la vida del poeta ha ido preparando, a través de la política, la literatura y la religión, las caídas morales, "un héroe de lo inconsciente, de la sinrazón, de la anarquía", y puede afirmarse ya que "en su conjunto y su mayor virulencia, el mito de Rimbaud es el antimito de Descartes" (ETIEMBLE, *Le mythe de Rimbaud*, 437).

**Niebla y luz** Una nebulosa sajona parece envolver al poeta. Los críticos recuerdan su parentesco con el romanticismo alemán, su secreta fidelidad al rumor de Heine. Hay que hablar también de la influencia inglesa, presumiblemente demostrada en la acepción del título de las *Illuminations*; según testimonio de Verlaine, asumía para Rimbaud el valor de "grabados coloreados, ilustraciones". Aunque es muy verdad que esta influencia inglesa podría llamarse verlainiana si (además de lo que nadie ignora) reparamos en que por esa misma época Ver-

laine hacia sus primeros intentos por describir el paisaje inglés (MARTINO, 156).

Dentro de la niebla, como justificándola, un afán de luminosidad penetra la obra entera del poeta. Basta abrir el libro de las *Illuminations* para advertirlo. No es, como alguien pudo pensar, que el poeta busque perderse en mundos siderales, paisajes ultraterrenos; un ojo precavido puede mencionar otras vivencias. Lo oiremos aludir al "chaparrón deslumbrador" (*Après le Déluge*), referirse a sus horas de amargura en las cuales imagina "esferas de zafiro, de metal" (*Enfance*, VI); nos dice desear "quizás, abismos de azul, pozos de fuego" (*ibíd.*), o lo vemos perderse "en las praderas de acero y de esmeralda" (*Mystique*); otras veces, festeja la culminación de una embriaguez "con ángeles de llama y de hielo" (*Matin d'ivresse*). Sí, abismos esferas, pozos; ahí están. No se ha reparado detenidamente en que ni unos ni otros se hacen presentes en Rimbaud sin su connotación adjetiva y clarificadora: "esferas de metal", "abismos de azul", "pozos de fuego", "praderas de esmeralda" cuando no de acero, "ángeles de llama". Luz por todas partes. Luz intensa y fugaz como la llama, o luz diáfana en que se esconde el brillo y la firmeza del acero. Ese camino que lo conduce a la luz es, y está bien visto, el que nos permite imaginar al poeta en pleno ejercicio de su libertad. No quiere pintar nos otros mundos; quiere conmovernos, convocarnos a un estallido de la fantasía; quiere despertar en nosotros un frío silencio que nos recorra el cuerpo y nos ilumine "algún rincón de la memoria".

La luz es elemento imprescindible para quien aspira a ver desde dentro, como visionario. Richter, el todavía no bien estudiado Jean Paul Richter, preveía un procedimiento poético que "sin destruir lo maravilloso" le permitiera al poeta hacer de lo maravilloso el centro del alma como "le seul endroit ou il puisse habiter a coté de Dieu" (*Poétique*, I, 139). No se trata de que el poeta presente milagros físicos ordinarios. No se trata del milagro en sí, "mais la foi qui on a en ce miracle, qui peint les scènes nocturnes du monde des esprits" (*loc cit*). Para llegar a la visión, necesita estudiarse. Una carta escrita por Rimbaud en 1871 incurre en esta confesión: "El primer estudio del hombre que quiere ser

poeta es su propio y entero conocimiento. Busca su alma, la inspecciona, la tienta, la comprende. Desde que la conoce debe cultivarla; esto parece simple: en todo cerebro se cumple un desarrollo natural; tantos egoístas se proclaman autores; hay tantos otros que se atribuyen su progreso intelectual! Pero se trata de hacer al alma monstruosa; a semejanza de los comprachicos, ¡y qué! Imagínese un hombre injertándose y cultivándose verrugas en la cara. Digo que es preciso ser vidente, hacerse vidente". La reiteración merece destacarse. El poeta, el hombre **debe ser un vidente**. Rimbaud aspira a ese ideal y sabe desde entonces que puede **realizarlo**. **Hacerse vidente** se convierte así en su meta. Cumplir ese empeño será la gran tarea; y consciente de que su propio esfuerzo lo ha acercado a las condiciones apetecidas, responsable él sólo de este proceso, siente el temor registrable en la **Saison en enfer**, y abandona la poesía.

Ese temor nace de haberse descubierto: **Yo es el otro**. Viene también prefigurado en Richter (op. cit., I, 5); "Le moi est cet esprit étranger dont lui-même a peur, ce précipice sur le bord duquel il croit se trouver; et, devant un effet de trappe, c'est le spectateur même qui descend dans l'empire des ténèbres à la place de l'acteur qu'il y voit descendre". Piadosamente viaja Rimbaud por zonas desapacibles. La **Saison en enfer** es como el relato de un viaje. Viaje, quizá como el emprendido por François Coppée en su **Vincent de Paul**. Viaje desazonado. Ese torvo encaracolarse en la propia desazón, y gozar con ella, sólo permite descubrir a ese otro yo que anda dentro de nosotros y nos habla y nos escucha, o nos conmina a la paz y nos agita, o es sólo el espectador callado de nuestra desintegración.

### **El mundo al revés**

Necesitó Rimbaud estar en el mundo para conocer su lenguaje. Por eso fué infatigable viajero; no lo dicen, como podría pensarse, los viajes a Londres, Suecia, Africa o Italia. Su vocación andante echa raíz en los paseos que le deparaban, cuando niño, las cautelosas huídas del hogar, las soledades ardientes y apasionadas de la campiña francesa. Su vida no era la casa, su madre, sus hermanos, los prejuicios, "eso" que andaba pegado a él y con él parecía vi-

vir. La vida se le ofrecía en la posibilidad de "posséder tous les paysages possibles"; su vida era el campo, abierto a "todos los cielos, a todos los colores de las estaciones y los días". Estaba en los astros: **Mon auberge était a la Grande Ourse**. Cuando no puede darse el breve goce del extranjero, viaja en sueños: Bizancio, Tierra Santa han sido gozadas por él con ojos en que la imaginación se atareó incansablemente para él. Antes de conocer el mar escribe **Bateau ivre**, uno de sus triunfales aciertos, en que vibra el presentimiento del mar. Y se le ve entonces envuelto en la mitología, confundiendo su destino con el río: **Comme je descendais des fleuves impassibles**. Su vida es un río que tranquilamente atraviesa infrecuentadas márgenes. Rimbaud nos lo presenta como si evocara la escena desde una ya madura soledad. Sólo la desazón y el toque heroico de la adolescencia denuncian la juventud; sólo la rebeldía da testimonio de su nombre; su desgano, su anhelo de vigor. Es la soledad suprema. Y con la soledad, el mundo.

En estas presentaciones del mundo debemos considerar dos corrientes. La del poeta creyente, que busca cantar "la unanimidad de un mundo ordenado", y la de los **unanimistas**, que "no saben hacer otra cosa que ordenarlo" (SPITZER, **Enumeración caótica**, 65). Neruda es hoy un buen ejemplo; él nos ofrece, como ha visto Spitzer, "la visión desengañada del caos total moderno, sin fe panteísta que lo ordene y unifique; con series de imágenes superrealistas, en que las cosas aparecen entreveradas con la interpretación pesimista del poeta". Spitzer ha estudiado la organización de lo caótico en Rimbaud comparándolo con el austriaco moderno Oskar Walzel; se trata de lo que Gide llama **el horror al informe**. Este mundo al revés nos brinda "imágenes fantásticas; la desarticulación de las cosas, combinadas con la desarticulación del yo, multiplica y deforma las series enumerativas de cosas hacinadas en los rincones del alma".

Se trata de crear, con apariencia de verdad, una nueva maravilla para garantizar la calidad poética. Pero condición de lo maravilloso es la discontinuidad. Debo citar nuevamente a Richter: "Un merveilleux qui est continu cesse par cela meme d'être un merveilleux; mais il devient une seconde nature plus aérienne, telle-

mente étrangere a toute règle que toute belle interruption de la régularité y devient impossible". La consecución de este propósito la ofrecería el poema en que se diera "l'admisión contradictoire de conditions opposées, la confusion du merveilleux matériel avec l'ideal, une espece de rébus entremelé de paroles et d'images, comme on en voit sur de vieilles tasses".

El mundo, pero al revés. Cuando hablamos del "mundo al revés" miramos también a la tradición grecolatina. Curtius ha recordado un pasaje de los **Carmina Burana** en que se nos habla de que los niños no estudian, se ha perdido el escrúpulo, hay muchos pícaros, "los ciegos conducen a los ciegos... las aves vuelan antes de criar alas; el asno toca el laúd...; los labradores se hacen militares; los padres de la iglesia... están en la taberna" (**Literatura europea y edad media latina**, I, 143). Todo lo que había sido materia de elogio lo es ahora de vituperio, y viceversa. El mundo está revuelto. Un poeta francés describe en el siglo XVII el desbordamiento de un arroyo: la presencia de un buey en un campanario, rocas que manan sangre, una serpiente abatiendo a un buitre en lo alto de una torre; el sol aparece con luz negra, y un árbol se ha salido de su sitio. En Alemania el poeta Grimelhausen describe la siguiente visión que tuvo a los diecisiete años. Debo citarla por la proximidad de la edad y de la visión con las visiones de Rimbaud:

Ja  
ich bildete mir die Sach so steif ein  
dass mir auch davon träumte.

¿Y qué había en esta visión del poeta germano? "Veía entonces cómo el buey degollaba al matarife, el venado abatía al cazador, los peces se comían al pescador, el asno montaba al hombre, el lego daba sermones al párroco, el caballo hacía correr al jinete, el pobre daba al rico, el campesino guerreaba y el soldado araba". Cada vez que la literatura hace una pausa aparece un **homme revolté**. Son propósitos infernales, si se quiere. En un ensayo sobre **Le dixieme cercle de l'enfer** Leon Bloy ha de llamar al siglo XIX "le plus infernal des siècles (**Propos d'un entrepreneur de démolitions**, 127). El infierno es el noveno círculo, y el siglo XIX

creará el décimo: la piedad amorosa. Ahí se da el grano que no muere, el infierno de las pasiones humanas. Barbey d'Aurevilly publica en 1883 un libro "cruel et désolant", *Ce qui ne meurt pas*, libro que habría de leerse, según Bloy, "en sauvage, avec des sentiment et une éducation de sauvage". Lo que no muere para Barbey es la piedad, que sólo anida en los corazones, como quería Bossuet, bajo la condición de destrozarlos.

Hay un instante en que la obra poética se ve necesitada de unir por la metáfora "los objetos más alejados en el tiempo y en el espacio". Béguin ve que por eso la poesía se ofrece como "la única respuesta posible a la angustia elemental de la criatura encerrada en su existencia temporal" (*L'ame romantique*, 400). Lo que logra la ambición del poeta acogiendo "estas imprevistas agrupaciones de los objetos" es "arrancarlas al orden fortuito de nuestro tiempo y de nuestro universo espacial, para volver a distribuir las de acuerdo con un orden nuevo". Nunca antes de Verlaine y Rimbaud había sido formulada esta poética, que se apoya en intuiciones metafísicas coincidentes con las del romanticismo alemán.

### La rebeldía interior

Y no sólo hay que hablar de la subversión del adolescente. No sólo hay rebeldía. El joven no solamente censura porque no está de acuerdo con el mundo revivido. No sólo le molestan los cisnes en el lago, el amor platónico y sensual a un tiempo mismo. No necesita únicamente decir su horror y declarar su condena. Quiere emplearse. Quiere v e n g a r. En él hallamos también la palabra vengadora. Cirlot (*Introducción al surrealismo*, 61) ve patente en Rimbaud "el espíritu no sólo subversivo sino vindicativo; cada poeta se siente ofendido por el dolor de sus antepasados espirituales". Y su venganza debe buscar, ¡cómo no!, la destrucción. Este afán dura en Rimbaud más allá de la adolescencia biológica. No sólo lo vemos en Rimbaud. Acá podemos leer la carta que Leon Bloy escribe a un amigo en 1877: "En estos momentos en que te escribo estoy r a b i o s o. Execro todas las cosas creadas. La sociedad entera me ofrece el risueño cuadro de la carroña devorada por un pueblo de gusanos. Quisiera una guerra, la guerra

in audita, apocalíptica". ¿Y por qué quiere este atormentado la destrucción? Continúa así esta efusión colérica: "Te digo que quisiera la guerra, porque toda otra existencia me es manifiestamente imposible. Si no poseyera fe, pareceme que bien pronto me habría determinado: o bien me mataría, o bien utilizaría a los hombres como una vasta alfombra para mis pies. Comprendes que con la fe estos dos placeres son igualmente imposibles. No queda, pues, más que la guerra. Es el único medio que conozco de colocar espontáneamente las superioridades en su lugar y de restablecer en este mundo aplastado algo que se parezca a un equilibrio". La guerra significa la intervención de aquellos capaces para la acción, "llamo pues la guerra con todos mis votos, porque sufro insoportablemente. Hay en mí una necesidad de dominio, una rabia, un hambre de acción... que no pudiendo ser satisfecha de ninguna manera, se vuelve contra mí y me devora". La misma pena rimbaldiana, el mismo tormento, idéntica desazón; pero Rimbaud se aventura a la tarea. No hablo de influencias en que haya incurrido de propósito Rimbaud. Hablo de paralelismo espiritual. Incapaz de acciones exteriores, que lo ponen frente al mundo y agudizan su tormento, elige la acción interior que lo descubre a sí mismo y le permite ver en él a los otros, y en los otros a la humanidad que busca destruir y redimir. Sadismo, dicen los psicólogos. Riviere ve el ascendente sádico de Rimbaud en la tendencia a contraponer a los objetos como entes hostiles, y se vale de eso para llamarlo "el gran destructor de la solidaridad": en todo introducía la soledad: "primero entre las partes de la inteligencia, entre las ideas; luego entre las partes del mundo, entre las cosas". Si la rebeldía de Leon Bloy tiene mucho de social y de metafísica, es exacto que la rebeldía rimbaldiana es estrictamente metafísica. No lo sublevan la condición física ni la condición espiritual de los hombres. Se levanta y protesta "contra la condición física y astronómica del universo". Y al descubrir esa heterogeneidad en el psiquismo puede escribir en 1871 el célebre pasaje: **Yo es el otro**. Se aventura en el cosmos porque en él "el cosmos no es la negación del caos, sino un modo relativo de orden incluido en lo caótico" (CIRLOT, 62).

Es un hombre vivo, que sufre y siente, que ve. Nunca este verbo halla tan estricta resonancia como en Rimbaud. Ve que el hombre está partido en dos, y es *d o b i e*. La idea arranca de Nerval y viene ya repetida por Baudelaire. Pero Rimbaud la hace suya porque es quien la vive mejor, y a nombre de él la repetirán más tarde los surrealistas franceses. El hombre está partido en dos, y cada una de sus partes vive en permanente contradicción con la otra; el hombre que las resume se ve así condenado a actitudes inconciliables. Por eso le oímos decir amargamente, hablando de la vida: "¿Es que no va a terminar nunca esta ávida reina de millones de almas y de cuerpos muertos?", sin extrañarnos de que, unas líneas después, el mismo texto nos depare sentenciosamente: "Esclavos, no maldigamos la vida".

### Actitud religiosa

Hay que hacer un apartado para tratar de la actitud religiosa de Rimbaud. Combate el ceremonial litúrgico, el rito. Creo que para situar bien esta actitud y comprenderla, no podemos desatender cuanto se nos dice sobre las costumbres familiares a que tuvo que verse sometido, y en especial lo relativo a las misas dominicales. Todo ello agudiza su prontitud para la crítica; él siente que Dios se ríe del incienso, de tanto altar y tanto cáliz dorado, y ve que el Señor se duerme con los hosannas. Ahí está el inicio, que cobrará luego seria desviación. Más tarde, su odio ha de encarnarse en Cristo, de quien blasfemaré llamándolo "éternel voleur des énergies". Repárese bien, para una recta interpretación. Las energías que él busca descubrirse y emplear para alcanzar lo desconocido las siente endeudadas, por su formación, al cristianismo. Es imprudente desligar este instante de todo lo anterior. Para una crítica serena no puede pasar inadvertido. A propósito de estas reflexiones, maldice en la *Saison en enfer*: "Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le votre!" La maldición nace de adentro porque muy dentro está, aferrado a él, impuesto por la tradición, por el hogar, por la madre, lo que molesta: "C'est mon baptême et ma faiblesse dont je suis esclave!" Primero se condenó lo externo; ahora el adolescente advierte que todo viene ordenado para cumplir un mandato y siente necesidad de rebelarse contra

el gran culpable. No concibe el poeta que esta desolación sea la "felicidad" prometida por el Cristo. Maldice, es verdad, pero lo hace con una ternura que es para Rops reveladora de una "infinita piedad". Rops quiere advertir, a veces con riesgo de la objetividad científica, un leve raptó de mística cristiana en alguna que otra maldición. Maldice porque se siente débil, y no vacila en admitir que dicha debilidad lo tiene dominado desde le bautismo. Nada de esto autoriza a pensar en una fe ausente. La misma Isabel se esfuerza por confesar la fe invencible de su hermano; a ella le estará reservado escribir una triste y gloriosa carta cierto día de octubre de 1891 en la que puede leerse la alegría fraterna por la inesperada conversión: "Ya no es más un pobre réprobo desdichado que muere a mi lado: es un justo, un santo, un mártir, un elegido". Fervor de salmo tiene el pasaje de Isabel. Ese fervor estalla luego: "¡Oh Dios, qué alegría hasta en la muerte hasta por la muerte". Su júbilo se repite, en voz que declara la paciencia esperanzada con que ha venido siguiendo la enfermedad que lo arrebató: "Oh, sí, tan bueno. Gracias, Dios mío, gracias". Las viejas censuras lanzadas por él mismo contra el rito se convierten en las palabras que la hermana copia ahora nerviosamente, porque ya ha entrado la enemiga en la estancia. Es Rimbaud quien habla: "Hay que preparar la habitación, arreglarlo todo: vendrán con los sacramentos. Ya verás van a traer los cirios y los encajes: hay que poner manteles blancos por todas partes". La hermana lo escribe temblorosamente, porque al internarse ella también por única vez en el mundo de los sueños de su hermano, comprende que este ancho sueño en que vivió durante largo tiempo comienza a hacerse realidad.

La religiosidad de Rimbaud ha dado tema a muchos autores. Etiemble le dedica páginas de elocuencia lapidaria. Claudel, por razones comprensibles, muchas veces apoyadas en ponderables argumentaciones, ha querido ver en Rimbaud un místico. Es fácil descubrir en el poeta las huellas típicas del misticismo romántico: su soledad es el solo motor. Pero esta soledad está ligada con otro problema. Con una ruptura. Ruptura con el pasado. El pasado de que Rimbaud desespera y del que quiere inútilmente desasirse, es su propia infancia. En él hay un incontenible arrenpen-

timiento de su vida anterior: "N'eus-je pas, une fois, un jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, a écrire sur des feuillets d'or? Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle?" Sabemos que no puede escribirse en láminas de oro la infancia del poeta; en su infancia está el hogar, el padre ebrio, la madre abandonada y altiva, la hostilidad fraterna, la aldea. Pero no importa; él necesita imaginarla así para acostumbrar su pluma a las visiones y a los sueños: "Vous qui prétendez que des betes poussent des sanglots de chagrin, que des malades désesperent, que des morts revent mal, tachez de raconter ma chute et mon sommeil". Su infancia es "su" huida en el tiempo "su" lejanía.

**Lengua y sueño** Esta paradisiaca lejanía perdida y evocada nos lleva a rechazar con espanto el descubrimiento que hace de la existencia humana. Para él, el pecado está en acceder a la existencia, a esta existencia construida por la humanidad con su "pálida razón" y a través de la cual lo infinito se transforma en algo permanente y oscuro. De ahí su rabia y la injuria, sus instrumentos destructores. Negar es la primera forma de la destrucción. Es explicable que comience por negar todo. Nada se salva de este empeño negador. "Su negación no conoce límites", y en el renovado furor con que extermina las cosas que lo rodean quiere ver Béguin (*op. cit.*, 384) "una forma desesperada de las mágicas esperanzas del romanticismo". Pero negar las cosas no significa en Rimbaud alejarse de ellas, ni alejarlas de sí. Le basta sólo con *d e s o r d e n a r l a s*. Forman parte ellas también de ese porvenir misterioso que él presiente y al que se esfuerza por pertenecer. No, lo que hay que negar no es la existencia; el error no consiste en consentir la vida sino en admitir el *v i v i r*. Hay que desligarse de todo cuanto nos ata a la vida y, por ligarnos a ella, da consistencia al existir. Hay que buscar un método para alcanzarlo. O nos convertimos en demiurgos (*J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels*), o abandonamos la conciencia y nos entregamos a un olvido total, para que nos restituya al *s e r*. El camino está elegido. Hay que afincar en el éxtasis, porque solamente el éxtasis nos deja entrever la eternidad .:

Elle est retrouvée  
 quoi? l'Eternité.  
 C'est la mer mêlée  
 au soleil

Este olvido permite que el hombre pueda verse confundido con las cosas. Se ha perdido toda razón organizada. Ya no tienen valor ni el **cuándo**, ni el **cómo** ni el **dónde**, y ya no hay, felizmente, **tiempo** a qué referirse ni **espacio** en qué afirmarse; uno va dando tumbos **aquí** y **allá**, renunciando a todo signo interior de voluntad, de dirección, de afincamiento, de plan, de empresa. El hombre se **barbariza**. **Etre barbare** es la consigna. Y la barbarie se consigue, para empezar, con **l'Ivresse**. Hay que decirlo claro: con la embriaguez. Como la conciencia, ha venido siendo el obstáculo, se impone la pérdida de la conciencia: **J'ai embrassé l'aube d'été**. Perdida la conciencia, Rimbaud ha hallado en la embriaguez la ocasión de entrever el arcano inhallado. Ha conseguido así llegar a lo inexpresable. Pero tiene que dar testimonio de esta situación, porque en este sentido su misión tiene algo de redentora. Necesita un nuevo lenguaje. Necesita que las palabras consigan expresar lo ahora inexpresable. Pero las palabras vienen cargadas de noción de asociaciones, están a merced de la razón que debe ser anulada.

Así entramos en el mundo de su vocabulario. Ya Bally llamó la atención sobre la necesidad de conocer en la intimidad la lengua y las convenciones literarias de esa lengua, para apreciar la intención poética que puedan alcanzar las metáforas un autor. En Arthur Rimbaud, su obra poética es testimonio de ese torturable afán de dar vida comunicativa a lo inefable. Su primera intención se dirige a utilizar sólo las voces necesarias y entregárnoslas "despojadas de todo argumento y de todo halo afectivo" (BEGUIN, 385) para que nos lleguen sólo como un estallido, como un fulgor. Anulada la razón, los sentidos deben ser ahora los animadores del soplo creador: "tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice". El verbo se nutrirá de los sentidos.

Se trata ahora de hallar la debida expresión. Richter, el preceptista del XIX, consigna la pérdida del prestigio sufrida por los

sonidos y el espíritu de las palabras en el XVIII: "Après avoir régné sur presque tous les siècles, l'esprit des mots ou de sons, ce frere ainé de la rime... a perdu, dans le XVIII siecle, a peu près comme la religion, son empire sur l'Europe civilisée" (*Poétique*, II, cap. IX). Ahora se habla del **juego de las palabras** y de su **encanto**. Entre el juego de las palabras y el azar hay una misteriosa conexión. La casualidad acecha a las palabras desde adentro, en sus junturas. Y con la casualidad, el misterio: "Le second charme véritable du jeu de mots vient de l'étonnement que nous inspire le hasard qui se promene dans l'univers, en se jouant des sons et des parties du monde". Es la lucha por la expresión.

Lucha por la expresión significa búsqueda de la palabra y de la imagen de que la palabra pueda ser símbolo. Hay que eliminar de la palabra "el significado psíquico de la expresión, su brillo lírico y su ímpetu oratorio"; hay que saberle ganar cuanto tenía ella de "enérgico y directo", lo que de ella vale como **impacto comunicativo**. Y todo esto ve bien Vossler que se gana "mientras más se prescindia de las palabras puramente formales, de los signos de flexión, de los recursos gramaticales de relación y de régimen, de todos los procedimientos de técnica sintáctica racional inventados... por el sentido prosaico del idioma" (*Lengua y cultura de Francia*, 409). Sustituirá Rimbaud, en el terreno léxico, la mayoría de los verbos activos reemplazándolos por abstractos verbales o por verbos auxiliares. Acude a las construcciones reflexivas (desde el ser que él es). Ve con claridad que la oración necesita ver rota "esa espina dorsal que va del sujeto al predicado", y comprende que hay que convertirla "en una forma ambigua". Las frases ya no pueden servir para afirmar, porque nada hay que **afirmar** sino **destruir**. El poeta vidente necesita *presentar*; no tiene para qué valerse de juicios puesto que ha abandonado la lógica y sólo aspira a expresar sentimientos. El lenguaje de los simbolistas queda reducido a esta perspectiva, realzada por Vossler: se presente y se siente, ya no se juzga, ya no se afirma. "Las actividades y acciones se reemplazan con situaciones, procesos, acaecimientos. Se hace ver, se anuncia y se manifiesta lo que antes se comunicaba o se narraba". La evocación y el conjuro ganan ahora el primer plano. Todo se da como "ya

vivido". La fantasía pone como elemento de primera importancia a la imagen, y la emoción va determinando "la modalidad de la formación plástica", como ocurre en los estados afectivos (MULLER, *Ueber die phantastischen Gesichterscheitungen*, 181). Hay un sentido de escenificación que alcanzará su mejor traducción en el orden de las palabras. El lenguaje ha sido vencido en lo que tenía de normativo y en su aparente conexión con la razón. La palabra se ofrece ahora como un instrumento de salvación, de evasión. Sirvió para la destrucción. Sirve en estos instantes para crear. Al fin puede el poeta sentir que la palabra da testimonio de lo que él es. Quizá convenga recordar un fragmento de Hölderling, de hacia el 1800: "En chozas mora el hombre, en vergonzantes vestidos se oculta; que cuanto el Hombre es más hombre interior, tanto más solícito anda de guardar el espíritu. Y en esto consiste su inteligencia. Y por eso tiene albedrío...; y por eso también se le dió al Hombre el más peligroso de los Bienes, la Palabra, para que **creando** y **destruyendo**, y haciendo perecer y devolviendo las cosas a la sempiterna vivienda, a la Madre y Maestra, dé testimonio de lo que es". La palabra está rediviva para Rimbaud, como para los simbolistas todos, en las construcciones nominales; la pérdida o el uso infrecuente del verbo da a los sustantivos una fuerza extraordinarias. Von Warthburg destaca que a partir de los Goncourt el sustantivo invade los dominios del mismo adjetivo (*Evolution et structure de la langue française*, 263). La lengua clásica ha sido derrotada. Y ahora es más cierto que se escribe como se habla, porque nunca como ahora se advierte que la lengua hablada no se sujeta a las normas ni a la razón.

Con el del léxico, aparece otro problema. La imagen. La metáfora. Hay un instante en la obra poética en que la metáfora debe unir las cosas que en tiempo y espacio se nos ofrecen distanciadas. Hay que presentar el mundo al revés, e ir contra el tiempo. Hay que revolver, por eso mismo, la metáfora tradicional. Rimbaud encuentra en la poesía "la única respuesta a la angustia elemental". Ya conoce cuál haya de ser repertorio léxico; sabe que si de algo le servirá es para lograr, en prosa o en verso, traducir lo que **siente** y lo que **ve**. La palabra es para él "una técni-

ca de la creación poética", (CAZAMIAN, *Symbolisme et poesie*, 9). Frecuentemos un instante el problema de sus imágenes.

Se hace un deber aclarar que hacemos caso omiso de lo que por "imagen" entiende la Psicología. Nos tiene sin cuidado que la definan como "una reproducción mental", o que se piense a propósito de ella en "una vivencia pasada, sensorial o perceptiva". Es verdad, y hace treinta años pasados lo dijo Igor Richards, que hemos asignado mucha importancia "a las cualidades sensoriales de las imágenes" (*Principles*, XVI). Lo cierto es que una imagen nos resulta ineficaz por su condición de *vivida*; lo que garantiza su eficacia es el "carácter de acaecimiento mental peculiarmente relacionado con la sensación". Lo importante y decisivo en la imagen es que aparece como *vestigio*, como *reliquia*, como *representación* de la sensación (WELLEK-WARREN, *Teoría literaria*, 321). Las sensaciones están inefablemente enlazadas por vínculos sentimentales que Herder sitúa en la base de todos los sentidos; de ese vínculo surgen "los fenómenos más extraordinarios": "Allen Sinnen liegt Gefühl zum Grunde, und dies gibt den verschiedenartigsten Sensation schon ein so inniges, starkes, unaussprachliches Band, dass aus dieser Verbindung die sonderbarsten Ercheinungen entstehen" (*Abhandlung uber den Ursprung der Sprache*).

No podemos hablar hoy sino del sueño. El sueño y la visión en Rimbaud obligan a admitir el contacto con Baudelaire. Baudelaire estudioso y traductor de Poe, admiraba en él el maravilloso empeño de "someter a su voluntad el demonio de los minutos felices" y ofrecer algunos estados de santidad poética "tan raros y tan preciosos que podrían ser considerados por uno como gracias exteriores al hombre y hasta como visitaciones" (BEGUIN, 377). Y si Baudelaire se siente fascinado por el mundo de ensoñaciones de Poe, es Nerval quien proporciona a Rimbaud la oportunidad de la coincidencia y quien lo enlaza con el empeño de Novalis por advertir desde la tierra la mezcla heroica de lo terreno con un mundo superior. Rimbaud sostiene: hay que hacerse visionario y adquirir la visión de lo desconocido desconcertando el concertado orden de los sentidos. Siente, como su compañero de generación, que el sueño ha de proporcionarles la ocasión de "trans-

figurar el sufrimiento" y de reconciliarse momentáneamente con la vida, al tiempo que de contemplar, merced a la reconstitución de su propiedad unidad, "la unidad eterna a través de la multiplicación de lo sensible". Por eso en su **Carta del Visionario**, tímidamente aun, Rimbaud aplica al poeta adjetivos como estos: **gran animal, gran enfermo, gran maldito**, atenuados en seguida por la confesión de que es también el poeta **supremo sabio** "porque llega a lo desconocido".

¿Qué virtud creadora tiene el sueño dentro de la estética rimbaudiana? Apretadamente es esto: el poeta puede llevar al hombre, por la vía del milagro, por encima de sí misma. ¿No se trataba de **cam b i a r la vida**? Pues el sueño nos ha de permitir crear la que nuestro interior anhela; nos ha de permitir gozarla y aprehenderla. Huír de la vida es huír de nosotros mismos. ¡Cambiar la vida! Se impone otra vez el recuerdo de Novalis: "L'acte de se dépasser soi-meme est partout l'acte supreme, le point d'origine, la genese de la vie". Hay que sobrepasarse a sí mismo. Dejar de ser "esto" que somos para venir a **s e r** por fin esto que nos bulle "dentro". Yo no soy esto que muere y vive. Y esto otro, **d e s l i g a d o** de mí, no religado. Lo que él no acepta, dice Rops, es "la condición humana. Esta condición en la que **cada uno es un puerco**. Donde la felicidad **que nadie elude** es nada más que un conjunto de pequeñas recetas, de habilidades mezquinas, de abdicaciones sin grandeza..." (op. cit., 75). No hay en Rimbaud un **re d i t u s i n s e i p s u m**, sino un aventurarse a dilatar el yo en todas las direcciones con ánimo de que al tocar las cosas, ellas también se desgarren de la soledad y descubran en la unidad a que se las convoca el modo de articularse dinámicamente en el caos, sin contaminarse de las reacciones humanas. Aspira sólo a infundir a todo soplos vitalizadores; no sólo él contra el mundo, sino lo que se halla en él. Su visión poética del mundo podría resumirse en los mismos versos con que Neruda parece expresar la propia: **Estoy solo entre materias desvencijadas**.

El sueño ha de permitirnos descubrir dentro de nosotros mismos lo que hay de válido para lograrlo, debemos desterrar los graves obstáculos de la razón y la conciencia. En la **Lettre du Voyant** protesta por los imbéciles "qui ont arrêté y'individue a la

connaissance du moi". El hombre así es absurdo pues no puede verse sino encerrado en sí mismo. Para salir, hay que llegar a lo desconocido, y la poesía pone al sueño como envidiable camino de evasión: para alcanzarla hay que crear "una ascesis particular que nos libere de las facultades superficiales y sólo deje elevarse a esta voz que a cada uno de nosotros nos pertenece". A través del sueño advierte Béguin (op. cit. 286) que Rimbaud se propone "convertir en permanente la experiencia de estos estados en que el yo, dejando de advertirse a sí mismo, se ve reducido al lugar de una presencia". Por eso puede decir triunfalmente: *Je est un autre*.

La del sueño es su primera etapa de meditación. Ha visto, gracias a este abatimiento de la conciencia. Medio prohibido, quizá, por lo deslizante y sinuoso. También era irregular y prohibido el medio expresivo por él buscado. Por estos dos elementos, nuevo lenguaje y sueño, si es verdad que abrirán sus ojos a lo desconocido, una vez que alcance su mágico esplendor en la *Saison en Enfer*, lo conducirán al drama espiritual "aussi brutal que la bataille d'hommes". El mismo Rimbaud lo presiente cuando se interrumpe para expresar: *La terreur venait*. Lo confirma con su propia actitud de suspender la pluma. De él arranca, aunque hacia dirección bien distinta, la confesión que ilustra el *Art poétique* de Claudel: "J'ai retiré mes pieds de la terre, a toutes mains, mes mains, a tout objet extérieur mes sens, a mes sens moi meme... Il n'y a plus un homme, il n'y a plus o un mouvement. Il n'y a plus qu'une origine. Je souffre naissance. Je suis forclos. Fermant les yeux, rien ne m'est plus extérieur, c'est moi qui est extérieur".

La mención de Claudel es anuncio del fin. Este hombre erigido en el Satán amado por Verlaine, que proclamó la necesidad de destruir y que fué, en una buena extensión del término, destructor ardiente, hará decir a Claudel en carta a Paterne Berri-chon: "Otros escritores me han instruído, pero es Arthur Rimbaud sólo quien me ha construído". Confiesa Claudel haber hallado en Rimbaud "el iluminador en todos los caminos del arte, de la religión y de la vida". Hay que admitir que si Rimbaud lo condujo al cristianismo es porque le dió, por sobre mucho libro devoto y peregrino, lo que alguien ha llamado la verdadera y milagrosa "sensación de lo sobrenatural".