

antes de alcanzar la edad adulta, como si creyera que el individuo sólo puede llegar a ser poeta en el paso de la adolescencia a la tantas veces conformista madurez; años después, en «Obreros» (*Iluminaciones*), evocaba: «El Sur me recordaba los miserables incidentes de mi infancia, mis desesperaciones de estío, la horrible cantidad de fuerza y de ciencia que la suerte ha alejado siempre de mí.»

Una vez escriba «El barco ebrio» (premonición de su futuro, viva y triste descripción de su etapa de videncia), su lamento se extenderá por el serenísimo período—de nuevo la paradoja—de sus últimos poemas y canciones. Su posterior silencio ya se esboza allí magistralmente. En «Edad de oro», nos dice: «Vive y abandona al fuego/el oscuro infortunio», es decir, su abortado intento de «cambiar la vida» por mediación del verbo poético. En este mismo poema y en casi todas las delicadísimas canciones de ese período, el poeta, el hombre, se disolverá en una naturaleza que hay que aceptar antes que comprender. Por fin, creará hallar, en su amor por Paul Verlaine (« ¡Este hechizo—canta en ‘ ¡Oh estaciones, oh castillos!’—tomó cuerpo y alma/y dispersó todo esfuerzo! »), la solución a sus costantes desvelos; pero ese amor, dulce inicialmente, se convertirá en la amarga fruta que dará origen a *Una temporada en el infierno*. Tal vez, de no haber escrito esa obra—liberadora en su ardorosa desesperación—, Rimbaud hubiera acabado con su vida, además de con la literatura. Por fortuna no fue así y después completará sus *Iluminaciones*, cuya lectura justifica con creces la aseveración de Roland Barthes cuando declara que Rimbaud, no Baudelaire, es el primer poeta moderno. No en vano nos había confesado en su carta a Demeny que «la poesía ya no pondrá ritmo a la acción; ella estará por delante».

PUNTUALIZACIONES FINALES

¿Por qué la obra de este niño genial no se continuó como la de otros videntes de finales del siglo XIX si no fue interrumpida por la muerte programada (Lautréamont, Alfred Jarry) o por la locura misma (Nietzsche)? ¿Por qué permitir que la historia le acusara de su deserción consciente de la literatura cuando apenas contaba veinte años? ¿Por qué pasó del éxtasis a la explosión para finalizar en una magnífica desintegración en la naturaleza y el silencio?

Invirtiendo el orden de una lúcida frase del *Eclesiastés*, podríamos señalar—volviendo al principio de estas líneas—que hay una época para hablar y otra para permanecer callado. Parafraseando a Kierkegaard, Rimbaud completa la dialéctica total del escritor: «Lo religioso—escribe en *Mi punto de vista*—está presente desde el comienzo; inversamente,

lo estético está presente otra vez en el último momento.» *Las Iluminaciones*, henchidas de sensaciones e ideas, de recapitulaciones incluso («Saldo»), inciden en el encuentro estético mentado, además de que logran—por aplicar estas palabras de Wagner sobre la poesía del porvenir—«anticipar en su visión el estado configurado de un mundo todavía sin formación» (*La poesía y la música en el drama del futuro*). Para un poeta de la pureza de Rimbaud no queda nada más que mostrar, pues detrás de lo mostrado sólo cabe la repetición, la técnica del encubrimiento. Y Rimbaud enmudece. A partir de entonces ni una palabra, ni una línea fuera de su abundante correspondencia familiar y comercial; únicamente un dudoso arrepentimiento, una cínica disculpa: «Por fin, pediré perdón por haberme alimentado de mentiras.» Y ahí le acribillará la historia. Rimbaud acabará su vida literaria menospreciando lo más sagrado para él, la literatura (y en Rimbaud, literatura debe ser necesariamente libertad), porque ésta no ha sido capaz de «cambiar la vida», de disolver en la realidad—no en la sublimación—el pesado granito del pasado. Es así que dejará Europa, irá al «Oriente de la sabiduría primitiva y eterna»—como había adivinado en cierta ocasión—, se revestirá con la máscara de hierro de la burguesía, «perseguirá el oro, será mezclado en los asuntos políticos. Salvado» (*Una temporada en el infierno*).

En el *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930), André Breton, revisando antiguos ídolos, dice a propósito de Rimbaud: «De nada sirve volver a discutir el caso Rimbaud: Rimbaud se equivocó, y quiso que también nosotros nos engañáramos con respecto a él. Ante nosotros, Rimbaud es culpable de no haber impedido tajantemente ciertas interpretaciones que deshonran su pensamiento, al estilo de las de Claudel.» Breton (que seis años antes, en el primer *Manifiesto*, había escrito: Rimbaud es surrealista en la vida práctica y en todo») no puede acusar a Rimbaud de la serie de interpretaciones erróneas que después harían los lectores de una obra rica, extensa en su mínima duración temporal, difícil y complejísima en su agudo dramatismo. Posiciones como las de Henry Miller y Claudel, a quien, según declaró en repetidas ocasiones, la obra de Rimbaud le fue decisiva en el momento de su conversión al catolicismo, son chocantes y, desde luego, personalísimas. Puestos en la ingrata e injustificada labor de buscar culpables, al único que se podría acusar de ceguera sería al mismo Claudel, pues si contra algo luchó Rimbaud a lo largo de toda su trayectoria fue contra la cultura cristiana, contra la nueva moral que el cristianismo impuso en la tierra. Como tantos otros, Claudel piensa asimismo en la conversión *in extremis* de Rimbaud cuando, en su lecho mortuario, desahuciado desde hacía días por los médicos, perdido totalmente el conocimiento, accede ante las presiones de su familia y del sacerdote a una confesión postrera. En esas circuns-

tancias, seamos claros, un representante de lencería también le hubiera vendido sus modelos más caprichosos.

Una conversión *in extremis* no podrá jamás, a efectos del propio individuo, desdejar toda una labor de combate contra un concepto que Rimbaud consideraba indefendible. Léase si no su obra; comprendase su drama, su desgarrada lucha—en la cual perecería—contra los pilares de la sociedad burguesa.

Cuántas vidas, cuántos esfuerzos, han sido tergiversados por las forzadas palabras de un hombre incapaz ya de articularlas, casi cadáver.—
CARLOS J. BARBACHANO (*Zumalacárregui*, 6. ZARAGOZA).

UN TEMA DE LA POESÍA MEJICANA

Uno de los temas más universales de la poesía es el de la fugacidad de la vida. Es también de los más antiguos. Mucho tiempo antes que se formaran los actuales países occidentales aparece este tema en la literatura. En uno de sus salmos habla David de la misericordia de Dios hacia los que le temen. Dios es como un padre que se compadece de sus hijos, pues sabe que la vida les ha de ser fugitiva:

Porque él conoce nuestra condición; acuérdate que somos polvo. El hombre como la hierba son sus días; florece como la flor del campo. Que pasó el viento por ella, y pereció: y su lugar no la conoce más.

(Salmo 103.)

El mismo sentimiento se expresa en el libro del profeta Isaías:

... Toda carne es hierba, y toda su gloria como flor del campo: la hierba se seca, y la flor se cae: porque el viento de Jehová sopló en ella: ciertamente hierba es el pueblo.

(Capítulo 40.)

Es digno de notarse que las imágenes de Isaías son las mismas que había empleado David: *hierba* y *flor*, símbolos de la brevedad de la vida.

El *Eclesiastés* nos recuerda también que hemos de morir, el sabio igual que el necio, el hombre igual que la bestia. «Todo va a un lugar: todo es hecho del polvo, y todo se tornará en el mismo polvo.» Sin embargo, introduce Salomón una variante del tema en su exhortación al hombre a gozar de la vida antes que se extinga:

Anda, y come tu pan con gozo, y bebe tu vino con alegre corazón: porque tus obras ya son agradables a Dios... Goza de la vida con la mujer que amas, todos los días de tu vanidad, que te son dados debajo del sol; porque ésta es tu parte en la vida y en tu trabajo con que te afanas debajo del sol... porque en el sepulcro, adonde tú vas, no hay obra, ni industria, ni ciencia, ni sabiduría.

(Eclesiastés 9:7-10.)

Este es el *carpe diem*, que ante la perspectiva de la muerte aconseja el goce de la vida, ante la fugacidad del tiempo, el disfrute del instante, tema empleado por Anacreonte, que reaparece en las odas de Horacio y que persiste a través de los siglos hasta nuestros días. En realidad, su boga nunca muere.

Una sombría conciencia del tiempo y de la brevedad de la vida es uno de los rasgos típicos de la literatura de la época barroca, que abarca gran parte del período colonial de América. Dan la pauta para América los poetas peninsulares como Góngora, Quevedo y Francisco de la Rioja. Y es la rosa que con más frecuencia simboliza la fragilidad de la belleza y lo efímera que es toda vida. Muchos casos se podrían citar, pero sirva de ejemplo un soneto de Góngora titulado «Vana rosa», que comienza así:

*Ayer naciste y morirás mañana.
Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?
¿Para vivir tan poco estás lucida,
y para no ser nada estás lozana?*¹

Otro soneto de Góngora se titula «A la rosa y su brevedad». En éste es el sol que marchita la rosa, apagando su belleza y su fragancia, el mismo tema expresado en otras imágenes.

En Méjico aparece el tema en la poesía colonial y vuelve en cada etapa sucesiva de su evolución literaria. En «Canción a la vista de un desengaño», de Matías de Bocanegra (1612-1688), para citar un ejemplo, se encuentra este pasaje:

*... si del verde capullo
rompe la rosa con vistoso orgullo
la trinchera espinosa
por salir a campear la más hermosa,
aunque el nacer temprana
le sea presagio de morir mañana...*²

Esta cita se toma de un poema de 272 versos, y no es su asunto principal, pero atestigua la importancia del concepto en el pensamiento

¹ ANTONIO OLIVER BELMAS: *Don Luis de Góngora y Argote* (Madrid: Nuevas Editoriales Unidas, s. f.), pág. 211.

² *Las cien mejores poesías mexicanas*, edición de Antonio Castro Leal (México: Porrúa, 1930), página 14.

y el sentimiento barrocos de la colonia. No es el poema largo el vehículo más apropiado para la expresión de un sentimiento como el que nace de la meditación sobre la brevedad de la existencia. El soneto es una forma más oportuna para contener, dentro de su brevedad y su precisión, la idea y la emoción. Para una joya delicada un estuche fino. En uno de sus sonetos más conocidos emplea Sor Juana Inés de la Cruz el tema del *carpe diem* y la rosa como imagen central:

*Miró Celia una rosa que en el prado
ostentaba feliz la pompa vana
y con afeites de Carmin y grana
bañaba alegre el rostro delicado,
y dijo: Goza, sin temor del hado
el curso breve de tu edad lozana,
pues no podrá la muerte de mañana
quitarte lo que hubieres gozado;
y aunque llega la muerte presurosa
y tu fragante vida se te aleja,
no sientas el morir tan bella y moza;
mira que la experiencia te aconseja
que es fortuna morirte siendo hermosa
y no ver el ultraje de ser vieja³.*

El *carpe diem* es en este poema una nota excepcional, teniendo en cuenta que era Sor Juana monja y tenía que someterse a la disciplina de su orden. Lo que manifiesta el poema es un sentimiento más pagano que cristiano: gozar plenamente de su «edad lozana». No hay ninguna alusión a la vida espiritual, sólo a la corporal y material. ¿No es Celia la propia Sor Juana, individualista y rebelde, que tal vez se sienta un poco nostálgica de la vida que abandonó cuando entró en el convento? Más que a Góngora recuerda este soneto una oda de Ronsard sobre exactamente el mismo tema. Comienza así:

*Mignoune, allons voir si la Rose
Qui ce matin avait desclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdu ceste vesprée
Les plis de sa robe pourprée
Et son teint au votre pareil⁴.*

En uno y otro de los poemas contempla una joven la belleza pasajera de la rosa, pero sin aducir de ella una moraleja, sino una incitación a gozar de la vida. El asunto es más renacentista que barroco.

³ SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: *Poesía, teatro y prosa*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal (México: Porrúa, 1971), pág. 40.

⁴ PIERRE DE RONSARD: «Ode XVII», *Les oeuvres de Pierre de Ronsard* (París: Librairie Marcel Didier), París, 1967, págs. 104-105.

Otro de los más conocidos sonetos de Sor Juana, en que la rosa es también imagen de la belleza perecedera, es el que comienza

*Rosa divina que en gentil cultura
eres con tu fragante sutileza
magisterio purpúreo en la belleza,
enseñanza nevada a la hermosura*⁵.

Este soneto es más barroco que el anterior en su expresión y su tono es más moralizante. La rosa ejemplifica la vida humana, la vanidad de la belleza ante la certidumbre de la muerte. Termina con una nota conceptista: «Con que con docta muerte y necia vida, / viviendo engañas y muriendo enseñas.»

El siglo XVIII vio en Méjico la decadencia del culteranismo y la reacción clásica. Entre los neoclásicos se destaca la figura de Fr. José Manuel Martínez de Navarrete, poeta sencillo, espontáneo, dotado de sensibilidad, sobre todo ante la naturaleza. Entre sus poemas hay uno titulado «De la hermosura», soneto muy parecido al de Sor Juana que acabamos de mencionar. El tema es el mismo, lo es también el simbolismo de la rosa, y ambos poemas concluyen con una advertencia de la inevitabilidad del triunfo de la muerte sobre la belleza. Sólo varían en su lenguaje, más artificioso y culterano en Sor Juana. Sigue el soneto de Navarrete:

*Mira esa rosa, Lisi, en la mañana
con las perlas del alba enriquecida,
y en trono de esmeraldas, tan erguida,
que parece del campo soberana.*

*No tarda, aunque la miras tan ufana,
en verse por los vientos sacudida,
y advertirás entonces convertida
en mustia palidez su hermosa grana.*

*No de otra suerte, Lisi, tu belleza,
cual si de eterna fuese su esperanza,
te adorna de gallarda gentileza;*

*pero vendrá la muerte sin tardanza,
y marchito el verdor de su entereza,
del trono la hará caer de la privanza*⁶.

José Joaquín Pesado, a pesar de ser de una generación posterior a la de Navarrete, es un continuador del neoclasicismo. En su vida, que abarca las seis primeras décadas (1801-1860) del siglo XIX, vio surgir

⁵ *Op. cit.*, pág. 39.

⁶ *Antología de la poesía hispanoamericana*, edición y prólogo de Julio Caillet-Bois (Madrid: Aguilar, 1958), pág. 133.