

El ciudadano Rimbaud

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo suficientemente flexible y dura a la vez, como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia? Es, por sobre todo, en la frecuentación de las ciudades enormes, en el entrecruzamiento de sus innumerables relaciones, donde nace este ideal obsesionante.

Charles Baudelaire

1

La popularidad de Rimbaud no debiera engañarnos. La actual difusión de su nombre excede aún en mucho la comprensión que encontró su palabra. Hay, por lo menos, dos razones complementarias para ello. Su tiempo, por un lado, todavía es, en lo esencial, el nuestro. Vale decir que su poesía sigue estando a merced de una conciencia lo bastante difusa de lo que somos como para que podamos reconocernos en ella. Por otro lado, la trayectoria biográfica de Rimbaud, en especial la de sus años artísticamente productivos, refuerza uno de los mitos más estimados de esta época: el que asocia la juventud a la potencia creadora y a los mejores afanes revolucionarios. Dejemos para más tarde el análisis de la primera de estas dos razones. Veamos ahora los supuestos de la segunda.

Asombra a muchos que Rimbaud haya sido, aún antes de los veinte años, un autor genial. Este desconcierto obstruye la comprensión de la auténtica complejidad de su talento. Lo extraordinario del vigor expresivo de Rimbaud no consiste en que se haya manifestado tan temprano, sino que haya tenido la envergadura que tuvo. ¿O es que hubiera sido menos «sobrenatural» que el autor de *El barco ebrio* fuera capaz de lo que fue a los cuarenta y cinco años? La tergiversación, tan del gusto del sentido común, consiste, como es evidente, en desplazar el acento de la cuestión del fenómeno propiamente dicho de la genialidad al menos inquietante y formal del «momento» en que aparece. ¡Como si ser un superdotado a secas fuera menos desconcertante que serlo en la juventud!

Y, sin embargo, ¿qué induce a creer que la genialidad *debiera* manifestarse en la «madurez»? Nada, salvo ese burdo criterio que supeditando la hondura excepcional a la «experiencia de la vida», hace depender la primera de un proceso burocrático de desarrollo cronológico, gradual y pautado. Hija del mismo esquematismo, aunque ubicada en el polo argumental opuesto, es la presunción de que las posibilidades intelectuales de un hombre son mayores cuanto más joven es. Para los voceros de esta última tontería, Rimbaud sería el rotundo ejemplo: ¡sólo un joven podría haber dicho las cosas con tamaño ímpetu! Y no faltan, como si fuera poco, los que en abono de esta convicción buscan respaldo en la creencia platónica, formulada en la *República*, según la cual «Propios son de los jóvenes todos los grandes y múltiples trabajos.»

Con encomiable sensatez decía el poeta brasileño Mario Quintana que son dos los síntomas augurales del envejecimiento: «El primero es el desprecio por los jóvenes. El segundo es su adulación.» La juventud occidental pagó cara la adquisición de la imagen que de sí misma le ofreció una sociedad más interesada en seducirla que en escucharla. En arte, ciertamente, no hay transición posible: la edad no da derechos ni tampoco impone deberes. Las obras históricamente representativas lo son —entre otras razones de más peso— en la medida en que no denotan los años de quien las crea. Cuando, en cambio, el estilo no disimula la edad del artista, ésta —invariablemente— afectará sus propuestas, las dañará de modo irremediable.

Retornando al cauce del asunto, podría decirse, entonces, que entre el exponente de una crisis y alguien capaz de comprenderla, media una considerable distancia: la que va de lo que Nietzsche llamaba «el mero sufrir» a ese «grado más alto que es el ver nuestro sufrimiento como un drama».

Rimbaud no fue una sensibilidad rebelde, sino un temperamento artísticamente revolucionario. La mera rebelión, como propone Camus, sólo sabe decir *no*. El temperamento revolucionario, en cambio, siempre es capaz, con respecto a los hechos que protagoniza, de elaborar una síntesis interpretativa que es más, mucho más que la mera negación: es un diagnóstico y, a la vez, una propuesta. Por eso, en el arte, no hay espacio, sino para el creador cabal, aunque sean tantos los rebeldes que confunden la envergadura de sus padecimientos y disconformidades con la posesión de una propuesta crítica y estética sobre su sentido social y su valor histórico. Gide insistió bastante sobre la irrelevancia de los «bellos sentimientos» y las nobles intenciones en literatura, como para que me incline a añadir nada.

2

Vayamos ahora a la primera de las razones referidas: la que entendía que el tiempo de Rimbaud era todavía, en lo esencial, el nuestro.

En Rimbaud fue muy honda la convicción de que el arte constituía una perspectiva incomparable para acceder a la comprensión de la época en que le tocó vivir. Puede,

por eso, decirse que trabajó sin pausa por la conformación de su propia actualidad. La meta que se fijó fue la de llegar, a través de la poesía, a ser un hombre de su tiempo. Supo ver, como pocos, que la inscripción en un época dada no es un hecho natural, fruto de los azares cronológicos, sino un arduo triunfo de la voluntad. Se pertenece realmente a un determinado momento cuando se ha comprendido la vida personal y colectiva a la luz de la problemática específica de ese momento y en conexión con la historia de la cultura en la que él se inscribe. Tal comprensión es infrecuente. La inmensa mayoría de los hombres y mujeres *atravesamos* el período en que nos toca vivir, pero no *pertenecemos* a él porque no alcanzamos más que a padecer sus conflictos, sin acceder a esa privilegiada visión de conjunto sobre su sentido que se llama conciencia histórica. En Rimbaud este acceso tuvo lugar. Su poesía es una de las síntesis interpretativas más hondas de que tengamos conocimiento con respecto a la índole de las tensiones en que se debate el hombre moderno.

Días atrás, el pintor Noé Nojehowitz, conocido como surrealista, me decía frente a su caballete: «¿Surrealista? No sé. No sé. Yo miro por la ventana y pinto lo que veo. Creo que soy realista.»

No hay duda: se pinta siempre lo que se ve. Y se ve siempre según como se mire. Pero —y los griegos ya lo sabían— las cosas que se observan y meditan están, para bien o para mal, fatalmente condicionadas por criterios que nos permiten jerarquizarlas como fenómenos dignos de nuestra atención. Tales criterios son previos (en el sentido de fundantes) al reconocimiento de los objetivos que nos atraen e importan, vale decir: promotores de la significación y el valor que les adjudicamos.

Cuando Rimbaud observa el paisaje que le ofrece el convulsionado siglo XIX, capta algo que, para nosotros, sucesores suyos del XX, habría de ser primordial: que las fronteras trazadas por el positivismo entre el reino presuntamente luminoso de la razón y el —en apariencia— tenebroso de lo irracional, no son en absoluto convincentes.

La sociedad industrial supo revolucionar los medios de producción, pero sólo modernizó las formas de explotación social. El contraste entre los progresos de la ciencia y el envilecimiento moral de muchas de las fuerzas que los manipulaban, no exigía subestimar los aciertos de la primera, pero imponía la necesidad de hacer evidente la existencia del segundo. Rimbaud comprendió el secreto parentesco que reúne y enlaza en una misma totalidad los opuestos más tajantes. Creyó, con Novalis, que «la claridad auténtica» no proviene sino de la fusión entre luz y sombra. Supo, con Stevenson, que Hyde y Jekyll eran un mismo hombre, y que el gran espectáculo del tiempo que se vive es el de la sutil convergencia entre elementos que, superficialmente considerados, no se manifiestan más que como contrarios.

Trasladada a los arsenales metafóricos de su lírica, esta convicción no podía —ni a fines del siglo pasado ni aún hoy— resultar menos que desconcertante para el lector desprevenido. Y desprevenido no es otro que el lector que mantiene un vínculo primordialmente acrítico (convencional) con el carácter relativo, y por lo tanto discutible, del conjunto de supuestos que sostienen su visión del mundo. En tiempos de

Rimbaud, esta visión del mundo era aún naturalista: presumía que entre la mirada lógica del contemplador y el objeto por ella captado había una contigüidad sin fisuras ni desajustes. Desnudando el carácter «interesado» y parcial de esa mirada, Rimbaud forjó un espejo donde el lector puede llegar, si se atreve, a ver su doble rostro: el de la razón que despeja y el de la razón que encubre; el de la palabra que afirma consubstanciándose con el de la palabra que niega; el de la realidad de lo intangible y el de la inconsistencia de lo palpable.

3

Digámoslo en términos estrictamente literarios: Rimbaud quiso renovar las fuentes de la inspiración poética. Se propuso superar a los románticos que fueron, a su juicio, «visionarios sin demasiada conciencia de ello», casi siempre sujetos al impacto de emociones accidentales; a los parnasianos «que se contentaron demasiado fácilmente con ver el pasado de manera imaginaria»; al propio Baudelaire, «rey de los poetas» y auténtico *vidente*, pero atado a las convenciones de «un medio excesivamente artístico».

Su propuesta superadora procuró, en consecuencia, liberar a la *condición visionaria*, que en Rimbaud es sinónimo de vocación poética, de tres obstáculos principales: uno, encarnado por el romanticismo, consistente en el carácter ocasional, meramente impulsivo de la conciencia visionaria y al que el autor de *Las iluminaciones* propone reemplazar por una praxis visionaria, vale decir sistemática y constante. El segundo obstáculo, como queda dicho, estaba encarnado por los parnasianos, para quienes el presente, comparado con el pasado, carecía de todo poder como fuente de sugerencias poéticas. Para el autor de *Una temporada en el infierno* este enfoque convertía a la condición visionaria en un recurso escapista y al acto poético en irresponsabilidad histórica. El tercer obstáculo, centrado en la figura de Baudelaire, puede parecer, en principio, inexplicable. De hecho, Rimbaud lo reconoce como voz hegemónica de la poesía francesa. Por qué, entonces, ver en su obra una concepción insuficiente de la condición visionaria? Baudelaire comprendió antes que nadie el potencial estético que encerraba el presente, entendido como escenario de nuevas concepciones sociales y existenciales capaces de nutrir, con su energía transformadora, perspectivas insospechadamente ricas en el campo de la expresión. El supo captar con excepcional agudeza, la trascendencia lírica de la «fealdad»; el poder inmensamente sugestivo de un mundo que, bajo el impulso de la mecanización, se transformaba como nunca antes, generando contradicciones en cuya base latía la simiente de un proyecto renovador de la vida urbana y de la poesía. Consecuente con esta comprensión privilegiada, Baudelaire pudo escribir: «¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo suficientemente flexible y dura a la vez, como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia? Es, por sobre todo,