

Un ejemplo notorio sería *Portiere di notte*, polémico filme de Liliana Cavani.

Hablando de su obra, que trata de las relaciones de amor-odio y dominación-sumisión entre un antiguo oficial SS alemán y una ex prisionera de campo de concentración, la cineasta italiana explicaba así el núcleo del tema: «Tenemos todos nosotros, dentro de sí, un *piccolo* de nazismo. Bien escondido. Basta que un gobierno abra las compuertas de esta parte de sombra para que le dé estado de existencia, la legalice, la monopolice, la utilice... Todos los crímenes se vuelven posibles, pues el régimen nazi no es la obra de un millar de locos o de monstruos. No es el resultado de un golpe de estado. Se ha impuesto a través de un hombre con el cual la gente, poco a poco, se ha identificado al reconocerse en él».

Esta tesis discutible, pero digna de tenerse en cuenta, puede asimilarse a gran parte de los aspectos positivos y negativos de las dos corrientes cinematográficas que se han estudiado hasta aquí. Más allá de los motivos políticos e industriales que pueden provocar un cine impregnado de violencia y sexo (irónicamente, el serio filme de la Cavani suscitó una secuela de subproductos ínfimos y abyectos sobre sádicos nazis torturando sexualmente a prisioneras) existen en el hombre suficientes bases subconscientes para que responda a su influencia. Quizá el más terrible testimonio de las relaciones profundas entre fascismo, sadismo y violencia sea el filme póstumo de Pasolini *Saló*, cuyas crudezas provocadoras de escándalo y prohibiciones no tenían sin duda intenciones pornográficas (la pornografía común tiene cada vez menos problemas), pero seguramente por eso, por sus connotaciones sobre el poder fascista y sus redivivas actuales, despertó tantas reacciones iracundas.

Como es posible advertir no es el cine, sino el mundo contemporáneo el responsable de las oscuras tendencias que representa. Y lo mejor que puede pedirse es que el cine como arte pueda, alguna vez, reflejar una humanidad donde la libertad, el amor y la justicia no sean tópicos ajenos a la realidad. Pero esto es otra historia.—JOSE AGUSTIN MAHIEU (*Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13*).

HACIA UNA LECTURA CONSECUENTE DE LA OBRA DE JEAN-ARTHUR RIMBAUD

*L'amour est à réinventer.
Il a peut-être des secrets pour changer la vie.
Je m'entête affreusement à adorer la liberté libre.
Je suis esclave de mon baptême.
Je suis à toi, ô Nature, ô ma mère!
La vraie vie est absente.*

J.-A. RIMBAUD

Hace aproximadamente un siglo que un adolescente, casi un niño, pero también casi un hombre, Jean-Arthur Rimbaud, renovaba, a través de la lengua francesa, buena parte del lenguaje poético occidental. Produce cierto estupor pensar que transcurrido un espacio tan respetable de tiempo, no haya en nuestra hermosa lengua ni una sola antología de las obras de este poeta preparada con un grado mínimo de seriedad y dedicación. No existe, por otra parte, que yo sepa, ni un solo estudio monográfico medianamente extenso sobre Rimbaud publicado por un escritor de habla hispana. Semejante hecho me desconcierta y me lleva a pensar, una vez más, que en el mundo literario nacional e incluso en el de lengua castellana allende nuestras fronteras, no se crean obras, sino prestigios; no se trabaja con rigor, sino con prisas; no se está atento al hueco cultural—por flagrante que éste sea—, sino a una especie de terrorismo de la cultura dictado por una moda caprichosa, lisonjera y caduca.

Mi desmesurado optimismo me llevaría a justificar, sólo en parte, el porqué de este escandaloso hueco cultural en la evidente dificultad que entraña la empresa de traducir a este poeta. «Rimbaud no se puede traducir», asegura tajantemente Hugo Friedrich en *Estructura de la lírica moderna*; pero Rimbaud no es intraducible, «por arduos e inaccesibles que puedan ser su estilo y su pensamiento» (señala con más tino Henry Miller en *El tiempo de los asesinos*, biografía del poeta); es, eso sí, difícilísimo de traducir y los intentos de cualquier estudioso que no esté realmente introducido en la geografía anímica rimbaudiana se reducirán a eso, a meros intentos. Rimbaud es, en último grado, traducible porque la mejor biografía que sobre él se pueda escribir se encuentra en su propia obra: en su ascendente poesía, en su complejísima prosa, en su confesional correspondencia. Y una poesía autobiográfica que se precie es una obra llena de significados que trascienden su personal arranque, de significados que es preciso develar para—sin forzarlos—hacerlos así colectivos,

sociales. Sólo en su período literario final, representado por *Iluminaciones*, su acerbada crítica, su embelesamiento maravilloso, su monólogo desgarrador, se convertirán en mágica tercera persona, puramente descriptiva, la mayoría de las veces, de un universo circundante—vencedor del poeta-individuo, concepción ésta tremendamente romántica—, de un mundo que va de lo concreto a lo esotérico, pero de un mundo cuyas raíces más importantes estaban ya echadas en «Sol y carne» (1870) y gran parte de sus primeros poemas.

RUPTURA DE UNA COSMOLOGÍA

El caso Rimbaud, personalísimo, extraño en unas primeras lecturas, fuente de las más diversas y divergentes interpretaciones (muchas de ellas influidas por un vergonzoso e indefendible proselitismo: de ahí el sólido valor de las investigaciones acerca del mito Rimbaud realizadas por René Etiemble), encuentra—insistimos—casi todos los porqués en sus propios testimonios escritos. Extractando al máximo permisible sus textos, su problema poético fundamental se convierte en la tragedia misma del arte moderno, tragedia que ya Schiller, a finales del siglo XVIII, presintió con encomiable concisión. En su tratado *Über naive und sentimentalische Dichtung* (citado por Luckás en su trabajo «La teoría de Schiller sobre la literatura moderna»), se distinguen dos tipos de poetas: los que están de acuerdo y forman una unidad con la naturaleza—en este afortunado campo se halla el propio Schiller—y aquellos que únicamente buscan, sin encontrarla del todo, esa unidad con la naturaleza. Reduciendo más, si cabe, esta síntesis, reparamos en que el primer grupo viene formado por la pléyade de artistas de la antigüedad clásica (y tanto un Schiller como un Goethe, a través de su profunda formación clásica y de su notoria sensibilidad del pasado, se sentían conscientemente clásicos), mientras que el segundo lo constituyen los creadores modernos, prologados por filósofos tan distintos como Swedenborg, Rousseau y Kierkegaard, o por videntes de la talla de Blake, Diderot o Novalis, de los que Rimbaud es consecuencia previsible.

Luckás, en la más famosa de sus obras de juventud, *Teoría de la novela*, define con claridad el mundo que rodea al artista clásico y que le invita a una creación acorde con ese universo circundante: «el griego —y la helenidad sintetiza lo más valioso de la cultura occidental— no conoce sino respuestas, no preguntas; soluciones—tal vez enigmáticas—, pero no enigmas; formas, pero no caos. Es más acá de la *paradoja* donde él traza un círculo estructurando las formas y todo lo que, desde que la paradoja ha devenido actual, no podría conducir sino a la trivialidad

misma, lo lleva a la *perfección*». Si me he permitido subrayar los términos «paradoja» y «perfección» es porque, en el mundo clásico, la ausencia de aquélla y la presencia total de ésta delimitan su campo más puro. La pregunta, el caos, la paradoja misma, el constante desasosiego producido por la imperfección (defecto para Leonardo, virtud para Miguel Ángel), van a ser, por el contrario, caracteres esenciales de la obra moderna. «Hemos descubierto—prosigue Luckás—que el espíritu es creador, y por eso, para nosotros, los arquetipos han perdido definitivamente su evidencia objetiva, y nuestro pensamiento sigue en lo sucesivo el camino infinito de la aproximación siempre inacabada.» Pero volvamos a la primera cita y fijemos nuestra atención en un concepto que Luckás ha deslizado con suma habilidad: ese «círculo» que estructura las formas y proporciona, incluso al artista moderno (« ¡Oh la Omega, rayo violeta de sus Ojos! », reza el último verso de «Vocales», sin duda el soneto más conocido de Rimbaud), la tranquilizadora y utópica fusión con la naturaleza, con lo que al fin es la realidad para Rimbaud.

DESEQUILIBRIO Y MODERNIDAD

El poeta moderno, condenado al desequilibrio, reniega de todos los soportes espirituales que siguen en Occidente a la antigüedad clásica; al despreciar la justificación cristiana necesita, paradójicamente, un ángulo que complete su círculo protector, ya que, finalmente, de una manera u otra, aceptando o rechazando, el creador sucumbirá casi siempre ante ese círculo simbólico, denominése estructuración o explicación del mundo.

Albert Camus alcanza a ver, en *L'homme révolté*, el problema con mucha más nitidez que nosotros cuando dice: «Hawthorne ha podido escribir de Melville que, incrédulo, no sabía apoyarse en la incredulidad. Lo mismo podemos decir de estos poetas—y aquí podríamos situar, añadimos nosotros, a Rimbaud o a su contemporáneo Lautréamont—lanzados a la conquista del cielo, que queriendo derribar todo, afirmaron al mismo tiempo su *nostalgia desesperada de un orden*. En una última contradicción quisieron obtener razón de la sinrazón y hacer de lo irracional un método. Estos grandes herederos del romanticismo pretendieron hacer la poesía ejemplar y encontrar, en lo que tenía de más desgarrador, la verdadera vida. *Divinizaron la blasfemia y transformaron la poesía en experiencia y en medio de acción.*» Se trata, pues, como dirá a continuación Camus, de «restaurar la razón por medio de la aventura irracional», de «reencontrar el orden a fuerza de desorden» (frases tan milimétricamente exactas a las que registra Rimbaud en sus «Cartas del vidente»). Pero intentar tamaña aventura es empresa de titanes y la ma-

yoría de estos artistas, predecesores del surrealismo, hallarán en su búsqueda la locura, el fracaso, el silencio, la muerte.

Antes, el creador poseía la alegría, el consuelo, el orgullo de lo acabado (sentimientos que incluso experimentará momentáneamente el propio Rimbaud en el verano de 1871 tras la composición de «El barco ebrio», poema redondo, de una rara perfección, que le llevará a considerarlo en público como una obra maestra). Ahora, en su emancipación, en su espíritu crítico e insatisfecho, en su rabia anticonformista, el poeta experimenta las dimensiones del vacío, el barro que sustenta muchos de los mitos, la absoluta injusticia del mundo, el daño de ese vacío. Destruye, quema, se conmueve, desgarrar, escupe, llena el oro bendecido de excrementos humanos—demasiado humanos, dirá Nietzsche—y persigue trabajosamente un nuevo orden; busca la unidad dentro del desorden y la fragmentación del mundo.

Rimbaud, por su parte, intentará la persecución de esa unidad, presente en la antigüedad clásica, de esa fusión del hombre con la naturaleza deshecha por el cristianismo («Siento una ley en mis miembros que contradice la ley de mi mente, que me arrastra a la ley del pecado (...); la carne lucha contra el espíritu, y el espíritu contra la carne. Los que son de Cristo han crucificado la carne con sus vicios y concupiscencias», proclama San Pablo en su *Epístola a los Romanos*).

UNA ILUSIÓN LLAMADA CRISTIANDAD

Cristianismo y vida son para Rimbaud dos términos antagónicos. Al igual que para Michelet (*La bruja*) y Eliphas Lévi (*Histoire de la magie*), éste representa el bostezo de egoístas y amodorradas generaciones, la aniquilación—por extraño que parezca—de las fuerzas del corazón humano. Rimbaud ve en él una especie de tiranía blanca, de la que, sin embargo, no se podrá liberar hasta que no rompa definitivamente con sus verdaderas inquietudes literarias, con sus ardientes deseos por «cambiar la vida». «La totalidad de mi trabajo como escritor—resalta Kierkegaard en su obra *Mi punto de vista*—se relaciona con el cristianismo, con el problema de 'llegar a ser cristiano', con una polémica directa o indirecta contra la monstruosa ilusión que llamamos Cristiandad»; Rimbaud va a entablar una violenta polémica contra el cristianismo y elegirá por arma el ataque, un ataque despiadado, la blasfemia divinizada a la que aludía Camus y que no será otra cosa que la poesía, su poesía.

Durante cinco años, convertido en poeta demiúrgico, hará—como casi todo artista moderno—de la poesía una religión, será el sumo sacerdote de su escalofriante rito poético, encarnado en su conocida etapa de

la videncia. Será protagonista de una lucha ininterrumpida contra su gran enemigo, Cristo, «ladrón eterno de energías» («Las Primeras Comuniones»); no pensará, como Nietzsche en su *Zaratustra*, en sustituir los libros sagrados: se limitará a desacreditarlos (*Proses évangélicas*), a injuriarlos («El hombre justo», «Los pobres en la Iglesia», a añorar los tiempos en los que el hombre no estaba escindido entre el bien y el mal, en que el hombre no era un continuo enemigo de sí mismo.

(Uno de los más grandes acontecimientos de la poesía del siglo XIX es el estallido de esa dualidad, que desde hacía tantos siglos el cristianismo había impuesto al hombre occidental. La poesía del siglo XIX, en todas sus manifestaciones, comienza a explorar ese «otro» que habita en nosotros mismos, ese «otro»—producto cultural—que está en perpetua contradicción con nosotros mismos.)

Es en «Sol y carne», uno de los primeros poemas de Rimbaud, donde queda esbozado todo su mundo poético, vital por añadidura—en este escritor vida y literatura aparecen siempre fundidas, rabiosamente identificadas—, y que se basa en un principio tan sencillo, tan elemental, como lo es la comunión del hombre con la naturaleza, con la tierra, con su propio cuerpo.

SOL Y CARNE

El poeta anhela, en «Sol y carne» (título que resume la obra entera de Rimbaud: «sol», es decir, claridad, iluminación; «carne», en su sentido telúrico más amplio, en su connotación física más total), «los tiempos de la juventud antigua», los antropomórficos «dioses que mordían de amor la corteza de las ramas»—surge el amor en una imagen concretísima, el amor, el gran sueño despierto de Rimbaud—, aquellos dioses que modulaban igualmente «un gran himno de amor», la naturaleza viviente cuya tierra acunaba al hombre. Entonces, «el hombre era casto y dulce»: «casto», porque la noción de pecado le era desconocida; «dulce», porque el término *bondad*, opuesto al de *maldad*, le resultaba lejano, integrado como estaba en la madre naturaleza. El hombre era asimismo—continúa el poeta—niño y fuerte; dos condiciones *sine qua non* para Rimbaud en el momento de iniciar su impresionante tarea poética. «¡Los débiles se pondrían a pensar en la primera letra del alfabeto y echarían a rodar hacia la locura!», dice Rimbaud en su carta a Paul Demeny del 15 de mayo. Y André Breton, en su artículo «Límites no fronterizos del surrealismo», testificará más tarde: «Una obra de arte digna de ese nombre es la que nos hace recobrar la frescura de la infancia». En aquel