

**Vida y obra de Arthur Rimbaud:
poesía y revolución desde Sartre**

Dairo Stevens Nevado Moreno

Asesor: Jorge Iván Parra

**UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LENGUA CASTELLANA
BOGOTÁ D. C.
2021**

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO UNO: LAS LEYENDAS Y LOS ROSTROS DE ARTHUR RIMBAUD. ..	8
1. Mitología y biografía	8
2. El debate entre tradición y modernidad	12
3. Arte mimético y arte expresivo.....	16
4. Esoterismo biográfico y exoterismo poético	22
5. Rebeldía y Revolución.....	39
CAPÍTULO DOS: LA INFANCIA ARDIENTE: EL ORIGEN DE LA REVOLUCIÓN	44
1. La infancia ardiente	45
2. El ocaso de la experiencia tradicional: un antecedente literario de Rimbaud	60
3. Spleen y poética de la existencia	70
4. Revolución poética y poesía revolucionaria	80
CAPÍTULO TRES: EL PROYECTO DE LA VIDENCIA	91
1. Poesía objetiva y encanallamiento.	91
2. Yo es otro	95
3. Cambiar la vida	100
CONCLUSIONES: LA VERDADERA VIDA ESTÁ AUSENTE	106
BIBLIOGRAFIA	112

*A mi familia, mis amigos y a Camila,
que atestiguó el final de mi temporada en el infierno.*

INTRODUCCIÓN

Arthur Rimbaud y su obra han pasado a la posteridad como uno de los casos más insólitos de la literatura moderna. La historia de un joven que tan sólo en cuatro años logró transformar toda la poesía de su época, siempre ha sorprendido a todo aquel que se ha adentrado en su obra, y más aún, en su vida, la cual sin duda fue una de las más grandes aventuras espirituales y artísticas del siglo XIX. Rimbaud es de esos contados casos en la historia de la literatura en los que la figura del autor es igual de fascinante que la obra, y esto, desafortunadamente, ha causado que muchos de los entusiastas lectores y comentaristas del poeta hayan tergiversado, por un lado, el sentido de su obra, y por otro, el sentido de su vida. Rimbaud ha sido recreado con muchos perfiles que por definición se excluyen entre sí.

Se le ha presentado como un místico, como un alquimista, como ángel caído, como díscolo insurgente, como alcohólico y desviado. Y el inconveniente resultado de estos ejercicios de conversión y conversión, es que la obra del poeta ha quedado supeditada a ideologías (como a las de algunos grupos de izquierda) y movimientos (como el surrealismo) que han acomodado a su conveniencia los poemas y prosas que en vida hizo el poeta, dejando de lado lo que este realmente quiso expresar. Tedi Lopez Mills ejemplifica hasta qué punto han llegado estas tergiversaciones explicando en su libro *“Mi caso Rimbaud”* que actualmente hay autores que han hecho interpretaciones chamanicas de la obra Rimbaud (Mills, 2016). Por esta razón, hoy resulta sumamente menesteroso recordar las palabras con las que Yves Bonnefoy empezaba su libro *“Rimbaud por sí mismo”*: *“para poder comprender a Rimbaud, leamos a Rimbaud, deseemos separar su voz de tantas otras voces que se han mezclado con ella”* (Bonnefoy, 1975, pág. 9).

En ese orden de ideas el siguiente trabajo tiene la intención de responder a la pregunta de ¿Cuál es la relación entre la obra y la vida de Arthur Rimbaud? llevando a cabo una interpretación de la poética del escritor Arthur Rimbaud, a partir de los conceptos de “revolución” y de “génesis biográfica” planteados y utilizados por el filósofo Jean Paul Sartre en su ensayo titulado “Baudelaire”. Esta propuesta resulta pertinente en la medida en que, como se mostrará más adelante, pretende que la biografía del poeta no sea un impedimento para analizar la obra, sino que más bien sea una herramienta que facilite su comprensión; además, esta propuesta también resulta innovadora en la medida en que, el sentido de “revolución” que se manejará en este trabajo no es ideológico, sino (como diría Javier Del Prado) metafísico.

La razón por la cual se han escogido estas categorías para interpretar la poética del autor, radica en que estas permiten relacionar la obra con la vida del autor, lo cual es sumamente necesario ya que, como se explicará más adelante, en el caso de Rimbaud ambos aspectos indisolubles. Más aún: la obra no se entiende si se ignora que las circunstancias biográficas son el génesis de la obra. Para llevar a cabo dicho propósito, se pretende en primer lugar definir en qué consiste este carácter revolucionario que está presente en la obra de Rimabud para así relacionarlo con su vida. Luego de esto, analizar la forma en que las circunstancias de la vida del poeta dieron origen a este proceso revolucionario para abordar los poemas y las prosas en las que más se logra evidenciar el proceso revolucionario de la obra literaria de Rimbaud, valiéndose también de algunas cartas que resultan sumamente esclarecedoras al respecto, pues fue en este medio en el cual Rimbaud escribió su pensamiento poético.

A la par, se tendrán en cuenta algunos de los momentos más importantes de lo que fue su corta pero compleja y apasionante vida. Este propósito será llevado de la siguiente forma: en el primer capítulo titulado “Leyendas y rostros de Arthur Rimbaud” se abarcará no sólo lo que hace referencia al germen de la poesía que empieza a crecer en Rimbaud a través de sus lecturas y experiencias infantiles, sino también a los acontecimientos históricos de Francia, ya que, como se demostrará en dicho capítulo, la historia de Rimbaud puede leerse de una forma casi paralela con la historia de la Francia moderna.

Una vez que se expliquen las raíces personales, literarias, históricas y culturales que cimentaron la estética de la poética de Rimbaud, se dará paso al segundo capítulo, titulado “El origen de la revolución” en el cual abarcará la parte de su vida que corresponde con su adolescencia, la etapa de su existencia en que Rimbaud traza un proyecto vital y artístico que le dará ese lugar particular en la historia del arte, dado que su influencia trascendió el ámbito de la literatura y repercutió en otras formas artísticas. En este capítulo también se hará un análisis de las circunstancias culturales e históricas que vivió el poeta, teniendo en cuenta varias reflexiones del pensador Walter Benjamin, las cuales serán de gran ayuda para entender la forma en que el contexto de Rimbaud tuvo un papel determinante a la hora de crear su obra.

Finalmente, en el tercer capítulo, titulado “El proyecto de la videncia” se analizarán los alcances, limitaciones y fracasos del proyecto iniciado y concluido en la adolescencia de Rimbaud, para luego finalizar abordando el tema del abandono de la literatura que Rimbaud realizó cuando tan sólo tenía veinte años de edad. Así mismo, a modo de conclusión, se hará una interpretación de qué significa ese abandono tanto para el “proyecto revolucionario” de Rimbaud como para la literatura y la historia de la literatura universal después de los hechos

extraordinarios que han dado pie a una de las mayores leyendas de toda la historia de la literatura.

CAPÍTULO UNO:

LAS LEYENDAS Y LOS ROSTROS DE ARTHUR RIMBAUD.

1. Mitología y biografía

Pocos casos como el de la obra y la vida de Arthur Rimbaud son tan indispensables para entender no sólo la evolución de la poesía moderna francesa, sino acaso todo el desarrollo de toda la poesía moderna. Mediante su obra, Arthur Rimbaud trazó un antes y un después respecto a las ideas tradicionales de qué es poesía, qué es un poeta, e incluso transformó la idea misma de qué significa escribir poesía. A través de la creación de una obra caracterizada por el uso de metáforas e imágenes sumamente novedosas, juegos con la musicalidad de las palabras, o la invención de paisajes y situaciones extraordinarias, Rimbaud alcanzó un nivel de originalidad y profundidad que hasta entonces no había alcanzado la poesía francesa.

Sin embargo, esta genialidad creativa tardó cierto tiempo en alcanzar la debida fama que posee hoy en día. La obra poética de Rimbaud no fue un éxito editorial, como no suele serlo casi ningún libro de poesía, pero, aun así, varios años después de que su obra alcanzó una fama considerable entre los círculos artísticos e intelectuales de Europa, muchos movimientos y artistas solitarios lo convirtieron en el fundamento de varios proyectos artísticos del siglo XX. Los surrealistas en Francia, por ejemplo, encontraron en la poesía de Rimbaud el antecedente más importante de varios de sus imperativos artísticos: libertad formal y temática a la hora de escribir, anhelo de otra realidad, crítica de la sociedad; la búsqueda de un lenguaje destinado a abandonar los usos y significados habituales que se le daban a las palabras para encontrar nuevos significados. En lengua española existen varios casos de poetas que gracias a la influencia de Rimbaud fueron capaces de crear una propia

poética. Algunos de los casos más destacables son Vicente Aleixandre en España, Alejandra Pizarnik en Argentina o Juan Manuel Roca en Colombia.

Ahora bien, como si no bastara con haber construido una de las obras poéticas más insólitas de la historia de la literatura universal que ha inspirado a cientos de artistas en todas partes del mundo, la vida misma de Arthur Rimbaud también ha llamado mucho la atención de toda clase escritores, artistas y ensayistas¹ debido a los hechos sorprendentes que la definieron: huidas y regresos a su pueblo natal, viajes a pie por varios países de Europa y de África, búsquedas de nuevas formas de sentir y de pensar, actitudes que se oponían al estilo de vida y a las costumbres de las sociales emergentes del siglo XIX. Entre algunos de los casos más ejemplares de individuos que han sido influidos por la poderosa obra de Rimbaud hay casos como el de Jean Cocteau, Georg Trakl o Henry Miller². El primer asombro para todos los que se aproximan a la vida del poeta es que esta es igual de asombrosa e inquietante que su obra poética:

En Rimbaud no sólo desconcierta su obra, creada en tres intensos años de intuiciones. Su vida extraña, sus rebeldías de niño, el enigma de su vida aventurera, la radical ruptura psicológica entre el poeta adolescente y el objetivo comerciante Harar (...) todo sorprende en él como un fenómeno verdaderamente excepcional. (Holguin, 1995, pág. 378)

¹ Por solo nombrar a algunos de los más ilustres, tenemos el caso de André Bretón o de John Ashbery, poetas del siglo XX que han reconocido tener una deuda con el pensamiento poético de Rimbaud. Por otro lado, hay ensayistas como Jean – Louis Cornielle o David Guerdon, que han sentido un profundo interés por la relación de la obra poética de Rimbaud con la religión y la espiritualidad

² El cual realizó una interesante biografía del poeta la cual fue titulada “El tiempo de los asesinos” haciendo referencia a un pasaje de “Una temporada en el infierno”.

Al introducirse en la vida del poeta, el lector se da cuenta desde el primer momento que Arthur Rimbaud no es un poeta en el sentido habitual de la palabra, es decir, no se trata de la existencia de un ser pasivo y homogéneo que se encuentra sumergido entre libros y tertulias. Muy por el contrario, quien se sumerge en la vida de Rimbaud se percató de que este personaje no sólo fue un escritor, sino también un aventurero, un visionario, un joven lleno de ideas que pretendían cambiar el mundo. Pero bueno, resulta que, debido a la agitada e inusual vida de este poeta, no es de extrañar que haya ocurrido un fenómeno que con frecuencia le suele suceder a los genios y en general a ciertas personas que adquieren cierta fama por haber hecho algo nuevo para su época, y es que debido a las leyendas y exageraciones que hay en torno a su vida, se han pensado y se han afirmado muchas cosas falsas acerca de quién y qué fue lo que hizo realmente Arthur Rimbaud.

Por ejemplo, es muy posible que bajo la influencia del famoso texto de Paul Verlaine titulado "*Los poetas malditos*", ensayistas como Etiemble o Bernard hayan tratado de negar toda influencia del cristianismo en la obra del poeta, hasta el punto de llegar al punto de incluso negar la evidencia de los textos mismos en los que la religión tiene un lugar preponderante. Del otro lado de la moneda, hay casos como el de Albert Béguin que en su famoso libro "*El alma romántica y el sueño*" presenta al poeta como místico romántico que "*se orienta a un hacia un paraíso vislumbrado al cual siente pertenecer*" (Beguín, 1994, pág. 466)

Por otro lado, y haciendo referencia a la vida del poeta, condiscípulos suyos como Delahaye o Paul Demeny afirmaron y a la vez negaron que el poeta participara en los sucesos de la comuna de París. Así mismo, se sabe que después la muerte del poeta, y tras empezar la recopilación y edición de los textos dispersos de Rimbaud, su hermana Isabelle con ayuda

de su esposo Paterne Berrichon (el primer biógrafo del poeta) trató de acomodar los textos de tal manera que el mensaje de estos concordara con la última imagen que tuvo del poeta en vida: un hombre convertido al catolicismo que antes de fallecer se confesó y se recibió la extremaunción.

Esto en parte es una consecuencia del tipo de vida que el poeta decidió tener. Su biografía, al igual que su obra, está repleta de historias insólitas y asombrosas que han aumentado el halo mítico que rodea su figura como poeta y como ser humano. Sin embargo, no todo alrededor de su vida es niebla y leyenda, pues afortunadamente, la vida y obra misma del poeta son una fuente que con el paso del tiempo se ha encargado de refutar las exageraciones míticas. Por este motivo resulta menester aproximarse a la vida y a la obra del poeta mismo si se desea realmente comprenderlo, no sin antes entender ciertas cosas. En primer lugar, es cierto que su vida literaria fue muy corta. A sus diecisiete años ya había alcanzado la madurez literaria; imitaba y superaba por mucho a todas las convenciones estéticas de su tiempo, con una facilidad y calidad inusitada en una persona que no había ni siquiera llegado a cumplir la mayoría de edad. Para cuando él tenía veintiún años no sólo había terminado toda su obra, sino que también había creado unos cuantos poemas que no se podían comparar con nada escrito hasta ese entonces, abriendo así nuevos horizontes para las futuras generaciones que vieron en su obra los derroteros de la poesía del futuro.

En segundo lugar, también es cierto que otro de los grandes méritos que los historiadores le han atribuido a su obra, ha sido la de haber planteado la necesidad de renovar radicalmente una tradición poética que desesperadamente necesitaba respirar un aire fresco, un *nuevo arte* y una nueva poética capaz de expresar lo que hasta entonces las palabras no habían logrado decir. Nicolás Suescún en su prólogo a “*Una temporada en el infierno*” explica que para

finales del siglo XIX el lenguaje se había convertido en una camisa de fuerza supeditada a las convenciones académicas y sociales que limitaban la expresión artística, ante las cuales, una nueva serie de artistas se opusieron en busca de nuevas formas, nuevos y nuevos lenguajes mediante los cuales se pudiera dar cuenta de la transformación que el individuo y su mundo atravesó durante este periodo (Suescún, 1998). Esto debe entenderse en contexto, pues si bien es cierto que Rimbaud es uno de los renovadores más importantes de la poesía del siglo XIX, no debe perderse de vista que esta necesidad de una renovación había iniciado mucho antes de su nacimiento.

2. El debate entre tradición y modernidad

Hacia finales del siglo XVII, en la Corte de Luis XIV, ocurrió un famoso debate conocido como la *Querelle des anciens et des modernes*. El debate fue sostenido por dos bandos artísticos que debatían en torno a la siguiente cuestión: ¿Debían seguirse repitiendo los modelos artísticos del clasicismo (orden, medida, armonía) o más bien había que buscar e inventar nuevos caminos que orientaran la creación artística? El primer bando, denominado como el de “los antiguos”, defendían la postura conservadora en cuanto a la creación artística, mientras que el bando de “los modernos” pensaba que había llegado el momento de dejar atrás la tradición y dedicarse a la innovación artística (Maillard, 2009). A raíz de este debate surgieron varios círculos artísticos en Europa, que, asumiendo la postura de los modernos, empezaron a fracturar el espíritu conservador del arte en búsqueda de nuevas formas artísticas. El movimiento más importante que vino a encarnar esta ruptura entre el arte clásico y el arte moderno, fue el romanticismo, que en oposición a directrices del arte antiguo abogaba por un arte que no estuviera limitado por las normas del clasicismo.

Muchos años después de haber iniciado la renovación romántica, de forma más o menos inconsciente, Rimbaud se convertiría en un continuador de dicho debate y tomaría una postura radical frente a él, tomando partido por el bando de “los modernos”, y partiendo de la idea de que la verdadera poesía había perdido su verdadero propósito, dando lugar a una poesía repetitiva y estéril que, en vez de ser poesía, era realmente una forma anquilosada de recursos retóricos. En un texto, en el cual se profundizará más adelante, el joven poeta decía: *“Toda poesía antigua desemboca en la poesía griega, Vida armoniosa. Desde Grecia hasta el movimiento romántico, -Edad Media-, hay letrados, versificadores (...) todo es prosa rimada, mero juego, apoltronamiento y gloria de innumerables generaciones idiotas.”* (Rimbaud, Prometo ser bueno: cartas completas , 2009).

La afirmación anterior sin duda sintetizaba el espíritu general los postulados de “los modernos”, pero nuevamente hay que hacer una precisión histórica para entender en qué sentido las palabras de Rimbaud son más comprometidas que las de algunos de sus antecedentes, pues resulta que la *Querelle des anciens et des modernes* no fue una contienda intelectual que se llevó a cabo de forma desinteresada, pues lo que realmente buscaban los escritores que participaron en dicho debate era obtener cierto mecenazgo por parte del rey de Francia. Teniendo en mente esta aclaración hay que afirmar que, si bien Rimbaud retoma el debate de los antiguos y los modernos, sus pretensiones están muy apartadas de las motivaciones políticas que ambos bandos tenían al iniciar la contienda. Él no pertenecía a ninguna corte francesa ni buscaba el favor de ningún rey, por lo cual no cabe duda de que Rimbaud asumió este debate de forma desinteresada, pues no lo impulsa una ambición política o económica. Por eso mismo, se puede inferir que la actitud de Rimbaud asumió

frente a este tema es pura en la medida en que su interés es realmente artístico en vez de utilitario.

Ahora bien, la manera en la cual Rimbaud se incorpora a ese antiguo debate tampoco estaba definida por intereses académicos. El poeta no hacía parte de ningún círculo intelectual, y su contacto con las letras nunca estuvo mediado por alguna ideología o tanque intelectual. De acuerdo con la biografía de Rimbaud hecha por Enid Starkie, el poeta desde muy pequeño tuvo una gran afinidad por las letras. Destacó de entre todos sus compañeros de escuela por sus sorprendentes facultades para el estudio: “*las principales características del talento de Rimbaud en este momento son su extraordinaria memoria, su asombrosa capacidad para la imitación inteligente y su gran facilidad de expresión*” (Starkie, 1989, pág. 41).

De ese periodo de su vida data su acercamiento a los clásicos latinos que pronto serán leídos a la par de autores más modernos, pues en 1870 ocurre un acontecimiento fundamental para la vida del poeta: la amistad con el profesor George Izambard, el cual, debido al innegable talento de su estudiante, entabló una relación más bien de colegas o compañeros que de maestro y alumno con el joven poeta. A causa de dicha relación es que el poeta logra alcanzar un conocimiento profundo de la literatura de ese entonces, pues su profesor de retórica le facilitaba textos que el poeta no podía obtener por sus propios medios.

Bajo la dirección de su nuevo profesor Rimbaud leyó más textos griegos y latinos que muchos estudiantes universitarios, y descubrió además un nuevo mundo en lo que a literatura francesa se refiere. Hasta entonces sólo había estudiado la época clásica del siglo XVII, tan pobre en poesía lírica. Ahora, gracias a la biblioteca de Izambard

descubrió a la Pléiade, a Villon, así como a los escritores que habían sido rebeldes en su propia época (...) como Rabelais, Montesquieu, Voltaire, Rousseau y Helvétius. También tuvo ocasión de calmar su pasión por la poesía parnasiana, que, hasta ese entonces, conocía sólo por breves fragmentos publicados en revistas. (Starkie, 1989, pág. 47)

Por este motivo se pueden afirmar dos cosas: en primer lugar, el diagnóstico que hacía Rimbaud acerca de la literatura de su tiempo no era un juicio intelectual sino empírico, pues como ya se dijo anteriormente, ese juicio fue emitido poseyendo un amplio conocimiento de lo que había sido el desarrollo de la poesía occidental desde la antigua Grecia hasta el siglo XIX, que, sin embargo, no estaba mediado por un aparato crítico. En segundo lugar, y en esto consiste la lucidez del poeta, se puede afirmar que el diagnóstico hecho por Rimbaud era el resultado de una conciencia que se percataba de la crisis sintomática que estaba experimentando la poesía francesa del siglo XIX, pues recordemos que Rimbaud llega esa conclusión no mediante un análisis académico de la literatura de su tiempo sino habiéndola experimentado intensa y ampliamente. En ese orden de ideas, la crítica que hacía Rimbaud era realmente coherente con las ideas del espíritu moderno, el cual había puesto de manifiesto la crisis en la que estaba inmersa el arte. Por lo tanto, no se puede afirmar que la repercusión de la obra de Rimbaud para la poesía francesa fuera solamente una innovación técnica y formal, pues sin saberlo, en la voz del poeta se encarnaba la nueva sensibilidad de un mundo que estaba por surgir.

Por eso, cuando el poeta Stephan Mallarmé afirmaba que la historia de Arthur Rimbaud era un caso único en toda la historia del arte, hay que entender que lo que él estaba tratando

de decir no era que nunca antes había existido un poeta tan innovador en la historia del arte, sino que, durante toda la historia, nunca había existido alguien que transformara tan radicalmente el arte. Por esta razón la obra de Rimbaud no es solamente uno de los muchos hitos literarios que figura en los manuales de historia, sino una ruptura misma en cuanto a la forma en que se entendía y se entendió la poesía después de él. A causa de lo dicho en el párrafo anterior, resulta necesario aclarar en qué consistió la verdadera renovación que produjo dicha obra en la poesía. Para dicho fin, es necesario traer a colación nuevamente el debate ocurrido en el siglo XVII entre los clásicos y los modernos, esencialmente, la idea que cada una de estas dos posturas defendía en torno qué significa hacer poesía.

3. Arte mimético y arte expresivo

Para los clásicos, que sin duda estaban influidos por la teoría del arte elaborada por los filósofos griegos y latinos, el arte era el resultado de una acción de mimesis, es decir, de una imitación o representación, mientras que, para los modernos, el arte era el resultado de una acción de *poiesis*, o creación. Los modernos pensaban que el arte no debía ser una réplica de los objetos y las formas que preexistían en realidad, sino que más bien debían ser la exteriorización de la subjetividad del artista, expresada mediante la imaginación. Es decir: los modernos no pretendían representar el mundo. Querían crear y comunicar su propio mundo:

La atención se desplaza del objeto al sujeto, y el ideal poético deja de consistir en la imitación de la naturaleza para transformarse en la expresión de los sentimientos, de los deseos, de las aspiraciones del poeta. El poema, de reflejo que era de la realidad objetiva y externa, se convierte en revelación de la interioridad del poeta, mediante un

proceso creador en que la imaginación y el sentimiento asumen importancia fundamental. (Silva, 1972, pág. 107)

Durante el siglo XIX esta concepción de arte fue puesta en práctica por el movimiento romántico que empezaba a emerger en toda Europa, dando como resultado algunas de las poesías que Rimbaud conoció a muy temprana edad y que sin duda influyeron de forma determinante en toda su producción. Por lo tanto, es correcto afirmar que Rimbaud también es una especie de heredero o continuador de las ideas que definían el arte como una acción creadora, sin embargo, como se verá más adelante, Rimbaud más que ser un renovador es un innovador. Para comprender en qué radica la diferencia entre ambos términos hay que hacer algunas precisiones acerca de la influencia de las ideas románticas en la obra de Rimbaud. Pues bien, una de las características más importantes de las contribuciones que hace el movimiento romántico a la idea de arte como creación, es la valoración que se hace de la figura del artista.

Teniendo en cuenta que para ellos la naturaleza deja de ser el modelo que los artistas se limitan a representar, y en su lugar pasa a ser la imaginación la que origina la obra de arte, la psicología del artista y sobre todo la del poeta, pasa a ser vista como una facultad capaz de crear nuevos mundos. Esto es esencialmente a causa de dos motivos. El primero de ellos tiene que ver con la relación entre imaginación y libertad. Los románticos pensaban que al no estar sujeta por completo a las leyes objetivas de la realidad sino a las de la subjetividad, la imaginación era capaz de inventar cosas imposibles a través de la expresión artística. En pintura, por ejemplo, dicha libertad se manifestaba en la creación de paisajes extraordinarios, mientras que, en poesía, esa libertad se expresaba mediante la invención de imágenes poéticas:

De acuerdo con la tradición hasta entonces vertebral, la poesía se aparta del hecho real principalmente porque refleja una naturaleza que ha sido reestructurada para formar una belleza “compuesta” (...)

Para el crítico romántico, por el contrario, aunque la poesía puede ser ideal, lo que la distingue del hecho real es, primordialmente, que ella incorpora objetos del mundo de los sentidos que ya han sido influidos y transformados por los sentimientos del poeta (Abrams, 1962, pág. 82)

El segundo motivo por el cual la subjetividad del artista es entendida como una facultad capaz de crear nuevos mundos tiene que ver con la incidencia del mundo psicológico del artista en la creación de la obra. De acuerdo con los románticos, las pasiones y sentimientos del poeta no sólo eran el combustible de sus creaciones, sino que además eran un combustible hecho de imágenes (productos de la imaginación) que trascendían los límites objetivos de la realidad. Por esta razón el poeta no es entendido por los románticos como un artesano que domina una técnica y reproduce una forma mediante una serie de pasos, sino que es entendido como una especie de demiurgo que crea nuevos mundos a partir de su sensibilidad.

Teniendo en cuenta lo anterior se puede afirmar lo siguiente: muchas de estas ideas acerca de la creación poética jugaron un papel decisivo en la obra de Arthur Rimbaud desde el inicio de su trayectoria artística. Un hecho indudable es que sus primeros poemas al igual que algunos de los más importantes de su obra destacan por el uso desaforado de la imaginación. Uno de sus textos más famosos, *El Barco Ebrio* (sobre el cual se profundizará más adelante) es precisamente un acto desaforado de imaginación poética:

Rimbaud se sueña a sí mismo como un barco que ha quedado al garete, después de que mal encarados pielesrojas (*sic*) atan a la tripulación a pintarrajeados postes. Pero, en lugar de comunicárnoslo, pone a hablar a su sueño. Nos habla el sueño – el barco- desde la perspectiva del sueño. El acto del juicio es confiado, así, a la nave ebria de libertad que sueña, y que además no es una nave real sino un sueño que sueña. (Espinosa, 2001, pág. 152)

Ahora bien, ya que ha quedado explicada la forma en que Rimbaud retoma la idea romántica de la relación entre imaginación y creación, es necesario analizar de qué manera asume el poeta la segunda idea importante formulada por el movimiento romántico, es decir, la relación entre subjetividad y creación, ya que es precisamente en este punto en el cual Rimbaud empieza a tomar distancia de los románticos y se arriesga ir más de las ideas de ellos para hacer algo que ningún poeta hasta entonces se había atrevido.

Pero antes: el tema de la vida propia como un tópico literario era un asunto ya desarrollado por algunos románticos que antecedieron a Rimbaud. Gérard de Nerval o Victor Hugo en Francia, así como Goethe o Hölderlin en Alemania, habían ya escrito muchos textos que poseían una relativa fama en los que el tema principal eran experiencias y sentimientos personales vividos por ellos. La mayoría de estos textos tenían en común el hecho de tratar de describir, o en su defecto, de intensificar, las emociones vividas por los poetas mediante la creación poética. Pues bien, inicialmente, Rimbaud reproduce este tópico en sus poesías, pero, a decir verdad, con una intención muy diferente a la que tenían algunos antecesores suyos como Alfred de Vigny, Victor Hugo o Alfred de Musset.

En esa diferencia de propósitos, que a continuación será explicada, radica el hito que significó para la poesía francesa y para la poesía universal: lo que sucede en el caso del poeta, es que mientras que los románticos escribían poesías sobre sus vidas, Rimbaud trató de convertir su vida en poesía. De acuerdo con Collot (2009), la obra literaria de Rimbaud es un intento de re-crear su vida, es decir, de inventar su vida mediante la poesía. Sin embargo, hay que aclarar que el término correcto que define la finalidad de la obra de Rimbaud no es el de *autobiografía* sino más bien el de *autoficción*, ya que “*el sujeto, en lugar de expresarse enunciando una identidad conocida de antemano, se inventa explorando su íntima alteridad*” (Collot, 2009, pág. 34)

De ahí que la poesía que Rimbaud buscaba no podía ser una poesía que se limitara a describir sensaciones y experiencias, sino que aspiraba a ser una poesía que permitiera transmutar el verbo en carne, hacer que el poema fuera tan real como la vida misma. Para poder llevar esto a acabo, el poeta dedicó su juventud a un solo propósito; “*conseguir que sus invenciones se sientan, se palpen, se escuchen*” (Rimbaud, Cartas del Vidente , 1985, pág. 145); hallar una forma que permitiría recrear vívidamente las sensaciones y experiencias del poeta a través de la poesía. Como resultado de ese propósito, todo lo que Rimbaud escribiría después de haber tenido esa idea sería el ferviente intento de darle realidad a esa poesía en la cual palabra y vida estuvieran estrechamente unidas en una sola forma. La totalidad de su obra, al igual que casi todos los grandes acontecimientos de su existencia, fueron el apasionado testimonio de esa búsqueda que comprometió su vida.

Relacionando la idea expuesta en el apartado anterior hay que hacer una precisión en torno a los temas de la *autoficción* y la creación poética. Anteriormente se había aclarado que mientras que la *autobiografía* narra sucesivamente hechos de la realidad, la *autoficción* se

encarga de inventar sucesos que no han ocurrido. Teniendo eso en cuenta hay que hacer las siguientes preguntas para evitar futuros malentendidos e imprecisiones: ¿Cuál es exactamente el aspecto de su vida que Rimbaud quería inventar? ¿En qué sentido se puede afirmar que deseaba inventar su vida? ¿Por qué razón quería inventar una vida?

Para responder estas preguntas hay que remitirse nuevamente a la obra epistolar de Rimbaud. En una carta dirigida a Paul Demeny, el poeta afirmaba que hay ciertos imperativos que deben tener los poetas. Entre uno de ellos estaba el deber de decir cosas nuevas. Ahora bien, cuando él afirmaba que a los poetas hay que exigirles *lo nuevo*, no se estaba refiriendo a que los poetas debían buscar temas novedosos, sino que debían buscar *ideas y formas* que no hayan sido experimentadas y comunicadas todavía por el ser humano: “*llegar a lo desconocido y expresarlo; ése es el cometido, casi digamos que sagrado, del poeta tal como Rimbaud lo concebía (...) llegar a lo desconocido poniéndose a prueba, extralimitándose, y expresarlo desde allí*” (Maillard, 2009, pág. 12)

Rimbaud afirmaba que, para poder llegar a ese conocimiento, era necesario que los poetas tuvieran un profundo conocimiento de sí mismo, fruto de un constante proceso de autoconocimiento. En ese orden de ideas, Yves Bonnefoy acierta al afirmar que: “*pocos escritores como él han estado tan apasionados por conocerse, por definirse, por querer transformarse y volverse otro mediante el conocimiento de sí.*” (Bonnefoy, 1975, pág. 9) Teniendo en cuenta lo anterior, en las siguientes páginas se tratará de comprender el significado de esa búsqueda emprendida por Arthur Rimbaud. Lo que se pretende a lo largo de las páginas siguientes es comprender el sentido de ese camino emprendido por Rimbaud; definirlo y explicarlo a través de una interpretación que ofrezca las claves para entender el significado de su obra

4. Esoterismo biográfico y exoterismo poético

Pero bueno, antes de proceder es necesario hacer unas cuantas aclaraciones al respecto de la metodología que se seguirá, pues hay algunos errores que ya han cometido ciertos intérpretes y estudiosos de la obra de Arthur Rimbaud que se desea no repetir en este trabajo. En primer lugar: teniendo en cuenta que la vida misma del poeta ocupa un lugar fundamental en su obra, muchos estudiosos del poeta han utilizado datos biográficos de este para explicar el significado de ciertos poemas, lo cual, en principio, no es algo malo, pues no hay duda de que la vida del poeta es un elemento clave para entender su obra, pero también es cierto que esta se ha convertido en un inconveniente a la hora de interpretarla, pues *“nunca el devenir personal estorba tanto a un texto como en Rimbaud”*. (Forment, 2009, pág. 23).

Esto se debe a que en ocasiones las inexactitudes de los datos cronológicos (causadas por algunos misterios en torno a la vida de Rimbaud) que rodean a los poemas han causado contradicciones entre los comentaristas. Así mismo, la legendaria y fascinante figura de Rimbaud ha producido excesos por parte de los intérpretes a la hora de leerlo. Tres de los aspectos que más han dificultado la lectura de la obra de Rimbaud son los siguientes:

- Hay pasajes de su biografía que no sólo son inexactos sino imposibles de esclarecer a cabalidad. Tenemos como ejemplo la polémica que han sostenido varios autores en torno a la posible participación de Rimbaud en la comuna de París. Alrededor de su posible estadía o ausencia en la ciudad, se han elaborado toda una serie de interpretaciones que dependen por completo de la veracidad o falsedad de este suceso. Por ejemplo, tal y como se verá más adelante, existe toda una polémica en torno al poema titulado *“el corazón robado”*, cuyas interpretaciones se han basado en la presencia o en la ausencia de Rimbaud en la comuna de París.

- Otro tema que ejemplifica este problema tiene que ver con la fecha de sus poemas. En vida, Rimbaud publicó un solo libro. Todas sus demás poesías fueron recuperadas y publicadas por amigos y familiares, y sucede que varios de estos textos, fueron reescritos o traspasados de una hoja a otra en varias ocasiones. Como consecuencia de ello, hasta el día de hoy siguen existiendo debates en torno a la fecha en que este o aquel poema fue escrito. Siguiendo con la cuestión planteada, otro asunto que ha enloquecido a los intérpretes y ha causado cientos de polémicas, es la relación entre el orden en que fueron escritos algunos poemas y los sucesos de la vida de Rimbaud. Esto es de muy relevante porque de acuerdo con los comentaristas, el orden en que fueron escritos los textos puede llegar a cambiar el sentido de la obra. Como se mostrará más adelante, a propósito de este problema, es de suma importancia para cualquier intérprete de Rimbaud tomar una postura frente a la polémica de si primero fueron escritas “*Las iluminaciones*” o “*Una temporada en el infierno*”, ya que en el caso de que “*Las iluminaciones*” fueran posteriores a “*La temporada...*” todo el sentido de la obra cambia, ya que tradicionalmente se ha pensado que “*Una temporada en el infierno*” es un testamento en el cual el poeta renuncia y se despide de la poesía para siempre.
- Finalmente, ocurre que varios intérpretes han querido darles un valor exagerado a algunos de los momentos más radicales, extraordinarios y contradictorios de la vida del poeta. En algunos casos se ha querido hacer de Rimbaud un caso moderno de un “Hijo Pródigo” que después de haber tenido una vida de excesos y arrepentimientos, regresa al camino recto del bien. Esta interpretación se ha fundamentado en que, hacia

el final de su vida, después de mucho haber blasfemado y pecado, Rimbaud vuelve a las manos de Dios y a su credo. Por otra parte, y para continuar mencionando algunas interpretaciones que le han dado una importancia exagerada a algunos sucesos de la vida de Rimbaud, hay algunos psicoanalistas que han estudiado la vida del poeta y han querido ver en sus constantes viajes y retornos una serie de complejos causados por su relación con su familia y la sociedad, mientras que otros, finalmente, han visto en la historia de Rimbaud a una especie de mago que cifró en varios de sus poemas un mensaje esotérico y alquímico.

Por si no fuera poco con todos los problemas externos que hay alrededor de la obra, resulta que hay también dificultades relativas al carácter interno de esta, es decir, que los significados que se le han atribuido la obra del poeta, y la forma en que este significado se ha estudiado, también han sido causa de controversias. A propósito de los poemas que componen el texto que fue llamado “*Las iluminaciones*”, Tedi López Mills, en su libro “*Mi caso Rimbaud*”, trae a colación algunas ideas de Tzvetan Todorov pertinentes para poder entender este problema. La autora expone cuatro tipos de lecturas que han cometido errores metodológicos e interpretativos a la hora de leer y emitir juicios sobre la obra de Rimbaud:

El primero sería el evemerista, que sólo hurga en busca de datos biográficos y desecha una dilucidación incluso modesta de los textos.

El segundo sería el etiológico que, en vez de preguntarse por el significado de las *Iluminaciones* “se interroga sobre las razones que llevaron a Rimbaud a expresarse de ese modo”. En este caso, el texto funcionaría más bien como un síntoma y no como una forma literaria

(...) en el que se trata de descubrir la experiencia que dio origen a estos textos (Mills, 2016, pág. 58)

El tercer error de lectura tiene que ver con el valor exagerado que se le ha querido dar a las influencias y las referencias al esoterismo que están en la obra del poeta. Este tipo de lectura ha sido llamada mística o alquímica y parte del presupuesto de que la “oscuridad” o hermetismo que está presente en toda la obra de Rimbaud, se justifica en el hecho falso de que él trató de utilizar un lenguaje simbólico prestado del esoterismo para expresar en sus poemas un mensaje espiritualista (Mills, 2016). Finalmente, están las lecturas que se han denominado paradigmáticas. De acuerdo con la autora este tipo de interpretación “*postula explícita o implícitamente que la continuidad carece de significado, que los elementos próximos o alejados en los textos son semejantes*” (Mills, 2016, pág. 59). Es decir, que no hay un desarrollo o maduración en la obra del poeta.

Pues bien, estos cuatro tipos de errores relativos a las interpretaciones que se preocupan por el significado de los poemas de Rimbaud tienen su origen en la dificultad que representan algunos pasajes. Si bien es cierto que los textos de “*Las iluminaciones*” son los que más problemas han causado, no hay que ignorar que toda su obra tiene una evidente dificultad semántica que a medida que se va transformando, se va haciendo más compleja. Es por esto que la innegable ambigüedad de sus poemas ha dado pie para que ocurra lo que afirma Javier del Prado en su ensayo introductorio a las poesías completas de Arthur Rimbaud:

Rimbaud ha sido recreado –como hombre y como poeta- por todos cuantos se han adentrado en su *misterio*- y lo han recreado con el fin de convertirlo en santo y seña de sus secretas aspiraciones o

frustraciones, tanto ideológicas como personales. (Prado, 2013, pág.

9)

En consideración con lo anterior hay que hacer mención de un tipo de interpretaciones que en vez de interesarse por el verdadero significado de la obra de Rimbaud, han tratado de ponerla al servicio de múltiples ideologías o movimientos. La primera de ellas, que se emparenta mucho con la lectura esotérica, puede ser denominada como el tipo de lectura trascendentalista. Esta interpretación entiende la obra del poeta como el resultado de una experiencia espiritual, tal y como se mencionó anteriormente a propósito de la lectura esotérica, sin embargo, esta interpretación se diferencia de la interpretación esotérica en el hecho de que quienes la defienden, piensan que la obra de Rimbaud es el resultado de una experiencia gnóstica y no de una práctica ocultista.

Algunos de los poemas que se han utilizado para sostener esta tesis son curiosamente algunos de sus más famosos. Por solo mencionar algunos tenemos sonetos como “*Vocales*”, el poema en prosa titulado “*Mística*”, o algunos pasajes de “*Una temporada en el infierno*” y “*Las iluminaciones*”. José Antonio Milla Alba, en su introducción a la “*Prosa completa*” de Rimbaud, es un ejemplo de esas lecturas que le atribuyen un inexacto sentido trascendentalista a la creación de varios poemas y prosas del autor. En el estudio introductorio ya mencionado, el autor afirma lo siguiente a propósito de la figura del poeta “de acuerdo” con el pensamiento de Rimbaud:

El poeta, en la concepción rimbaldiana,, sólo puede expresar lo que ve a través del mundo material: <<lo desconocido>> y si lo que allí encuentra <<tiene forma>> también su lenguaje tendrá forma, pues la verdadera realidad, la <<verdadera vida>>, no está aquí en el

mundo de la realidad sensible, sino <<fuera>> tras el velo de la realidad material que empeña o deforma la auténtica realidad. (Alba, 2010, págs. 35-36),

Milla Alba afirma que de acuerdo con Rimbaud, lo que hacen los poetas es pulir mediante el lenguaje las apariencias de la realidad para así alcanzar “*la verdadera vida*”, la forma o esencia que está más allá de todos los fenómenos sensibles. El intérprete concluye diciendo que “*hay, sin duda, en la estética de Rimbaud una analogía mecánica con el misticismo*” (Alba, 2010, pág. 39), sin embargo, la verdad es que hay varios errores en la afirmación de Millán Alba, los cuales se deben a una malinterpretación provocada por confundir la relación entre la poética de Rimbaud y las fuentes que la configuraron. Para explicar esto es pertinente analizar el poema que más ha dado pie para malinterpretaciones como las de Millán Alba. En “*Una temporada en el infierno*”, Rimbaud escribe un poema llamado “*Alquimia del verbo*” en el cual él explica el procedimiento de sus creaciones:

Me acostumbre a la alucinación simple: veía muy claramente una mezquita en lugar de una fábrica, una escuela de tambores formada por ángeles, calesas por los caminos del cielo, un salón en el fondo de un lago; los monstruos, los misterios (...) después explicaba mis sofismas mágicos con la alucinación de la palabra. (Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, 1993, pág. 71)

A este poema, en el cual no se puede negar la influencia de cierto lenguaje muy cercano a la magia, se le suma lo dicho por Rimbaud en una de sus cartas: el poeta es una especie de vidente. Millán Alba dice al respecto que esta afirmación es un eco de la estética ya iniciada

por el poeta Charles Baudelaire, del cual Rimbaud era un heredero directo. Pues bien, dicha apreciación es en parte verdadera, pues en efecto, en una de sus cartas el poeta dice lo siguiente: “*Baudelaire es el primer vidente, rey de los poetas, un auténtico Dios*” (Rimbaud, *Cartas del Vidente*, 1985, pág. 149). Sin embargo, no de ello se sigue que en Rimbaud haya pretensiones trascendentalistas, así como tampoco las hay del todo en la estética de Baudelaire.

En eso consiste el error de esta lectura; no haber entendido correctamente la estética de Baudelaire. Por lo tanto, hay que explicar ahora en qué consiste realmente la conocida estética de “*las correspondencias*” de Baudelaire. El autor de “*Las flores del mal*” afirmaba que los poetas eran seres dotados de una sensibilidad especial que les permitía ver relaciones ocultas entre las cosas más disparejas, revelando así una especie de sistema o de orden universal que no se manifestaba explícitamente a todo el mundo. Esta idea quedó expresada en un famoso poema de Baudelaire llamado “*correspondencias*”, en el cual se resume sintéticamente la teoría del poeta:

Es la naturaleza un templo; sus pilares
Dejan salir, a veces, palabras misteriosas.
Allí el hombre atraviesa florestas temblorosas.

De símbolos, que inquietan con ojos familiares
Como distantes ecos que llegan confundidos
En unidad perfecta, tenebrosa y profunda,
Vasta como las noches y la luz errabunda,
se responden perfumes, colores, sonidos” (Baudelaire, 2001, pág.
71)

Lo que está expresando Baudelaire en este poema es que hay ciertos seres humanos que debido a su aguda sensibilidad son capaces de percibir similitudes o analogías entre las sensaciones más dispares que son transmitidas por los sentidos. Pero si bien inicialmente dicha experiencia parte de la sensibilidad, esta termina repercutiendo en el entendimiento, pues resulta que de acuerdo con Baudelaire, la capacidad de percibir analogías no sólo aplica a las sensaciones, sino también al arte: “*las correspondences establecen entre la vista y el tacto (...) entre la música y la pintura, entre los sentidos y las artes, un denso tejido de vasos comunicantes que traducen un lenguaje por otro en una cadena infinita*” (Díaz, 2002, pág. 99).

Debido a lo anterior se puede afirmar que Millán Alba acierta al afirmar que esta estética, que presupone una “*correspondencia entre el mundo material y el espiritual, de suerte que el primero resulta un signo –simbólico o alegórico*” (Alba, 2010, pág. 35) influyó de sobremanera en la estética de Rimbaud; sin embargo, ocurre que Millán Alba no parece comprender los términos de la relación establecida por Baudelaire entre lo material y lo simbólico. Alba parece estar confundiendo lo simbólico y espiritual haciéndolos pasar ambos conceptos como sinónimos, cuando la verdad es que el primer concepto tiene que ver con una forma de codificar significados y el segundo concepto tiene que ver con una facultad del ser humano. A propósito de ello, pareciera que Alba se aprovechara de la ambigüedad de este término y lo acomodara a su conveniencia para sostener la idea de que hay una *gnosis* espiritualista en la estética de Baudelaire, cuando lo que realmente hay en ella es un intento de comprender una experiencia psicológica que en ese entonces no había logrado ser explicada por la ciencia.

Habiendo ya aclarado el error de interpretación que Alba comete al hablar del “*espiritualismo*” de Rimbaud queda un último asunto por resolver. Millán Alba no sólo no parece comprender la estética de “*Las correspondencias*” y su influencia en la poesía de Rimbaud, sino que incluso pareciera confundir la estética de Rimbaud con la de Baudelaire. Según y como ya se ha explicado, Alba piensa que la función que Baudelaire y Rimbaud le dan a la poesía es la de trascender el mundo de las apariencias para percibir el mundo de las esencias, mundo que al parecer sólo puede ser percibido por el espíritu o mente, pero si se analizan los tercetos del poema de Baudelaire ya citado, se verá que el poeta nunca pensó algo semejante, sino que por el contrario, el centro de toda la experiencia descrita por él radica sobre todo en los sentidos, es decir, en lo material:

Hay aromas tan frescos como niños, aromas
Dulces como el oboe, verdes como las lomas;
Y hay otros victoriosos, ricos y corrompidos

Que, al expandirse, incitan a un indecible ascenso,
Como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso
Que cantan los transportes del alma y los sentidos... (Baudelaire,
2001, pág. 71)

Tal y como se puede ver en los versos que conforman los dos tercetos, Baudelaire no está hablando de esencias que percibe el espíritu sino de experiencias sensibles que se relacionan entre sí, es decir, está hablando de la forma en que la sensibilidad es capaz de experimentar sensaciones análogas que son producidas por la materia. Ya para concluir con esta crítica a la interpretación de Millán Alba, solo hace falta decir lo siguiente: la búsqueda de la “*verdadera vida*”, según los términos de Millán Alba, está más emparentada con la estética

de “*las correspondencias*” de Baudelaire que con la auténtica poética de Rimbaud. A diferencia de Baudelaire, Rimbaud no busca un mundo suprasensible o simbólico oculto en el mundo material. Lo que Rimbaud pretende es acercarse a la realidad misma a través de las sensaciones, de la experiencia, en vez de hacerlo a través del espíritu o la inteligencia.

Ya que se ha explicado la interpretación trascendentalista de la obra de Rimbaud junto con los deslices que esta posee, es hora de pasar a otro tipo de interpretación que ha incurrido en varios errores a la hora de tratar de comprender el sentido de la obra del poeta. Sucede que algunos lectores, en vez de preocuparse por los intereses personales o las referencias esotéricas presentes en los poemas, se han centrado únicamente en valorar los aportes estéticos que la obra del poeta ha representado para la historia del arte y de la poesía. Son varios los que han tratado de utilizar producción del poeta para explicar las claves de toda la poesía y el arte moderno, hasta el punto de casi sacralizar (o canonizar en sentido religioso) su obra no sin antes suprimir los hechos biográficos (sobre todo los desagradables) que nos recuerdan la dimensión humana y material del poeta.

Paul Claudel o Pierre Brunel, son algunos de los ejemplos más conocidos, pero sin duda es el poeta y ensayista Yves Bonnefoy (quien a pesar de haber sido uno de los mejores intérpretes de la obra de Arthur Rimbaud) el caso por antonomasia de los intérpretes que se han analizado la obra del poeta acomodando los hechos biográficos de éste de forma conveniente. Tedi Lopez Mills explica que el procedimiento de esta clase de intérpretes ha consistido en dividir tanto al autor de la obra, de tal modo que la segunda es presentada como el resultado de una inspiración sobrehumana o una genialidad profética, proveniente de “*un núcleo de misterio que no tiene nada que ver con el autor ni con las palabras o artificios o trucos que use para crear esa impresión deliberada*” (Mills, 2016, pág. 76).

Como consecuencia de ello se obtiene como resultado una serie de interpretaciones que podríamos llamar “puristas” en la medida en que se alejan del Rimbaud-Humano para enfocarse en el Rimbaud-Poeta, con la finalidad de buscar en él “*la piedra filosofal de toda la evolución de la poesía occidental*” (Prado, 2013, pág. 10), dejando de lado no sólo la importancia que este poeta le daba a su vida misma, sino también la herencia histórica (Prado, 2013) y cultural que hay detrás de él y que además es evidente en sus poemas. Baste para demostrar lo ridículo que es separar la obra de Rimbaud del contexto del poeta (y de su beligerante personalidad) el poema titulado “*La resplandeciente victoria de Sarrebruk*”, en el cual se hace una representación con el fin de parodiar a Napoleón III en el contexto de la guerra franco-prusiana:

El Emperador en medio, en una apoteosis
azul y gualda: avanza, tieso sobre el caballo
deslumbrante, dichoso, pues lo ve todo en rosa
feroz como el dios Zeus, manso como un papá
(...)
Un chacó surge como un sol negro... -En el centro
Boquillón³, de azulgrana, ingenuo, tas su tripa
Emerge y enseñando su culo: << ¿Y qué? ...>> - pregunta.
(Rimbaud, Poesías completas , 2013, pág. 281)

³ Boquillón era un personaje de un periodo satírico con ilustraciones que mucho disfrutaba el poeta.

Ya para concluir lo relativo a algunos errores interpretativos que se han cometido con la obra de Rimbaud, hay una última equivocación que debe ser mencionada antes de pasar a hablar de la categoría que se tratara de utilizar en este trabajo para interpretar la obra de Rimbaud. Resulta que en lugar de atribuirle un sentido trascendentalista, esteticista o espiritualista a la obra de Rimbaud, han surgido algunos intérpretes que han enlistado al poeta en las filas de corrientes ideológicas muy interesadas en los temas sociopolíticos de su obra, los cuales en ocasiones parecen simpatizar con algunas ideas de la izquierda, mientras que, en otras, parece simpatizar más bien con una agenda política con ciertos matices anarquistas.

En todo caso, tanto la postura comunista como la anarquista han tratado de utilizar la vida y la obra de Rimbaud como el ejemplo por antonomasia del individuo enfrentado a un sistema social injusto y corrupto contra el cual este rebela para acabar con las cadenas de la opresión y así traer igualdad, justicia y libertad para toda la raza humana. Hay intérpretes que han visto en Rimbaud al arquetipo de un insurrecto o de un socialista comprometido con la transformación del mundo mediante la acción. Pierre Gascar (Gascar, 1971) en su libro *“Rimbaud y la comuna”* o Kristin Ross (Ross, 2018) en *“El surgimiento del espacio social”* son autores que han tratado de hacer una lectura social de su obra a partir de conceptos de la izquierda. Esto se debe a que nuevamente hay múltiples poemas y hechos de la vida del poeta han dado pie para este tipo de lecturas. Basta con leer poemas como *“El Herrero”* o *“Canto de guerra parisino”* para saber no solo acerca de las afinidades políticas del poeta, sino también acerca de la sociedad que en que vivió y lo que él pensaba de esta:

“¡Desde aquel día heroico, andamos como locos!

oleadas de obreros han tomado la calle

y, malditos, caminan, muchedumbre que espectros

sombríos acrecienta, hacia el hogar del rico:

yo corro junto a ellos a matar al chivato ” (Rimbaud, Poesías completas , 2013, pág. 195)

Sin embargo, y a pesar de que no cabe duda de que estos poemas contienen una postura política muy marcada, hay varios motivos que invitan al lector a sospechar de la coherencia ideológica entre aquellos poemas y las acciones de su autor. Veamos pues: nuevamente la vida del poeta ofrece algunos aspectos a tener en cuenta que impiden que sea fácil asociar la obra del poeta a un partido político, del mismo modo que impiden llevar a cabo un juicio simple que defina los verdaderos propósitos políticos de Rimbaud. Sin embargo, antes de proceder a explicar los motivos por los cuales resulta inexacto afirmar que Rimbaud sea un insurrecto o un anarquista hay que definir qué significan cada uno de esos conceptos. En el estudio introducido a las poesías completas de Arthur Rimbaud, el especialista Javier del Prado afirma lo siguiente a propósito de esas interpretaciones (como la de Pierre Gascar) que han tratado de convertir a Rimbaud un sujeto comprometido con una causa social y un programa ideológico:

La palabra *insurrecto* (que consagra Gascar como talismán de la unidad del destino rimbaldiano) entraña una opción política muy clara: una rebeldía precisa, un coger las armas contra algo preciso; implica una historicidad material sin ambigüedades. (...) La insurrección es una realidad tangible y el insurrecto su agente. La insurrección no admite el concepto de deseo o añoranza: es o no es, y ese ser tiene un espacio y una fecha, pero tiene sobre todo un objeto preciso contra el que uno se levanta. (Prado, 2013, pág. 64)

Ya que se ha definido el concepto de insurrecto, es hora de pasar a explicar los motivos que se encuentran en la vida y obra de Rimbaud que permiten desmarcarlo de esas lecturas que quieren presentarlo como el arquetipo de “*El Insurrecto*”. El primero de ellos tiene que ver con las razones por las cuales surge la oposición de Rimbaud respecto a la sociedad en que vivió, pues el sentimiento de inconformidad que le da impulso a su acción no es el resultado de una conciencia histórica o de una conciencia de clases, sino de una disconformidad personal, subjetiva, que no tiene sus raíces en el marco conceptual de una ideología, sino más bien una serie de odios y entusiasmos que provienen de sus propias experiencias.

Debido a ello es que en ocasiones a Rimbaud se le ha asociado más bien con la rebeldía que con el compromiso social. Un ejemplo de esta clase de interpretaciones es la que propone Albert Camus en “*El hombre rebelde*”. En dicho libro el filósofo francés define al rebelde como una persona que se opone a seguir siendo gobernado por alguien que no sea él mismo. En palabras de Camus, el rebelde es un esclavo que ya no está dispuesto a seguir recibiendo órdenes (Camus, 1978). De acuerdo con este pensador francés hay tres características comunes que se presentan en el rebelde. En primer lugar, el rebelde es alguien que ha tomado la conciencia de un límite, es decir, que pone un alto frente a un exceso cometido por alguien. En segundo lugar, el rebelde es una persona que efectúa “*el rechazo categórico de una intrusión juzgada intolerable*” (Camus, 1978, pág. 17). Finalmente, para Camus el hombre rebelde es también una persona que no sólo rechaza la opresión, sino que también busca obtener un estado de bienestar que presupone el final de la opresión.

A la luz de esos postulados, y teniendo en cuenta poemas como “El Herrero” y algunos sucesos biográficos de la vida del poeta como su postura ante la comuna de París, se puede afirmar que Rimbaud era un rebelde, de hecho, el mismo Camus lo denominaba como

“*el poeta de la rebeldía, y el más grande*” (Camus, 1978, pág. 86). Sin embargo, Camus aclara que al hablar de la rebeldía de Rimbaud, lo hace sólo en relación con la obra del poeta, ya que la vida de este, sobre todos en sus últimos días en África, no es la vida de alguien que se opone a las injusticias del mundo, sino más bien la de alguien de que ha quedado estancado en un profundo nihilismo (Camus, 1978). Sin embargo, de acuerdo con el filósofo francés, este hecho no anula el sentimiento rebelde que está presente en la poesía de Rimbaud. El poema “*Muertos del noventa y dos*” que Rimbaud escribe a manera de elegía para los hombres que participaron en el periodo crítico de revolución francesa es un buen exponente del sentimiento rebelde del cual hablaba Camus:

Muertos del Noventa y dos y del Noventa y tres.
que, pálidos del beso que da la libertad,
tranquilos, destrozasteis con los suecos el yugo
que pesa sobre el alma y la frente del mundo;

Hombres extasiados, grandes en la tormenta,
vosotros, cuyo amor brincó envuelto en harapos,
soldados que la muerte sembró, Amante noble,
para renegarlos por los antiguos surcos;

(...)

dormid con la República, mientras nosotros vamos
doblados bajo reyes como bajo una tralla.

-Pues son los Cassagnac⁴ los que ahora los recuerdan.

(Rimbaud, Poesías completas , 2013, pág. 263)

⁴ Cassagnac fue un periodista patrioter que en el contexto de la guerra entre Prusia y Francia instó a la unión entre todos los pueblos franceses contra la invasión del país del este. Junto con “*La resplandeciente victoria de Sarrebruk*” este poema tiene un hecho en común que quisiera resaltar: las referencias a la realidad inmediata (social e histórica) del autor.

Junto con Camus hay escritores como Alfonso Carvajal que en libros como “*Los poetas malditos*”, afirma que la rebelión de Rimbaud tiene sus orígenes en una serie de circunstancias biográficas relacionadas con su infancia, como la estricta formación que recibió por parte de su madre o la continua sensación de hastío que lo llevó a evadirse de la sociedad y las costumbres del pequeño pueblo en que nació. De acuerdo con Carvajal (Carvajal, 2000), esta serie de privaciones personales fueron el motor que impulsó a Rimbaud a convertirse en un libertario, un individuo que desesperadamente desea escapar de la opresión de las costumbres y la moral de su época. Según el autor, “*el encierro, el acoso, las amenazas, hacen brotar alas en su personalidad*” (Carvajal, 2000, pág. 109) y dan como resultado una poesía de ensueño, un intento de escapar de la sofocante realidad.

Por los motivos anteriores resulta más adecuada la categoría de *rebeldía* para definir la obra de Rimbaud, sin embargo, esta, al igual que la categoría de *insurrección*, también resulta ser inexacta. Esto se debe a que a pesar de que la producción del poeta no esté adherida coherentemente a partidos o ideologías, esta no deja de estar motivada por un compromiso de orden personal: la posibilidad de poder cambiar la vida. Este parece ser uno de los aspectos de la obra y vida de Rimbaud que los intérpretes se han tomado con más ligereza. Las acciones del poeta no son meramente la negación y la destrucción de la opresión o solamente un intento de evadirse de las cadenas de la monotonía.

De hecho, cuando se ha profundizado realmente en la vida del poeta, el lector va descubriendo que la persona Arthur Rimbaud es realmente la de alguien con plena conciencia histórica y cultural, la cual se empeñó en hacer denuncia de los profundos males de su tiempo: “*un muchacho con convicciones sobre la injusticia de la historia y de lo que debía ser su*

país y su mundo” (Campaña, 2014, pág. 171). Ya habiendo aclarado los errores que han cometido algunos intérpretes en su intento de comprender la obra del poeta es pertinente explicar los parámetros que se tendrán en cuenta para poder hacer una adecuada interpretación de la obra de Arthur Rimbaud, junto con la propuesta particular de este trabajo.

En primer lugar, se partirá del hecho de que no se pueden leer por separado la vida y la obra del poeta, pero que, al mismo tiempo, es indispensable no caer en la equivocación de convertir a los poemas en explicaciones psíquicas de un determinado momento de la obra del poeta. En ese sentido, se desea evitar en este trabajo que la anécdota biográfica explique el poema o que el poema explique la circunstancia que atravesaba Rimbaud al hacer el poema.

En segundo lugar, hay que decir que no se desea defender una postura que tenga en cuenta únicamente uno solo de los múltiples rostros de Rimbaud que se han presentado hasta este punto, ya que, a fin de cuentas, la política, la religión o el arte, son elementos que están contenidos en todo Arthur Rimbaud. Por ello mismo, es que en ningún momento se pretende negar la influencia de las circunstancias históricas, sociales y culturales que atravesó el poeta, así como tampoco se quiere dejar de lados sus conflictos espirituales o religiosos (que sin duda existen y que algunos intérpretes han intentado negar⁵) ni sus intereses y propuestas netamente estéticas que dialogan, combaten y en ocasiones afrentan al arte de su tiempo. Para evitar esa dificultad metodológica, se ha optado por interpretar la obra del poeta a la luz de

⁵ Pierre Gascar por ejemplo, sugiere que es preciso rechazar las interpretaciones religiosas en la obra de Rimbaud cuando la obra misma tiene una fuerte influencia de ella. Ya sea en poemas como *“Sol y Carne”* en el que se preconizan ideales cercanos al paganismo grecolatino, en los poemas en los que se ataca el cristianismo como *“El Mal”* o *“Las primeras comuniones”* o incluso en *“Una temporada en el infierno”*, en el cual el autor se vale de la mitología judeocristiana para la elaboración verbal de su infierno, se puede encontrar una honda dimensión religiosa que sin duda estuvo presente en la vida del autor.

un concepto que permita relacionar tanto la vida como la obra del autor, al mismo tiempo que permita integrar todos los temas previamente mencionados.

5. **Rebeldía y Revolución**

Para empezar a definir el concepto que se usará para interpretar la obra de Arthur Rimbaud, es preciso hacer referencia a un tema ya tratado. Hace algunos párrafos se afirmaba que la categoría de *rebeldía* era una de las más adecuadas para comprender el sentido de la obra de Arthur Rimbaud, pero también se afirmaba que este concepto no definía por completo el sentido de las poesías del autor porque dejaban de lado su conciencia histórica y social. Así mismo, también se afirmaba que la categoría de *insurrección* era inadecuada para definir la obra del poeta, ya que él no mantenía un compromiso ideológico con una causa social. Ambos conceptos tienen en común el hecho de que implican una oposición al mundo, a sus valores y a sus normas, pero ambos pecan de tratar de exagerar el alcance de la obra del poeta.

Por lo tanto, se considera que el concepto que realmente define el sentido de la obra de Arthur Rimbaud es el concepto de *revolución*, pero por supuesto, no en su acepción meramente social o política, sino esencialmente en su acepción existencial. Esta idea se argumentará a la luz de la filosofía existencialista de Jean-Paul Sartre, el cual afirma que el caso de Arthur Rimbaud, a diferencia del de otros poetas que lo antecedieron, es el caso de un revolucionario auténticamente. Pero bueno, no se puede continuar sin antes definir qué se entenderá por el concepto de *revolución* y de *revolucionario*.

Ambos conceptos deben entenderse según los términos que Sartre utiliza en un ensayo literario titulado "*Baudelaire*", texto que será de suma importancia para este trabajo, porque en él hay varios elementos que contribuirán al desarrollo de este proyecto. En primer lugar, el texto permite definir qué se entenderá por *revolución* y *revolucionario* en este trabajo, a la

vez que permitirá diferenciar ese concepto de otros similares como el concepto de rebeldía. Pues bien, para proseguir debe presentarse lo Jean Paul Sartre entiende por *revolucionario*:

El revolucionario quiere cambiar al mundo, lo supera hacia el porvenir, hacia un orden de valores que él inventa; el rebelde se ocupa de mantener intactos los abusos que padece para poder revelarse contra ellos. Siempre existe en él los elementos de una conciencia tranquila y como un sentimiento de culpabilidad. No quiere decir destruir o superar, sino tan sólo levantarse contra el orden. Cuanto más lo ataca, más profundamente lo respeta. (Sarte, 1949, pág. 35)

Ahora bien, hay que poner estas palabras en contexto. En este apartado de su ensayo, Sartre hace esta distinción entre *revolución* y *rebeldía* a propósito del tema de su libro: el poeta Charles Baudelaire. En esta parte de su texto, Sartre se pregunta si las innovaciones técnicas y temáticas que Baudelaire produjo en la poesía de su tiempo (y que sin duda Rimbaud conocía), junto con su rechazo a la moral establecida de ese entonces pueden ser catalogados como actos revolucionarios. El filósofo francés concluye que no, debido a que Baudelaire nunca quiso transformar el mundo, sino simplemente oponerse a él.

Esto puede comprobarse al tener en mente la biografía del poeta. Baudelaire nunca se aleja por completo del mundo del cual reniega: vive toda su vida como un dandy, se rodea de las figuras más importantes de París, frecuenta los círculos artísticos más famosos de la época, y la misma sociedad que él se encargó de injuriar con su obra más importante lo termina convirtiendo en una de las figuras artísticas más famosas de todo París. Por otro lado,

a pesar de que los poemas de Baudelaire abordan temas nuevos para la época, estos no dejan de repetir las formas tradicionales de la rima y el soneto.

De hecho, Sartre afirma que: “*Baudelaire no rompe absolutamente nada: su trabajo de creador consiste solo en disfrazar y ordenar (...) simplemente quiere rehacer un poco*” (Sarte, 1949, pág. 103). Ahora bien, de acuerdo con el filósofo francés, el caso de Arthur Rimbaud es completamente diferente. Mientras que Baudelaire parecía no atreverse a inventar algo realmente nuevo, Rimbaud emprendía un nuevo camino a través de senderos *desconocidos* para transformar tanto la poesía de tu tiempo como esa existencia suya que había sido reprimida por la moral y la sociedad del siglo en que vivió:

Cuando Rimbaud intenta a su vez convertirse en su propio autor y define su tentativa con su famoso: “Yo es otro”, no vacila en operar una transformación radical de su pensamiento, acomete la alteración sistemática de todos sus pensamientos y rompe esa pretendida naturaleza que le viene de su nacimiento burgués y que sólo es una costumbre; no representa una comedia, se esfuerza por producir de verdad pensamientos y sentimientos extraordinarios. (Sarte, 1949, pág. 103)

Es en este sentido es que se comprenderá el concepto de *revolución* y de *revolucionario* a través del cual se interpretará la vida y la obra de Rimbaud. Ahora que se ha expuesto y definido el concepto que se usará para interpretar la obra del poeta, es necesario explicar la finalidad y procedimiento de la segunda herramienta metodológica que ofrece el ensayo de Jean Paul Sartre titulado “Baudelaire”. Pues bien, previamente se había dicho que uno de los mayores problemas que enfrentan los intérpretes a la hora de acercarse a la obra del poeta es

la relación entre vida y obra. Para superar esta dificultad, este trabajo pretende seguir la metodología de la *génesis biográfica* que Sartre utiliza en el ensayo titulado “*Baudelaire*”. Pero antes de explicar la utilidad de esta categoría en el desarrollo metodológico del proyecto, deben aclararse algunos presupuestos relacionados con la filosofía existencialista de Sartre.

La razón por la que el filósofo francés se interesa en la biografía de Baudelaire tiene que ver con el concepto de *contingencia*, o ya para hablar en términos existencialistas, con el concepto de *sinsentido*. En “El existencialismo es un humanismo” (Sartre, 2009) Sartre argumenta que la mayoría de los seres inanimados son definidos por un creador, por así decirlo, por un artesano. El filósofo pone el ejemplo de un libro, el cual es diseñado por una persona que se inspira en la idea de libro y a raíz de ella lo produce. Por lo tanto “*la esencia —es decir, el conjunto de fórmulas y de cualidades que permiten producirlo y definirlo— precede a la existencia*” (Sarte, 1949, pág. 28).

Pero sucede que, de acuerdo con Sartre, esto no sucede igual con el ser humano, ya que, de hecho, este es el único ser que comienza sin ser algo, sin tener una naturaleza o una esencia. El filósofo sostiene que el ser humano no aparece en el mundo siendo definido por un concepto que sea previo a él, sino que más bien, al existir, el ser humano se va definiendo a sí mismo: “*el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada.*” (Sartre, 2009, pág. 31).

Esto se sintetiza en la famosa fórmula de “la existencia precede a la esencia” (Sartre, 2009). Ahora bien, ya que el ser humano surge en el mundo sin estar definido por algo previo a él, hay una serie de problemas con el que este debe enfrentarse: en primer lugar, como consecuencia de que el ser humano se defina estando en el mundo, debe negarse toda

explicación trascendente – religiosa que explique su razón de ser. En segundo lugar, debido a que nada define a priori al ser humano, no se puede afirmar que este tenga que ser o hacer algo necesariamente, por lo tanto, el ser humano es único responsable de lo que haga de sí mismo. Esto nos lleva al último problema: ya que nada justifica a priori la existencia del ser humano, este se encuentra ante la angustia de verse obligado a definirse a sí mismo a través de sus propias decisiones (Sartre, 2009). En ello consiste lo que Sartre va a entender como la contingencia radical (Gómez, 2008).

Teniendo esto en cuenta resulta más fácil comprender la razón por la cual Sartre siente interés en la biografía de Charles Baudelaire pues “*la vida de Baudelaire, tal como la interpreta Sartre, se aferra por completo al proyecto de superar la contingencia*” (Gómez, 2008, pág. 25), es decir, que de acuerdo con el filósofo francés, la vida de Baudelaire es uno de los tantos casos que ejemplifican lo que significa *definirse a uno mismo* a partir de la nada. Ahora bien, ya que, según el filósofo francés, el sentido de la existencia es algo que se va definiendo en la medida en que un ser humano se determina mediante sus acciones, sucede que para Sartre es imposible realizar el análisis de la obra de Baudelaire disociando el elemento biográfico del significado que tiene la obra del poeta. Este tipo de análisis es denominado como *génesis biográfica*, procedimiento que Sartre inaugura en su ensayo sobre Baudelaire. Esta invención es de suma importancia para el desarrollo de la obra filosófica del pensador francés, ya que:

Aporta una nueva clave para la interpretación de la problemática ético-existencial de la contingencia radical. Establece, en efecto, el problema decisivo de la relación entre el status *biográfico* y el status

ontológico de la experiencia de la contingencia radical y, de manera más fundamental, plantea la cuestión de la pertinencia del status ontológico de la contingencia radical. (Gómez, 2008, pág. 28)

Gracias al uso de esta metodología no sólo será posible resolver la problemática ya planteada sobre la vida y a la obra de Rimbaud, sino que al mismo tiempo permitirá interpretar la obra del poeta teniendo en cuenta el desarrollo existencial del autor y como este desembocó en lo que ya se ha definido como un acto *revolucionario*. Más aún, esta metodología resultará beneficiosa en tanto que plantea que para entender el proceso a través del cual un individuo se da sí mismo el sentido de su existencia, es necesario comprender cuales circunstancias lo llevaron a, en primer lugar, darse cuenta de que su vida no tenía sentido, para luego tratar de darle uno. Dicho esto, solo queda por decir que en el capítulo siguiente será pertinente explicar las circunstancias biográficas que fueron el detonante del proceso revolucionario de Arthur Rimbaud.

CAPÍTULO DOS:

LA INFANCIA ARDIENTE: EL ORIGEN DE LA REVOLUCIÓN

*¡Qué lleno de flores
estaba el mundo aquel verano!
-A. Rimbaud.*

1. La infancia ardiente

Con la intención de empezar a analizar la vida y la obra de Arthur Rimbaud a la luz de la *génesis biográfica* propuesta por Jean Paul Sartre, antes se debe tener en cuenta un asunto relativo a la filosofía del pensador francés. Recordemos que de acuerdo con lo expuesto a propósito de “*el existencialismo es un humanismo*” el ser humano es arrojado a un contexto social e histórico que el individuo no elige y en el que sin embargo está condenado a actuar (Sartre, 2009, pág. 43). En ese sentido no es baladí tener en mente que el poeta nació en un momento en que Francia estaba pasando por grandes transformaciones sociales y culturales que habían iniciado casi un siglo antes de que él fuera arrojado al mundo. Esto debe tenerse en cuenta porque como se verá más adelante, la *pre-historia* del poeta determinó radicalmente la historia de este, que como ya se ha venido diciendo, no empezó con su natalicio:

Comenzó tal vez tres cuartos de siglo antes, cuando Camille Desmoulins subió a la mesa de un café de París y convocó a los paseantes a la insurrección. Cuando el represado y humillado genio del pueblo francés estalló, y las muchedumbres decidieron practicar la igualdad cortando equitativamente las cabezas, de reyes o de tenderos, de princesas o de filósofos, de conservadores y de radicales. (Ospina, 1994, pág. 15)

Los ideales de la revolución francesa habían transformado el ambiente cultural e intelectual del país de tal forma que ya nadie podía ser ajeno al impacto que este suceso había producido en el porvenir del ser humano como especie: “*los jóvenes discutían en los cafés, se volvían*

generales de la noche a la mañana; se armaban como Lafayette (...) abandonaban a sus novias en los lechos para ir a pronunciar discursos en las plazas” (Ospina, 1994, pág. 17).

Era innegable que la sociedad europea estaba cambiando por completo. Los acontecimientos sucedidos durante 1789 nutrían al arte y la intelectualidad de las jóvenes generaciones francesas que soñaban con un mundo más libre, igualitario y fraternal; un mundo del cual se creía abolido el orden injusto y aborrecible de la monarquía. Sin embargo, la ilusión de ese mundo justo y fraterno pronto fue destruida por los excesos de todos aquellos que habían alzado su voz en nombre de la libertad y la igualdad. Es bien sabido que tras el inicio y triunfo de la revolución francesa dio inicio el reinado del terror de Robespierre, y con él, empezó una serie de arrestos y asesinatos en nombre de la libertad.

Los ideales que habían tratado de dignificar al ser humano se habían convertido en una espada de doble filo que decapitó a diestra y siniestra a todas esas personas por las cuales se había hecho la revolución. Y del mismo modo en que en un principio esa promesa de un mundo mejor había inspirado a toda una generación de jóvenes idealistas, esa misma promesa incumplida terminó determinando a toda una generación que tuvo que afrontar el fracaso de los ideales revolucionarios. En ese sentido, no deja de ser irónico que ese mundo heroico en el cual se habían tomado y destruido palacios, se habían declarado de los derechos universales del hombre y había provocado la decapitación de un rey, se hubiese convertido en el más trivial de los mundos posibles:

La aventura había terminado. Las cenizas dormían en el Panteón. Los sueños dormían en los libros de historia. Napoleón dormía bajo la cúpula de los *Invalides*. Ahora seguía el reino de los comerciantes,

de los banqueros, de los industriales (...) todo parecía muerto, pálido y débil. Y del tedio nacía el fastidio, y del fastidio nacía el odio.

(Ospina, 1994, pág. 17)

De esta generación de desencantados y comerciantes que aparecieron después del fracaso de la revolución francesa fue que surgió Arthur Rimbaud junto con dos hermanos y una hermana. Su padre era un militar de origen borgoñés que contrajo matrimonio con la hija de un terrateniente que poseía una extensa granja en Roche, la cual había sido trabajada con mucho esfuerzo y sacrificio por al menos tres generaciones familiares. Sin duda no se puede imaginar un origen menos heroico o revolucionario para un poeta que años después daría tanto de que hablar debido a su efervescente personalidad, pero al profundizar en el pasado remoto de la familia del poeta se pueden encontrar lejanos ecos de la revolución francesa resonando en el origen de esta.

Como se venía diciendo más arriba el abuelo materno de Arthur Rimbaud poseía un terreno agrícola que le dio a él y a sus hijos el sustento para vivir, pero sucede que de no haber sido por los sucesos de la revolución francesa esta familia nunca hubiera podido establecerse en aquel espacio rural ya que *“la revolución permitió que una parte de las propiedades de la iglesia pasara a manos del tatarabuelo del poeta, quien poco a poco fue formando una hacienda integrada por varias granjas”* (Robb, 2001, pág. 22).

Por otra parte, tenemos al padre del poeta, que repentinamente durante una de las tantas campañas militares que tuvo en su vida ascendió de ser un simple recluta a convertirse en capitán para que muchos años más tarde, siendo un oficial que hizo parte del proceso de

ocupación de Argelia, ocupara un cargo político y administrativo que contribuyó de manera positiva al proceso colonizador iniciado en África. Sin embargo, debido a los designios del gobierno republicano iniciado en 1848, el padre del poeta tuvo que volver del extranjero a su país de origen en 1850 y fue trasladado al regimiento de Mézières en donde conoció a Vitalie Cuif, la madre del poeta.

Como se puede observar, las consecuencias de la revolución ya habían estado modificando el futuro del poeta sin que este hubiera nacido, pero aun así no debe pensarse que el proceso revolucionario de Rimbaud empezó con su natalicio. De hecho, muchas cosas habrían de pasar antes de que ello sucediera, ya que, si se analizan los primeros años de vida del poeta, nada en la infancia de este parecía vaticinar en lo que él se convertiría, porque se sabe gracias a múltiples biografías que durante sus primeros años Rimbaud fue un niño muy tranquilo, obediente y sumamente devoto. Sin embargo, también es sabido a causa de las biografías, que estos comportamientos eran más el resultado de la estricta forma en que había sido criado, que de su forma natural de ser. Vale la pena por lo tanto referirse a la educación que tuvo el poeta durante sus primeros años de vida, ya que como se verá más adelante, ello fue uno de los tantos detonantes biográficos que dieron origen al poeta Arthur Rimbaud.

A los pocos años de haberse casado y haberse trasladado de la granja paterna a un distinguido barrio de la ciudad, la señora Cuif es abandonada por el capitán Rimbaud y nunca vuelve a saberse de él. Esto provocó que la estabilidad económica de la familia tambaleara y por ello pronto tuvieron que pasar de tener una vida relativamente cómoda a tener una vida austera y llena de privaciones en un sector de la ciudad de mala reputación. La señora Cuif y sus hijos pasan a vivir en la calle Bourbon, un ambiente que mucho disgustaba a la madre del

poeta debido a que la obligaba a ella y a sus hijos con familias de escasos recursos y de costumbres indecorosas para la hija de un terrateniente. A causa de ello la señora Cuif vigilaba con recelo a todos sus hijos para que no interactuaran con los demás niños del barrio, pensando tal vez que al evitar el contacto con los niños pobres evitaría que sus hijos replicaran los hábitos desagradables que a diario podían observarse en el barrio. Ahora bien, la actitud de la madre del poeta frente a las personas que habitan el barrio donde vivían debe entenderse a la luz de un imaginario muy común del siglo XIX:

En una época en la que se creía que los olores pestilentes eran portadores no sólo de enfermedades sino también de depravación, y la respetabilidad suponía una guerra constante contra la indecencia, un hedor nauseabundo podía tener el mismo perfume que la fruta prohibida. (Robb, 2001, pág. 34)

Sin embargo, acaso por inocencia, es decir, por su falta de prejuicios, ese mundo despreciado por la señora Cuif llamaba mucho la atención del joven poeta: *“para Arthur en particular, la vida que discurría a su alrededor era una fuente constante de interés y de placer, que le ofrecía muchas más posibilidades de aventura que su vida en su anterior domicilio, mucho más respetable”* (Starkie, 1989, pág. 31). Yendo en contra de las ordenes maternas, el poeta solía escabullirse de casa para confraternizar con los niños del barrio, a los cuales tal vez envidiaba porque pensaba que tal vez ellos a pesar de sus carencias económicas tenían una con muchas menos ataduras en comparación con la suya (Starkie, 1989). Pero en cuanto la madre del poeta se percató de que su hijo compartía con los hijos de esa clase social que tanto

despreciaba, esta reprendió severamente a Rimbaud no sólo con palabras sino también con castigos físicos.

Este suele ser uno de los sucesos biográficos que más suelen destacarse cuando se habla de la infancia del poeta. Varios testimonios de compañeros de Rimbaud han dejado para la posteridad una serie de retratos hablados que describían a la señora Cuif como una mujer que nunca nadie había visto sonreír (Robb, 2001), una mujer muy severa, malsanamente religiosa y con un estrecho sentido de la moral que ella obligaba a cumplir a sus hijos de manera frenética. Tal era su obsesión con vigilar a sus hijos que ella no les permitió ir al colegio hasta que cumplieron los ocho y diez años, y sólo hasta que ambos tuvieron dieciséis y quince les permitió ir al colegio sin que ella los llevara a la hora de la entrada y los recogiera a la hora de la salida. Como sin lo dicho anteriormente no fuera suficiente, el poeta sufría constantes reprimendas cuando equivocaba en alguna lección:

a veces mandaba a los dos hermanos sin cenar a la cama porque no habían sabido recitar, sin equivocarse, los cientos de versos latinos que, como castigo por cualquier falta insignificante, y también para mejorar su dominio de la lengua, les hacía aprender de memoria.

(Starkie, 1989, pág. 33)

El resultado de esto, fue que Rimbaud al igual que sus hermanos crecieron más bien bajo la imagen de un centinela inflexible que no soportaba los errores en vez de entre los brazos de una madre amorosa. Este hecho pronto tuvo dos efectos determinantes en el joven Rimbaud que sin duda seguirían repercutiendo en toda la vida de este. En primer lugar, el desamparo

causado por no poder reconocer una figura protectora y bondadosa en la única persona en el mundo que podía representar ello para él, y, en segundo lugar, la soledad vivida a raíz de su aislamiento social, la cual tal vez haya sido la primera forma de experimentar la privación del amor. Debido a todo lo anterior:

La consecuencia fue, en quien se sentía huérfano, una ambivalencia profunda, a la vez rencorosa y fascinada. De no haber sido amado, Rimbaud dedujo que él era el culpable, y con toda su inocencia se volvió duramente volvió duramente contra su juez. (Bonney, 1975, pág. 15)

A causa de esta hostilidad con la que fue criado, sus deseos de libertad y aventura se vieron asfixiados de forma prematura, dejándole un enorme sentimiento de decepción y de odio para con el mundo que lo rodeaba. De esta herida psicológica surgió varios años después uno de los primeros poemas de Rimbaud que se titula “*El aguinaldo de los huérfanos*”, en el cual Rimbaud plasmó (de una forma artística muy común de su época) su propia experiencia de soledad y desamparo. Este poema es llamativo no sólo por su calidad estética o por las claras influencias de las poesías de Víctor Hugo que se han enmarcado en lo que conoce como *romanticismo social* sino también porque nos revela algunas de las angustias del joven Rimbaud, que, con el paso del tiempo, en vez de mermarse se irán acrecentando hasta convertirse en un sentimiento ya no de tristeza sino también de rabia:

¡Sin madre está el hogar! – y ¡Qué lejos el padre!...

Una vieja criada se está ocupando de ellos;

Y en la casa helada, los niños están solos.

Huérfanos de cuatro años... (...)

Ahora, los pequeños duermen tan tristemente

Que al verlos pensarías que lloran mientras duermen,

Con los ojos hinchados y el soplo jadeante. (Rimbaud, 2013)

Con el paso del tiempo esta clase de sentimientos se fueron haciendo más intensos en el poeta, pero, aun así, los verdaderos efectos de ellos sólo llegarían a manifestarse en la plenitud de su adolescencia. Antes de eso, Rimbaud intentaba ser el hijo ejemplar que la madre este trataba de criar. En ese sentido, el marcado sentido del deber y la moral que le fue inculcado en la infancia fue la primera sombra que se posó sobre su vida y definiría su futuro. Nuevamente hay que recurrir a los testimonios. Ernst Delahaye, un condiscípulo que el poeta había conocido en el colegio, escribió en sus memorias que Rimbaud junto con el resto de sus hermanos caminaban en fila india a través de la plaza de Charleville en los domingos para dirigirse a la iglesia del pueblo, y así mismo regresaban de la iglesia y al hogar mientras eran vigilados severamente por su madre. Se sabe también que Rimbaud era alguien en extremo correcto, incluso cuando la señora Cuif no estaba presente, y que además ese compartimento no sólo se apreciaba en su vida familiar sino también para su vida espiritual:

Es habitualmente comentado por los biógrafos el suceso de un Rimbaud niño que atacó a un grupo de muchachos mayores que él al verlos rociándose y derramando el agua bendita de una pila a la puerta de una iglesia. Los chicos le dieron una paliza llamándole <<puerco santurrón>> (Alba, 2010, pág. 14)

Como puede verse, la soledad y la incomprensión no sólo se hallan en el hogar materno sino incluso fuera de este. Para empeorar los efectos producidos por la drástica forma en que fue

criado y al constante estado de soledad en el que a diario se veía inmerso, Rimbaud tenía que lidiar con el continuo aburrimiento de vivir en una pequeña provincia que le quedaba pequeña a su imaginación. Esto produjo dos efectos en la psicología del poeta: en primer lugar, lo habituó a la fantasía, al ensueño como punto de fuga de su rugosa y estéril realidad, y en segundo lugar, lo acercó a la literatura, la cual en un primer momento representó un útil instrumento de evasión. Gracias a un texto en prosa que fue recuperado por un biógrafo del poeta, se pueden apreciar algunas de las fantasías que ocupaban la mente del joven Rimbaud respecto a la forma en que este veía a su realidad:

Soñaba que... había nacido en Reims, el año 1503. Reims era entonces una pequeña ciudad o, por decirlo más exactamente, un burgo, no obstante famoso por su hermosa catedral, (...) Mi padre era oficial de los ejércitos del rey. (...) Tenía un carácter vivo, ardiente, a menudo colérico, y no soportaba nada que le desagradase. Mi madre era muy diferente: dulce, tranquila, se asustaba por una nimiedad y, sin embargo, mantenía su casa con perfecto orden. (Rimbaud, *Prosas completas*, 2010, pág. 139)

Lo primero que sobresale en este texto es la armonía familiar imaginada que se contrapone a la ausencia paterna y a la mezquindad materna real. La presencia de estos elementos revela que al serle negada la vida afectuosa en la que padre y madre organizaban el sentido del mundo, el poeta tuvo que inventar un mundo interior donde pudiera saciar sus carencias y sus pasiones truncadas a través de las palabras descubriendo así *“el sentimiento, tan liberador en cierto sentido, tan “poético”, de otro mundo más trasparente y más libre, más allá del*

cielo cotidiano” (Bonney, 1975, pág. 18). De esta revelación surgió el germen de toda su obra posterior, tal y como se puede apreciar en varios poemas escritos por Rimbaud cuando este ya atravesaba la adolescencia, ya sean estos los que componen “*Las poesías*”, “*Las iluminaciones*” o “*Una temporada en el infierno*”. Véase, por ejemplo, el texto titulado “*Los poetas de siete años*” en que se cuenta un poco de lo que fue aquella infancia que tratando de escapar de la baldía realidad encontró un asilo en la fantasía:

A los siete, ya hacia novelas sobre el mundo
del gran desierto, donde la Libertad robada
luce: ¡sol, bosque, orillas, sabanas! Se ayudaba
con textos ilustrados en los que, ebrio, veía
Españolas que ríen y también Italianas,
y de pronto llegaba, loca y vestida de india,
-ocho años-, ojos negros, la hija de los obreros (Rimbaud, Poesías
completas , 2013, pág. 323)

En el poema “*Infancia*” que hace parte de “*Las iluminaciones*” encontramos otra remembranza que trata de recrear de manera fantástica los años del poeta en la granja de la familia: “*Este ídolo, ojos negros y amarilla crin, sin padres ni corte, más noble que la fábula, mejicano y flamenco; sus dominios, azur y verdor insolentes, se extienden sobre nombradas playas, por islas sin navíos.*” (Rimbaud, Prosas completas , 2010, pág. 206). Otro ensueño famoso, y además casi profético del poeta es el texto conocido como “*El sueño del escolar*”.

Se trata de una composición escrita en latín que Rimbaud hizo en la escuela tan sólo como una tarea para sus clases de retórica. A pesar de que se tratara de un ejercicio académico

no cabe duda de que el poema destaca en un primer momento por su impresionante calidad teniendo en cuenta que fue escrito cuando Rimbaud no tenía siquiera dieciocho años. Pero, además, este texto también destaca porque revela algunas de las inquietudes y aspiraciones que atravesarían toda la obra del autor y además, permite dar un vistazo al fantástico y exótico mundo imaginado por el poeta:

En mi pecho nacía el amor por los cálidos campos (...)
Mientras, con los miembros rotos
por mis largos vagabundeos,
me recostaba en las verdes orillas de un río,
adormecido por su suave susurro
llevado por mi pereza y acunado
por el concierto de los pájaros
y el halito de la aurora (Rimbaud, Poesías completas , 2013, pág. 129)

Debido a la extensión del poema este no puede reproducirse por completo, sin embargo, quisiera traerse a colación otro aspecto de dicho texto que no debe dejarse pasar por alto. Cuando el texto está por terminar sucede que unas palomas se acercan hacia el joven errabundo que protagoniza el poema y entonces, como si tratase de un mito grecolatino, ocurre un suceso que, como se dijo anteriormente, parece profetizar el futuro de Rimbaud:

Las palomas volvieron trayendo en su pico
Una corona de laurel trenzada (...)
El cielo se abrió y ante mis ojos atónitos,
volando sobre una nube aurea el mismo Febo apareció

ofreciéndome con su mano el plectro armonioso

y escribió sobre mi cabeza con llama celeste estas palabras:

<<SERÁS POETA⁶>> ... (Rimbaud, Poesías completas , 2013, pág.

131)

Ahora bien, sucede que en el relato que se citó anteriormente, en el cual Rimbaud escribe una fantasía familiar, y el poema que se acaba de presentar, hay un elemento común que no tiene que ver con la fantasía sino más bien con uno de los sentimientos que ha llevado a Rimbaud a refugiarse en su imaginación. A la par de la impresionante capacidad para crear situaciones y escenarios fantásticos, en Rimbaud también empezó a manifestarse un profundo sentimiento de rechazo hacia las convenciones sociales y deberes que lo ataban a un mundo que él aborrecía. Un sentimiento beligerante empezaba a gestarse en su imaginación.

En el relato en que Rimbaud imagina un mundo en el que posee una familia idealizada también se nos cuenta que su padre lo obligaba a estudiar matemáticas y lenguas, a lo cual el poeta responde: “*¿Por qué – me decía a mí mismo- aprender latín y griego ¿Qué me importa a mí ser aceptado? ¿Para qué sirve ser aceptado? ¿No es cierto que para nada?(...) ¿Qué mal les he hecho para que me lleven al suplicio⁷*” (Rimbaud, Prosas completas , 2010, pág. 140). Este texto de juventud revela que a pesar de haber vivido bajo el yugo vigilante de la señora Cuif durante casi toda su corta vida, el poeta ya empezaba a sentir un ardiente deseo

⁶ Es interesante el hecho de que el texto original la palabra que se utiliza en esta parte del poema no sea “poeta” sino “vate” que significa poeta, pero al mismo tiempo vidente, es decir, aquel que ve el futuro. Como se verá en el capítulo tres, esa es la categoría en la cual Rimbaud fundamenta su idea de lo que debe ser un poeta,

⁷ Hay en este relato, al igual que en “*El sueño del escolar*” un hecho que nuevamente resulta inquietante: su condición profética. Así como en el poema del escolar Rimbaud dice “*serás poeta*”, en el relato ya citado Rimbaud escribe: “*yo no quiero un puesto, yo seré rentista*”, lo cual llegó a suceder más o menos en los últimos años del poeta, cuando este dejó de escribir y se dedicó a tener una vida de comerciante en Harar.

de liberarse de las ataduras morales que la madre de este le había impuesto: *“Rimbaud quería romper todo cuadro burgués. Una indómita pasión de libertad, de desenfreno, lo impulsaba ya”* (Holguin, 1995, pág. 379). En *“El sueño del escolar”* se puede observar que también hay, en primer lugar, un deseo apasionado de libertad, y, en segundo lugar, también un rechazo hacia los aburridos deberes de la vida social:

Las armas de un profesor sin compasión iniciaron una tregua:

Los golpes ya no sonaban en mis oídos

Y la tralla ya no cruzaba mis miembros con permanente dolor (...)

Olvidando, me fui a las campiñas alegres.

Lejos de los estudios y de las preocupaciones

Una apacible alegría hizo renacer mi fatigada mente (...)

Olvidé las lecciones tediosas y los discursos tristes del maestro.

(Rimbaud, Poesías completas , 2013, pág. 127)

Estos textos de juventud son unas claves indispensables que deben tenerse presente para entender la metamorfosis que años más tarde iba a experimentar Rimbaud, ya que, en efecto, en ello se puede comprobar que es de ese sentimiento de desprecio hacia su realidad próxima que surgen las raíces espirituales y psicológicas que llevaron a Arthur Rimbaud a iniciar lo que hasta este punto ha sido denominado como un proceso revolucionario. motivado por *“un resentimiento angustiado que es el comienzo de una lucha”* (Bonney, 1975, pág. 10). Ahora bien, teniendo en cuenta los fragmentos de los poemas traídos a colación podría afirmarse que el inicio de la inconformidad que experimentaba el poeta únicamente se dirigía hacia su realidad próxima, pero como se podrá comprobar en textos posteriores, esa inconformidad

pronto empezaría a ramificarse y a proyectarse hacia otras formas de la realidad como la política, la religión, la ética, entre otras esferas de la sociedad.

Debido a lo anterior, en este punto es importante recordar lo mencionado anteriormente acerca de la incidencia de la revolución francesa en la vida de Rimbaud, pero ya no para hacer referencia a su pre-historia, sino a su historia, pues a pesar de que la revolución ya había pasado hace mucho tiempo, esta seguía cautivando enormemente a sus herederos intelectuales. De acuerdo con el escritor William Ospina *“Rimbaud creció deslumbrado por el esplendor que todavía proyectaban aquellos fuegos antiguos. El Siglo de las Luces, La Ilustración, La Revolución, la campaña napoleónica. Todos los adolescentes del pasado habían merecido la grandeza y el heroísmo: fuego, pasión, aventura”* (Ospina, 1994, pág. 14). Sin embargo, en su inmediata realidad nada de ello se veía reflejado. Muy por el contrario, él habitaba en una tediosa villa que no podía satisfacer sus deseos de pasión, de libertad y aventura que había soñado en su infancia.

Por eso en el poeta empieza a surgir un sentimiento ambiguo de *“contra-adoración”* hacia su pueblo. Una repulsión apasionada que pronto empezó a tomar matices de horror y de fascinación (Bonneyoy, 1975). Durante esta etapa de su vida Rimbaud se ve enfrentado a una especie de desierto espiritual que lo abruma, que lo hastía y que pronto empieza a desesperarlo, ya que él *“no aceptaba esta perennidad del aburrimiento y que toda posibilidad hubiese desaparecido frente a aquella estación que sólo se abría hacia otras estaciones semejantes.”* (Bonneyoy, 1975, pág. 10). Ya estando este punto, se hace pertinente empezar a construir un paralelismo muy interesante entre la historia del poeta y la historia intelectual de Francia que puede resultar útil para entender la transformación que esta por ocurrir en

Rimbaud, pero antes de llevar esto a cabo, deben tenerse en mente una serie de antecedentes históricos que contribuirán a entender la acciones que habrá de toma el poeta en la temporada de su vida que va desde 1870 hasta 1874.

Pues bien, por sorprendente que pueda parecer, los sentimientos de hastío, decepción y soledad, aparte de ser el resultado de las circunstancias biográficas del autor, también hacen parte de un sentimiento de desazón colectivo, es decir, estas experiencias hacían parte del espíritu general de la época. Esto debe entenderse nuevamente a la luz de las transformaciones sociales e intelectuales que habían encontrado su apogeo en la revolución francesa, pero que sin duda no habían empezado con ella. La fe en el progreso tecnológico y humano, la confianza en el conocimiento científico como la única fuente de conocimiento verdadero, la defensa de la libertad de expresión y de pensamiento; todos estos presupuestos habían estado alimentando la intelectualidad europea, pero hacia mitad y finales del siglo XIX todos estos ideales se derrumbaron por su propio peso:

Todas las expectativas levantadas en el mundo moderno por la conjunción de una nueva conciencia de libertad con el poder de la ciencia parecen irse a pique. Se vive la decepción profunda ante el desvanecimiento de las esperanzas que habían despertado en toda Europa las revoluciones liberales, seguidas por graves periodos de contrarrevolución, o al menos, de involución represiva (...) el *fracaso* de estas esperanzas en el orden burgués alimenta un sordo y oscuro resentimiento contra las instituciones políticas (...) (Galán, 2003, pág. 43)

Sin embargo, este desencanto no sólo tuvo su repercusión en las instituciones políticas de la sociedad, sino en la totalidad de la cultura europea, que, para decirlo de una vez, estaba empezando a atestiguar el inicio de su decadencia como civilización, “*decadencia de costumbres, de usos, de ideologías y credos religiosos (...) la decadencia es una especie de niebla espesa que vuelve todo espectral y vano*” (Galán, 2003, pág. 44). Este último concepto, *vano*, resume de sobremanera el espíritu general de la época, y más aún, mediante él se pueden entender los cambios que aparte de verse reflejados en las instituciones sociales de la época, también empiezan a aparecer en el mundo del arte hacia finales del siglo XIX. De hecho, teniendo en mente el concepto de *lo vano*, se puede comprender mejor el surgimiento de la influencia artística más importante de la obra de Arthur Rimbaud: el poeta Charles Baudelaire.

Pero más aún, el concepto de *lo vano* será de utilidad para comprender el trasfondo filosófico que está presente en la obra de este poeta, el cual llamó la atención de Jean Paul Sartre. En el ya citado ensayo del filósofo francés titulado “*Baudelaire*”, este pensador realiza una *génesis biográfica* para establecer puntos de conexión entre la vida del poeta y el surgimiento de la obra de este, sin embargo, acaso por ser una obra previa sus más grandes obras filosóficas, el pensador no se tiene tan en cuenta el contexto socio histórico del poeta, el cual en este punto no se puede dejarse de lado si se quiere entender la relación entre la obra poética de Baudelaire y el trasfondo filosófico que contiene.

2. El ocaso de la experiencia tradicional: un antecedente literario de Rimbaud

Para comenzar a analizar la relación entre el contexto histórico y la filosofía que subyace en la poesía de Baudelaire, resultará útil hacer mención de algunos aspectos presentes en el texto *“Sobre algunos temas en Baudelaire”* del filósofo alemán Walter Benjamin. En primer lugar, el filósofo hace una observación en torno a los asuntos que más interesaron a los pensadores de principios del siglo XX: *“desde finales del siglo pasado, la filosofía ha realizado una serie de intentos para adueñarse de la “verdadera” experiencia, en contraste con la que se sedimentada en la existencia controlada y desnaturalizada de las masas civilizadas”* (Benjamin, 2008, pág. 8). A estas filosofías emergentes que se presentan como la antinomia del positivismo se les ha solido llamar *“filosofías de la vida”* (como las de Dilthey o Klages), las cuales, de acuerdo con Benjamin, habían pensado al hombre no desde la sociedad sino desde la poesía y el mito (Benjamin, 2008).

Sin embargo, Benjamin nota que esto ha cambiado, ya que en el siglo XIX la poesía ha dejado de ser un medio para explicar al ser humano y se ha transformado únicamente en un género literario, que además de todo, ha perdido el público que la mantenía viva. Pero esto no se debe a que la poesía haya cambiado radicalmente sino a que los lectores han cambiado totalmente. Téngase presente que es en este contexto en el que empiezan a surgir los éxitos de masas, lo cual supone que los lectores han pasado a convertirse en consumidores. A causa de esto Benjamin afirma lo siguiente: *“el público se ha vuelto más frío incluso hacia aquella poesía lírica del pasado que le era conocida”* (Benjamin, 2008, pág. 8). Sin embargo, en este medio ambiente de indiferencia ante la lírica ocurre algo paradójico: poco después de ser publicadas *“Las flores del mal”* de Charles Baudelaire, dicho libro se convierte en un éxito que acaso ni el mismo autor esperaba.

Ahora bien, la paradoja tan sólo aumenta si se tiene presente que “*Las flores del mal*” no es un libro de poesía *clásico*, no solo por sus temas, sino también por el tipo de público al cual estaba dirigido. Los últimos versos del poema que está dedicado a los lectores de la obra y que alguna manera parece haber sido pensado para ser una introducción al poemario en general, revela qué tipo de personas tenía en mente Baudelaire a la hora de sacar a la luz sus poesías, pues el texto acaba así: “*¡hipócrita lector, ¡mi hermano y semejante!*” (Baudelaire, 2001, pág. 63). Este hecho sin duda llamó la atención

El libro que había confiado en los lectores más extraños y que al principio había encontrado bien pocos de ellos, se ha convertido en el curso de decenios en un clásico, incluso en uno de los más editados (...) y ello podría deberse a que la experiencia de los lectores se ha transformado en su estructura. (Benjamin, 2008, pág. 8)

Este cambio en las estructuras deben ser entendidas como lo que el mismo Benjamin denominaba como las *condiciones de recepción* de la poesía, las cuales, de acuerdo con el autor, suponen una ruptura con una forma de experiencia que paulatinamente fue desapareciendo durante el siglo XIX. El escritor Leonardo Ordoñez Díaz (Díaz, 2002) hace una comparación (inspirado el texto de Walter Benjamin acerca de Baudelaire) entre tres conceptos que definían las *condiciones de recepción* clásicas y las condiciones de recepción moderna. Mientras que las *condiciones de recepción* clásica estaban definidas por los conceptos de experiencia, narración y recuerdo, las *condiciones de recepción* de la modernidad son vivencia, información y memoria. Pero bueno, antes de explicar la diferencia

entre cada una de los conceptos que definen las *condiciones de recepción* hay que entender la razón por la cual ocurren esta serie de transformaciones:

Es la época en que se comienzan a apreciar en gran escala los efectos económicos, políticos y antropológicos de la revolución industrial (...) es una época de descontento social propicia para el brote de movimientos revolucionarios imbuidos por las ideas y las consignas heredadas del Siglo de las Luces. (Díaz, 2002, pág. 19)

La vida del campo ha sido reemplazada por la vida de las metrópolis; las pequeñas comunidades rurales han pasado a convertirse en multitudes urbanas; los paisajes de campos y bosques han desaparecido y en su lugar han aparecido grandes edificios e industrias que han eclipsado las manifestaciones de la naturaleza. Esta circunstancia histórica y social es lo que determinó el ocaso de lo que Benjamin llamaba la “*experiencia tradicional*” y el surgimiento de “*experiencia de la modernidad*” o “*experiencia vivida*”, y, además, como se verá más adelante, esta circunstancia es también la que prepara el escenario para el surgimiento de “*Las flores del mal*”.

Las diferencias entre estas dos categorías se pueden entender fácilmente a través de su relación con el tiempo: la primera tiene una fuerte repercusión del pasado en el presente; una repercusión y continuación de los valores antiguos en la actualidad, mientras que el segundo tipo de experiencia está enfocada de forma casi obsesiva con el presente. Sin embargo, la verdadera diferencia entre ambos tipos de experiencia está relacionadas con la significación que las personas le daban a su vida y a sus actos. De hecho, la diferencia que

propone Ordoñez Díaz entre los conceptos de experiencia y de vivencia (Díaz, 2002) tiene que ver con el valor que en el pasado se le daba a la vida:

El mundo de la vida en el ámbito rural se caracteriza porque en él las “voces de la naturaleza” son susceptibles de ser escuchadas; los sujetos, inmersos en un ambiente en el que el transcurso del tiempo tiene un ritmo lento, tranquilo, y el aspecto de las cosas un sabor ancestral (...) el tiempo urbano, por contraste, es un tiempo crispado, pleno de aceleración, un tiempo en que los acontecimientos que hilan la complicada madeja de la gran historia, así como los espacios cotidianos (...) se atropellan unos a otros en confuso tropel (Díaz, 2002, pág. 31)

Mientras que el concepto de *experiencia* es utilizado para definir una relación significativa entre el ser humano y su medio ambiente, el concepto de *vivencia* pretende definir una manera trivial de relación entre el ser humano y su mundo. Previamente se decía que esta diferencia puede entenderse a la luz de la relación que ambos conceptos tienen con el tiempo: mientras que a partir del concepto de *experiencia* el tiempo es percibido como un flujo constante de un orden natural que rige el mundo, a través del concepto de *vivencia* el tiempo pasa a ser percibido como una sucesión homogénea de días y noches que transcurren de forma acelerada. Ahora bien, véase que ocurre en cuanto a los conceptos de *narración e información*.

Benjamin pensaba que una de las formas en que se manifestaba la desconexión entre la *experiencia* y la *vivencia* eran uno de los géneros literarios más importantes del siglo XIX: el periódico (Benjamin, 2008), el cual junto con las novelas impresas, eclipsó a los antiguos medios de comunicación debido al gran auge de las industrias editoriales. De acuerdo con el

pensador alemán, esta transformación modificó las *condiciones de recepción* del siglo XX por las características inherentes al formato periodístico:

Si la prensa se propusiese proceder de tal forma que el lector pudiera apropiarse de sus informaciones como partes de su experiencia, no alcanzaría de ninguna forma su objetivo. Pero su objetivo es justamente lo opuesto y lo alcanza; su propósito consiste en excluir rigurosamente los acontecimientos del ámbito en el cual podrían obrar sobre la experiencia del lector. Los principios de la información periodística (novedad, brevedad, inteligibilidad y, sobre todo, falta de conexión entre las noticias aisladas) contribuyen a dicho efecto tanto como la compaginación y el estilo lingüístico.” (Benjamin, 2008, pág. 11)

En oposición al estilo subjetivo que es inherente a la narración, el estilo de los periódicos es impersonal y directo, pero más aún, anulan la posibilidad de que el lector pueda sentirse conectado al pasado y a su repercusión en el presente, es decir, la impide entrar en diálogo con la tradición. A propósito, no puede olvidarse que la forma más de transmitir un conocimiento de manera generacional era a través de la tradición oral, es decir, a través de la narración, la cual tenía la finalidad de irse nutriendo por las *experiencias* de cada generación que la replicaba y transformaba; “*la narración no pretende, como la información, comunicar el puro en sí de lo acaecido, sino que lo encarna en la vida del relator, para proporcionar a quienes escuchan lo acaecido como experiencia*” (Benjamin, 2008, pág. 12).

Sin embargo, con el triunfo del periódico como la forma privilegiada de comunicación, este diálogo entre diferentes tiempos mediado por la *narración* desaparece,

negándole a los lectores la posibilidad de hacer parte del flujo de una tradición. Ya por último sólo queda explicar la relación entre *recuerdo* y *memoria* para entender el trasfondo filosófico de “*Las flores del mal*”. Pues bien, nuevamente hay que recordar que la dicotomía entre recuerdo y memoria implícitamente se fundamenta en una concepción del tiempo de la cual esta es resultado. A diferencia del tiempo tradicional, para el cual el pasado es el tiempo ideal que debe tratar de imitarse, el tiempo ideal de lo moderno es el futuro⁸.

Esto es una consecuencia de la irrupción de la *información* y de los medios masivos en las *condiciones de recepción* de la sensibilidad del siglo XIX. Su inherente cualidad fugaz fue acostumbrando a los lectores a un tipo de contenido absolutamente actual que por su puesto tenía que estarse renovando a la misma velocidad con que ocurrían los vertiginosos acontecimientos de las metrópolis: “*cada noticia es primicia de hoy destinada a caer en el olvido mañana o pasado mañana. Cada novedad noticiosa está llamada a envejecer y arrugarse con una velocidad ineluctable*” (Díaz, 2002, pág. 51).

A causa esta relación entre el presente y el ansia de actualidad, la experiencia tradicional pasa a convertirse en la experiencia de lo instantáneo, de lo novedoso, o más bien, teniendo en mente las palabras del mismo Baudelaire, una experiencia de: “*lo fugitivo, lo contingente*” (Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, 1995, pág. 92). Por lo tanto, el efecto que naturalmente empezó a ocurrir en la sensibilidad del público del siglo XIX fue que para la conciencia los hechos del pasado dejaron de ser vitales y pasaron a convertirse en meros

⁸ El poeta y ensayista Octavio Paz tiene algunas ideas que pueden ser de utilidad para complementar esta idea. En su libro titulado “*Los hijos del limo*” el poeta mexicano explica la diferencia entre tradición y modernidad de la siguiente manera: “*la modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante cualquiera que ésta sea; pero la desaloja para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es una manifestación momentánea de la actualidad (...) ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación*” (Paz O., *Los hijos del limo*, 1990, pág. 18)

datos desprovistos de toda trascendencia, es decir, dejaron de ser sucesos grabados en la *memoria* y se convirtieron en *recuerdos*.

Ordoñez Díaz propone que la diferencia entre ambos conceptos radica en que, mientras que la *memoria* conserva las experiencias significativas que se imprimen en la psique del sujeto, los *recuerdos* son una herramienta utilizada por la psique para preservar la información que, de no ser por un instrumento externo (un *souvenir*, tal y como lo llama el autor) que retenga las experiencias, estas simplemente serían olvidadas debido a su poca relevancia emocional (Díaz, 2002). Tal vez sea este tránsito entre *memoria* y *recuerdo* el que mejor explique el tránsito de la *experiencia tradicional* a la *experiencia moderna*, pues sin memoria, es imposible mantener el vínculo entre el pasado y el presente, vínculo que, a la larga, está condenado al olvido. Esto es porque ya que ningún suceso del pasado próximo o lejano puede resultar trascendente para el sujeto debido a su poca significación, estos sucesos simplemente son suprimidos de la memoria del sujeto.

Teniendo esto en cuenta, resulta fácil comprender las causas por las cuales la relación entre el hombre y el mundo ha pasado a convertirse en una *vivencia* obsesionada con lo instantáneo, y así mismo, las causas por las cuales la cultura occidental empezaba a manifestar los síntomas de su propia decadencia. Ahora bien ¿En qué radica esta decadencia? Téngase en cuenta que todos los fenómenos mencionados anteriormente tienen un mismo punto en común: la banalización del ser humano y sus relaciones con el mundo. Al perderse la *experiencia* que vinculaba de forma significativa al sujeto con su mundo social, empieza a gestarse un vacío moral, espiritual y cultural en la mentalidad occidental, del cual comenzó a desprenderse el síntoma capital a través del cual se puede empezar a explicar el trasfondo filosófico de “*Las flores del mal*”.

Sucedo que, como fruto de la transformación de la *experiencia tradicional*, la vida en las metrópolis comienza a convertirse en un flujo de *vivencias* peligrosas para la psiquis de los sujetos que las habitan. Al concentrar todas las fuerzas anímicas en obtener momentos que produzcan un efecto intenso en la psicología del sujeto, inevitablemente termina sucediendo un “*desequilibrio anímico riesgoso no sólo para la actividad creadora sino también para la salud corporal*” (Díaz, 2002, pág. 116).

La constante búsqueda de vivencias que estimularan la receptividad del sujeto terminó produciendo el agotamiento de la sensibilidad, y, por lo tanto, el cambio en las *condiciones de recepción* de las cuales se habló previamente. Ya en este punto, se puede afirmar que este cambio sufrido en la sensibilidad del sujeto moderno radica en lo siguiente: la obsesión con las experiencias intensas ha provocado el atrofiamiento de la psiquis del sujeto, y por eso, tal y como afirmaba Benjamin, el público y su sensibilidad se han vuelto más fríos. Sin embargo, esta no es la única consecuencia producida por la transformación de las condiciones de recepción. Los ciudadanos de las ciudades del siglo XIX desarrollaron un síntoma que hasta entonces era desconocido para la sociedad y la cultura europea: el *spleen*.

Este término se define como hastío, pero antes de proseguir, no hay que perder de vista que este concepto no debe confundirse con el aburrimiento u ocio. A la luz de lo planteado anteriormente acerca del ocaso de la experiencia tradicional debe hacerse la siguiente distinción: en el pasado, el ocio era visto como un momento de recogimiento en el que el individuo simplemente descansaba de su rutina diaria y se dedicaba a otros asuntos propios de su vida privada, o en su defecto, era el momento propicio para la reflexión. A partir de la transformación de la *experiencia* durante la modernidad, no se puede hablar propiamente de aburrimiento sino de hastío o tedio. La diferencia estriba en que mientras que

el aburrimiento es un momento de reflexión, o en su defecto un momento en el que se hacen actividades que rompen la rutina de la cotidianidad, el tedio o hastío es anulación de las fuerzas tanto físicas como psíquicas:

El spleen, por contraste, consiste justamente en cierta tensión espiritual que tiende a destruir la receptividad del individuo (...) el aburrimiento, al igual que el silencio, implica la existencia de un terreno fértil en que el pensamiento o el deseo puede madurar, como en una penumbra sosegada. El spleen, en cambio, se caracteriza por el desasosiego del espíritu, por cierta inquietud estéril que se adueña del alma (Díaz, 2002, pág. 133).

En la poesía de Baudelaire este es uno de sus temas centrales, tan así que la primera parte de *“Las flores del mal”* lleva por título Spleen e ideal. Allí pueden encontrarse poemas como *“El sabor de la nada”*, *“Spleen”* o *“Reversibilidad”*, que son poemas en los que el tema del desasosiego y el hastío ocupan un lugar fundamental. Si se tiene esto en cuenta, ya se puede ir comprendiendo por qué es tan importante este libro en el contexto de la modernidad. Recuérdese que Benjamin afirmaba que este poemario, que en un inicio tuvo pocos lectores, eventualmente se convirtió en un clásico de la literatura, lo cual no podía ser de otro modo, pues es en *“Las flores del mal”* donde apareció por primera vez en la lírica occidental la conciencia de que la vida humana había perdido su sentido tradicional y que en su lugar, había quedado un enorme vacío, una herida espiritual que había empezado a agrietar los cimientos de la sociedad, la moral y la cultura de occidente. Es decir, la importancia de las *“Las flores del mal”* radica en expresar mediante la poesía que la existencia ya no tiene sentido.

3. Spleen y poética de la existencia

Es momento de volver a Sartre para entender el particular interés que tenía el filósofo francés en el poeta Baudelaire, ya que como se verá más adelante, “*Las flores del mal*”, al igual que las motivaciones por las que este libro fue escrito, constituyen un antecedente literario de lo que un siglo después sería el existencialismo. Pues bien, el filósofo francés pensaba que Charles Baudelaire era una de los primeros artistas en cuya obra y en cuya biografía aparece implícitamente el problema del sentido de la existencia. En el ensayo titulado “*Baudelaire*” Sartre propone que toda la vida de este poeta estuvo definida por la plena conciencia de que su existencia no tenía sentido.

Desde pequeño, tras la muerte de su padre y tras ser desplazado del núcleo familiar por el nuevo esposo de su viuda madre, el poeta pierde el horizonte de lo que constituía el centro de su existencia. A causa de esa ruptura, de esta “caída” en el mundo, la existencia del poeta dejó de pertenecer a un universo que lo justificaba y pasó a convertirse en una existencia injustificable y absurda, pero sobre todo a convertirse en “*un periodo de separación o de distanciamiento del otro, de no-comunicación o de imposibilidad de comunicación, de soledad, de rechazo y de desamparo*.” (Gómez, 2008, pág. 30). Por lo tanto, el poeta pasó casi toda su vida sumergido en un constante estado de angustia, pero también de conciencia; conciencia de su vacío, angustia de su vida, de su contingencia radical en un mundo en el cual él no era necesario. El retrato que hace Sartre lo sintetiza perfectamente:

Baudelaire: el hombre que se siente abismo. Orgullo, hastío, vértigo:
se ve hasta el fondo el corazón, incomparable, incomunicable,
increado, absurdo, inútil, abandonado en un aislamiento total,

soportando solo su propia carga, condenado a justificar absolutamente solo su propia existencia, y escapando sin cesar, escurriéndose de sus propias manos, replegado en la contemplación y, al mismo tiempo, lanzado fuera de sí a una infinita persecución, a un abismo sin fondo (...) (Sarte, 1949, pág. 28)

Sin embargo, a decir verdad, lo que resulta relevante es lo que Baudelaire hizo con la conciencia de su contingencia, pues a diferencia de muchos otros artistas de la época⁹ en cuyas obras también aparecía el tema del hastío y la angustia frente a la ausencia de sentido en la existencia, la actitud de Baudelaire es radicalmente diferente, pues la forma en que este asume esta problemática es activa, pues el poeta quiere darse a sí mismo un sentido que justifique su existencia. Es por eso que: *“la vida de Baudelaire, tal como la interpreta Sartre, se aferra por completo al proyecto de superar la contingencia, o más precisamente, su propia contingencia”* (Gómez, 2008, pág. 25). Aun así, no es únicamente el querer superar el sinsentido de la existencia lo que hace de Baudelaire una figura tan importante. Lo fundamental está en cómo darle un sentido a la existencia.

A Sartre le interesaba que, en vez de refugiarse en la idea de un dios bondadoso y omnipotente, o deberse por completo a un sentido de la moral establecido como fin último

⁹ Si bien más adelante se profundizará en la relación entre poesía y modernidad, vale la pena traer a colación unas palabras que casi a manera de diagnóstico parecen describir las características de los poetas modernos que atravesaron la misma ruta de Baudelaire: *“La gente se junta con gran frecuencia a decir que todo es malo; y en vez de atribuir la obra a un artífice inteligentísimo y supremo, la supone obra de un prurito inconsciente de fabricar cosas ab eterno, los cuales tampoco se sabe a punto fijo lo que sean. Los dos resultados principales de ello en la literatura son: 1° Que se suprima a Dios o que no se le miente sino para insolentarse con él, ya con reniegos y maldiciones, ya con burlas y sarcasmos. 2° Que en ese infinito tenebroso e incognoscible perciba la imaginación, así como en el éter (...) fragmentos y escombros de religiones muertas, con los cuales procura formar algo como ensayo de nuevas creencias y de renovadas mitologías.”* (Varela, 1995, pág. 111)

de todas sus acciones, Baudelaire trató de hallar una salida a la contingencia de su vida al desplazar del centro de sentido Dios y a la sociedad, poniendo al individuo en lugar que antes estos ocupaban. De acuerdo con Sartre, para el poeta Charles Baudelaire, la solución a la angustia frente a la ausencia del sentido no debía ser algo externo a sí mismo. Por el contrario, él pensaba que la responsabilidad del sentido recae sobre cada individuo particular, el cual estaba en la libertad de ser definido por sí mismo y no por una norma ajena a él como una institución religiosa o social. Para Baudelaire, el individuo se encuentra en la libertad de darse el sentido que este quiera, sin importar que ello no sea necesariamente aceptado por la moral preestablecida de la sociedad. Al comprender lo anterior podemos comprender mejor la otra mitad que integra la temática de “*Las Flores del mal*”.

No hace poco se recordaba que la primera parte del libro se llama “*Spleen e ideal*” y que el spleen era el síntoma general que empezó a sufrir la sociedad europea del siglo XIX a raíz de la desaparición de la *experiencia tradicional*. Pero bueno ¿a qué hace referencia el “ideal”? El otro tema que está muy presente en todo el libro es la búsqueda de la belleza, pero no en el sentido mesurado y armonioso de la palabra, sino en su connotación de desmesura o embriaguez, el cual, según (Gómez, 2008) debe comprenderse como un estado en el que el individuo es capaz de recuperar la capacidad de asombro que el *spleen* había atrofiado.

Pero para que esto sea posible, resulta necesario que el individuo esté dispuesto a encontrar la belleza en los lugares más insólitos, aun cuando estos sean mal vistos por la sociedad. Por eso, Baudelaire dedicó varios poemas a prostitutas que fueron sus amantes; a la muerte y la decadencia del cuerpo; a lúgubres y sombríos paisajes. Esta oposición a lo que es aceptado normalmente por la sociedad es de suma importancia, pues teniéndola en cuenta, se comprende el que Sartre afirmaba que si el individuo quería darse a sí mismo el sentido

de su existencia, este debía pasar por una exigente y constante invención de los principios que la definiera, por lo tanto, a propósito de Baudelaire, Sartre pensaba que:

Por haber escogido la lucidez, por haber descubierto a pesar suyo la gratuidad, el abandono, la libertad terrible de la conciencia, Baudelaire se sitúa frente a una alternativa: puesto que no hay principios establecidos a los cuales aferrarse, tiene que estancarse en un indiferentismo moral amoral o inventar él mismo el Bien y el Mal.

(Sarte, 1949, pág. 29)

De acuerdo con Sartre, lo que sucede es que, al verse de frente con el vacío de su existencia, y sin poder sostenerse en nada externo a sí mismo, Baudelaire le otorga a la conciencia el valor constitutivo de la realidad, es decir, que convierte a la subjetividad en la responsable de “*crear sus propios valores, el sentido del mundo y de su propia vida.*” (Sarte, 1949, pág. 29). Debido a esto es que se puede afirmar que la obra de Baudelaire es un antecedente literario del existencialismo de Sartre, sin embargo, al decir “*obra*” hay que entender que no se está haciendo referencia exclusivamente a los libros escritos por el autor. Baudelaire trasciende los significados convencionales de obra y creación, pues para él, estas son actividades que no deben limitarse al arte, sino que deben desembocar en la vida misma ya si se lleva hasta sus últimas consecuencias el imperativo de que el individuo debe crear el bien y el mal, la belleza y la fealdad, también será necesario este se cree a sí mismo.

Esto quiere decir que para Baudelaire la vida era una creación, una obra de arte de sí misma cuyos principios eran creados por la libertad de la conciencia. Este hecho sin duda debió llamar la atención de Sartre, ya que, en primer lugar, la afirmación baudeleraiana de que

es la subjetividad la que dota de sentido a la realidad, simpatizaba con los fundamentos fenomenológicos que Sartre empezaba a desarrollar en su filosofía y que años más tarde expondría en “*El ser y la nada*”. En segundo lugar, la propuesta de Baudelaire debió llamar la atención de Sartre porque es una puesta en práctica de lo que el filósofo francés afirmó en su famosa conferencia “*El existencialismo es un humanismo*”.

El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. (Sartre, 2009, pág. 31)

Pero bueno, si bien es cierto que Baudelaire es el primer caso en la poesía que asume una “poética de la existencia”, es decir, un intento de darse a sí mismo el sentido de su existencia, Sartre también observa que en el caso de Baudelaire existe una muy contradicción respecto a este propósito de asumir la vida como una constante creación. De acuerdo con Sartre, la más importante implicación de asumir la vida como una creación es la de “*crear en primer lugar el sentido que iluminará para ella la totalidad del mundo*” (Sarte, 1949, pág. 30) ya que a fin de cuentas, esta creación es ante todo una búsqueda de valores propios. En ese orden de ideas, y recordando lo dicho por Sartre a propósito de la diferencia entre la actitud del *rebelde* y la del *revolucionario* que se mencionó en el primer capítulo, resulta evidente Baudelaire no lleva hasta sus últimas consecuencias el proyecto de ser autor de sí mismo porque realmente necesita algo a lo cual oponerse para definirse por negación.

Este sigue necesitando todo ello a lo que está en contra, ya sea Dios, la alta sociedad burguesa o la tradición de una forma literaria. Así como pronto blasfema y escandaliza, más

pronto se ve absorbido por el remordimiento de sus pensamientos y acciones abyectas. Baudelaire no abandona realmente la moral de su tiempo. A pesar de su entusiasmo por oponerse a la sociedad y encontrar en sí mismo el sentido de su existencia, Baudelaire no deja de sentir un profundo sentimiento de *culpa* por ir en contra del orden establecido. Esto resulta de suma importancia ya que el sentimiento de *culpa* es una categoría moral que tiene hondas raíces en la moral cristiana, es decir, en una serie de valores externos a la conciencia de Baudelaire. Varios poemas suyos pueden ser utilizados para dar cuenta del remordimiento que sin duda vivía Baudelaire. Acaso el más icónico de ellos es el “*Héautontimorúmenos*”, el verdugo de sí mismo, el cual versa así:

¿En la divina sinfonía
no soy la nota disonante
con esta voraz ironía
que me devora en todo instante?

(...)

Yo soy la llaga y la cuchilla,
la cerviz y el infame yugo,
la bofetada y la mejilla,
y la víctima y el verdugo. (Baudelaire, 2001, pág. 127)

Por si no fuera poco con los múltiples poemas en los que se ve reflejado este sentimiento de *culpa*, hay varios pasajes en los diarios íntimos de Baudelaire que también corroboran que el poeta nunca pudo desligarse por completo de las torturas de ese sentimiento. Junto con ello, llama mucho la atención la forma en que Baudelaire describe su remordimiento. De acuerdo con Sartre, Baudelaire siente que ha cometido faltas imperdonables debido a que conserva

todavía los valores de una familia católica y burguesa que lo juzga severamente por encarnar todo lo que representa el mal para ella. Pero, a decir verdad, sus acciones no pasan de ser actos que no merecen ni siquiera la condena a la prisión, y que, en el fondo, no son más que el resultado de no poder romper totalmente con los valores con los fue criado:

Baudelaire no ha cometido crímenes secretos. Lo que puede reprochársele no merece la horca (...) abuso de estupefacientes, sin duda algunas extravagancias sexuales e indelicadezas que rayan con la estafa. Si tan sólo una vez se hubiera decidido a poner en duda los principios en nombre de los cuales el general Aupick y Ancelle lo condenaban, se habría liberado. Pero se guarda muy bien de hacerlo: y adopta sin discusión la moral de su padrastro. (Sarte, 1949, pág. 31).

Ahora bien, esta crítica no sólo abarca el aspecto ético de Baudelaire, pues el poeta no sólo temía romper con los principios sociales y morales con los cuales su familia lo había formado, sino que también temía romper con los valores estéticos de su época. A pesar de que Baudelaire incorpora temas extravagantes para ese entonces, la forma que utiliza al hacer sus poemas seguían teniendo una forma demasiado tradicional. Por eso Sartre pensaba que este poeta realmente no rompía con los valores que le habían sido impuestos, sino que su trabajo creador consistía en rehacer un poco lo que ya estaba establecido (Sarte, 1949).

Un siglo antes de que Sartre hiciera semejante juicio acerca de la obra de Baudelaire, el joven poeta Arthur Rimbaud ya había llegado a una conclusión bastante similar. Hacia el año de 1871 el joven poeta escribía un texto en el cual reconocía la influencia que Baudelaire

había tenido sobre su obra y además lo entronizaba llamándolo “rey de los poetas”. De Baudelaire había aprendido la importancia de la ensoñación y también había asimilado varios principios de la estética de *las correspondencias* sobre la cual ya se habló previamente.

Pero sin duda lo que más llamaba la atención de Rimbaud era que para Baudelaire el artista debía ser un “experimentador”, una persona que estuviera en constante búsqueda de nuevas experiencias y de nuevas formas de comunicar todo lo que constituye la vida, aun cuando ello implicara poner en riesgo la propia vida. Y justamente, es en ese aspecto en que Rimbaud hace una crítica al “rey de los poetas”. En su correspondencia, Rimbaud afirmaba que, si bien Baudelaire había sido un auténtico poeta, este había vivido en un medio demasiado artístico, es decir, demasiado burgués, y que por eso sus poemas siempre habían tenido una forma inauténtica: poco original y esto no podía ser así, porque la invención de lo insólito exigía formas nuevas (Rimbaud, *Cartas del Vidente*, 1985). De aquí es de dónde parte la poética del joven poeta:

Rimbaud estaba dispuesto a sacrificarlo todo al ansia de experimentar, a la sed de descubrir, porque ¿No había declarado Baudelaire que el cometido del artista era le exigía la forma más completa de renuncia a sí mismo? (...) Quería seguir avanzando desde donde Baudelaire se había detenido, cualquiera que fuese el precio y así acceder a la eternidad. (Starkie, 1989, pág. 116)

En ese orden de ideas “*Rimbaud será el forzado de la poesía (...) aquel a quien una necesidad de negar la asfixiante provincia arroja más allá -en Mañana de Embriaguez él lo dice tan claramente como Nietzsche- más allá del bien y del mal.*” (Bonney, 1975, pág.

12). A medida que el poeta va profundizando en la búsqueda de un nuevo lenguaje con el cual expresar sus experiencias y sensaciones, para él la poesía deja de ser un instrumento de evasión y se convierte en un ancla que hincó a Rimbaud en las cosas concretas. De ahí que se pueda afirmar que la poesía de Rimbaud no es realista, pero sí que está obsesionada con la realidad. Téngase en cuenta el siguiente poema titulado “*Sensación*”, el cual fue escrito poco después de que iniciara la transformación radical tanto de la vida como de la obra del autor:

Iré, cuando la tarde cante, azul, en verano,
Herido por el trigo, a pisar la pradera;
Soñador, sentiré su frescor en mis plantas
Y dejaré que el viento bañe mi cabeza.

Sin hablar, sin pensar, iré por los senderos:
Pero el amor sin límites me crecerá en el alma.
Me iré lejos, dichoso, como con una chica,
Por los campos, tan lejos como el gitano vaga. (Rimbaud, *Poesías completas*, 2013, pág. 187)

En comparación con los poemas iniciales de Rimbaud, en los cuales la fantasía tenía un lugar preponderante (recuérdese el titulado “El sueño del escolar”), ya para este punto su escritura se empieza a aproximar su realidad más inmediata, pero aún más importante: empieza a ser auténtica en la medida en que lo que el poeta expresa es el resultado de su arduo autoconocimiento, de la búsqueda de nuevas formas y de nuevas sensaciones. Teniendo eso en cuenta el pensamiento poético del autor dio el siguiente cambio: “*la poesía ya no tiene*

que reemplazar la realidad, sino recordar incesantemente su riqueza, manteniendo en alerta los sentidos, preparando al espíritu para la conquista cercana de lo que el lenguaje no ofrece.” (Bonnefoy, 1975, pág. 26). Pero más aún, en este punto de su vida es que para Rimbaud la poesía comienza a ser también una forma de emprender una crítica contra el mundo, a su vez, una apuesta por transformar la realidad. Es decir, en ese momento la poesía de Rimbaud ha empezado a ser revolucionaria. Para profundizar en esta idea conviene hacer uso de lo que afirma Octavio Paz acerca de la obra Rimbaud en su texto “*¿Qué nombra la poesía?*”:

Por una parte, su obra es una crítica de la realidad y de los “valores” que la sustentan o la justifican: cristianismo, moral, belleza; por la otra, es una tentativa por fundar una nueva realidad: una nueva fraternidad, un nuevo erotismo, un hombre nuevo. Todo esto será obra de la poesía, “*la alquimia del verbo*”. (Paz, 1977, pág. 6)

Rimbaud deposita sus esperanzas en la poesía porque ve en ella la posibilidad de cimentar las bases para pensar una realidad diferente en la que exista algo más que el odio y el hastío provocado por un mundo en el que no prima el valor de la libertad. En las palabras, Rimbaud encuentra una herramienta que lo conecta realmente con la vida que le ha sido negada desde su infancia, una vida en la cual la libertad y la felicidad no son quimeras o la reminiscencia de un pasado casi mítico. No es de sorprender que Rimbaud haya optado por hacer de la poesía su recurso fundamental, pues “*las palabras en una situación de tiniebla, tienen un singular poder de iluminación. De la cosa que nombran, aún si esta está comprometida en el horizonte de lo cotidiano, parecen no retener más que su pureza.*” (Bonnefoy, 1975, pág.

23) Mediante el uso de la palabra, Rimbaud no sólo descubre un mundo que había estado oculto por la amargura y la soledad de lo que hasta entonces había sido su vida:

Su sensualidad se declara, confiere al mundo otro orden y otro sentido, le muestra la belleza de los cuerpos como un oro que ha permanecido intacto en la oscuridad del lugar triste (...) y el medio poético, ese poder de las palabras para designar algo diferente a nuestro mundo malo, parece encontrar una aplicación. (Bonney, 1975, pág. 26)

4. Revolución poética y poesía revolucionaria

Ya que se ha abordado el origen del carácter revolucionario que posee la obra de Rimbaud, hay que profundizar en los aspectos concretos contra los cuales esta obra se revela, ya que toda revolución implica una oposición y una lucha contra una serie de valores que se pretenden superar, transformar y reemplazar. Pues bien, primero que todo: cuando Rimbaud se propone *cambiar la vida*, hay que entender *vida* como un sinónimo de *realidad*, por lo tanto, hay que entender que lo que Rimbaud pretende transformar no son sólo las circunstancias de su biografía, sino todas las ideas, conductas y valores que lo habían oprimido hasta ese entonces.

Estas formas de opresión pueden ser categorizadas en tres grandes grupos, los cuales contienen en sí otros aspectos de la realidad contra los cuales Rimbaud se opuso. En primer lugar, está la oposición contra la sociedad, sus clases y sus instituciones, la cual implica una lucha contra los valores heredados del positivismo y la ilustración francesa que promulgaban

la racionalidad y el utilitarismo como fines últimos de la vida. En segundo lugar, está el conflicto religioso del poeta, tanto con la iglesia como con la idea de Dios, los cuales, de acuerdo con Rimbaud, son los responsables del mal en el mundo. Finalmente, está la oposición dirigida hacia el arte, la cual ataca tanto a la poesía hecha en ese entonces, como a la idea de poesía que tenía la sociedad.

Aclarado lo anterior, hay que comenzar a explicar: la razón por la cual la sociedad es el primer objeto de la revolución propuesta por Rimbaud radica en que esta es la causante de la desigualdad, de la soledad y de la injusticia de las cuales el poeta había sido víctima durante su corta vida. Recuérdese que Rimbaud es un heredero de los ideales de la revolución francesa, pero que al mismo tiempo hizo parte de la generación de jóvenes que vieron el fracaso de los ideales revolucionarios y que además se mantenían: *“tiranizados por la superstición, por las convenciones, por la falta de imaginación. Lo que había triunfado sobre la sociedad no eran la Liberté, la Egalité y la Fraternité, sino un inmenso bostezo”* (Ospina, 1994, pág. 26). Teniendo ello en cuenta habrá dos instituciones en particular que Rimbaud señalará como los responsables de los sufrimientos de las personas de su época: en primer lugar, el estado burgués, el cual materializa superlativamente sus valores en la institución de la familia, el utilitarismo y el trabajo.

En este punto conviene recordar que el movimiento cultural que promulgó la crítica, la libertad y el cambio social en el siglo XIX fue el romanticismo, del cual, como ya se ha dicho, Rimbaud es un sucesor y renovador. Ahora bien, de todo este complejo y fecundo movimiento intelectual que sacudió las bases culturales de Europa hay dos aspectos que se pueden apreciar con intensidad en la obra y vida del poeta. El primer aspecto intelectual del romanticismo que repercute en el pensamiento de Rimbaud es la resistencia por parte del

individuo a ser absorbido por las estructuras sociales que componen la vida pública y la vida privada. Los románticos pensaban que la individualidad era un valor que le daba al ser humano un lugar privilegiado en la sociedad, pero que al mismo tiempo lo hacía un marginado. Esto es porque al salir de las márgenes de la sociedad, la conciencia del individuo se transformaba, expandía sus límites respecto a las ideas de qué era correcto y qué no, dándole la posibilidad de convertirse en un ser “*irreductible a las estructuras de la sociedad civil y, como tal, elemento de una ensoñación, simbólica del hombre libre, auténtico y no explotado*” (Prado, 2013, pág. 76). En su obra, quizás el poema que mejor representa este símbolo del hombre libre de las estructuras sociales, es el titulado “*Mi Bohemia*”, en el cual también se materializa el símbolo de “el marginado social”:

Me iba, con los puños en mis bolsillos rotos...
Mi chaleco también se volvía ideal,
Andando, al cielo raso, ¡Musa, te era tan fiel!
¡Cuántos grandes amores, ay ay ay, me he soñado!
(...)
Y rimando, perdido, por las sombras fantásticas,
Tensaba los cordones, como si fueran liras,
De mis zapatos rotos, junto a mi corazón. (Rimbaud, Poesías completas , 2013, pág. 287)

El segundo aspecto intelectual del romanticismo que se puede encontrar en la obra del poeta radica en lo que se podría denominar como su “fraternalismo” es decir, su esperanza y simpatía por las clases bajas y explotadas de la sociedad que se encuentra sometida a una clase superior tanto económica como políticamente. Teniendo en cuenta el tipo de infancia

que tuvo el poeta esto no debe de sorprender, ya que resulta evidente que a diferencia otros escritores de ese entonces (como Víctor Hugo) que tenían un interés sobre todo literario por las temáticas sociales, Rimbaud tuvo un contacto directo con las periferias de la sociedad que lo fascinó y que quedó impresa en su obra. En sus poesías, la presencia de estos temas abunda de forma sorprendente. Sólo por citar algunos de los ejemplos más representativos: en “*Las manos de Jeanne-Marie*” habla de las mujeres que defendieron las plazas de París durante la comuna; en “*Los pobres en la iglesia*” Rimbaud denuncia la indiferencia de la iglesia ante los pobres, y a la vez hace una exhortación a la compasión para con los más necesitados; en “*Obreros*” el poeta recrea lo que tal vez era la vida de muchos ciudadanos franceses de clase proletaria que vivieron durante el siglo XIX:

¡Oh aquella cálida mañana de Febrero! El inoportuno viento del Sur vino a reanimar nuestros recuerdos de absurdos indigentes, nuestra joven miseria (...) El Sur me recordaba los miserables incidentes de mi infancia, mis desesperaciones estivales, la horrible cantidad de fortaleza y de ciencia que la suerte ha mantenido siempre lejos de mí.
(Rimbaud, *Prosas completas* , 2010, pág. 219)

Ahora bien, retomando la idea anteriormente mencionada de que hubo dos instituciones que se convirtieron en el objetivo del proceso revolucionario de Rimbaud, hay que afirmar que después del estado, es la iglesia la que representa la segunda institución contra la cual el poeta, se revela, ya que él la culpa no sólo de su sufrimiento humano sino del sufrimiento de toda la sociedad, pues de acuerdo con el autor, esta es la encargada de promover la miseria y el sufrimiento en la sociedad: “*recordemos que la promesa del cielo fue utilizada por el cristianismo durante veinte siglos para lograr que el hombre renunciara a los bienes del*

mundo; el cielo era el pretexto para que el hombre no amara la tierra” (Ospina, 1994). Ahora bien, el conflicto que sentía Rimbaud con la religión no consistía únicamente en que esta había sido utilizada para someter a la sociedad. El tema de la existencia del mal en el mundo también estaba relacionado tanto con la iglesia como con la idea misma de Dios. Para el poeta, el verdadero problema no es que el catolicismo promulgue un mensaje de desprecio por el mundo terrenal, sino que, ante el sufrimiento en este mundo, Dios parece ser un observador indiferente:

El gran problema del hombre no es la existencia del mal, es el silencio de Todo ante el problema del mal. El Hombre que se aprovecha de la inferioridad de sus semejantes, la naturaleza que ignora el concepto del mal (...) Dios engolfado en su silencio de siglos (Prado, 2013, pág. 99).

Junto con esta indignación ante la pasividad de Dios, Rimbaud también denuncia la actitud de seguidores en la tierra. Lucidamente, Rimbaud logra percatarse de que una de las bases morales del cristianismo siempre ha sido la mansedumbre y que el resultado de ello repercute en uno de los aspectos menos explorados en el caso de Rimbaud: el amor. Para él, la comunión con el cristianismo implica una renuncia a la vida misma, lo cual imposibilita llegar a tener una experiencia real del amor, ya que la moral cristiana *“inhabilita para el amor corporal: para la vida. El cristianismo mata el amor natural.”* (Prado, 2013, pág. 101). En los últimos versos del poema titulado *“Las primeras comuniones”*, Rimbaud afirma no sólo que el cristianismo ha vuelto dócil al ser humano, sino que también se ha encargado volver estériles los corazones de las mujeres:

Y el alma corrompida y el alma desolada
Verán como chorrean tus negras maldiciones
- Y se habrán acostado sobre tu Odio intocable,
Libres, para la muerte, de las pasiones justas.
¡Cristo! ¡Cristo! Ladrón de energías,
Dios que durante siglos ungiste tu tristeza.
Remachada a la tierra de oprobio y cefalalgia,
O arrastrada, la frente de la hembra del dolor. (Rimbaud, Poesías
completas , 2013, pág. 181)

A la luz de esta denuncia se puede entender mejor un pasaje del poema “*La virgen loca*” que se encuentra en “Una temporada en el infierno: *“Yo no amo a las mujeres. Hay que reinventar el amor, se sabe. Ellas no pueden más que desear una situación acomodada. Lograda esa situación, ponen a un lado el corazón y la belleza: sólo queda un frío desdén¹⁰”* (Rimbaud, Una temporada en el infierno , 1993, pág. 59). Ya para ir concluyendo este apartado relacionado con los orígenes del proceso revolucionario de Rimbaud, es necesario pasar a hacer un análisis del momento cultural en el cual este comienza a escribir, ya que como se mostrará a continuación, es debido a los cambios culturales que atraviesa la Europa del siglo XIX que la noción misma de arte empieza a cambiar.

¹⁰ Hay que hacer una aclaración: Rimbaud no odia a las mujeres; odia a la mujer de su tiempo, es decir, la que ha sido sometida por los valores de la burguesía y del cristianismo, la cual la convertido en un mezquino e incapaz de sentir amor realmente. Se hace la precisión porque en la segunda carta del vidente, Rimbaud afirma que algún día la mujer será libre de sus ataduras morales, y que entonces, ya no será una esclava sino un igual.

El momento histórico que le correspondió a Rimbaud fue un auténtico estado de cambio, de crisis, que tuvo hondas repercusiones en la espiritualidad de Europa, que, decepcionada por el fracaso del proyecto de la ilustración (junto con los ideales de justicia, igualdad y libertad promovidos por la revolución francesa) y espiritualmente decaída a causa del desencanto del mundo provocado por la filosofía positivista, tuvo que enfrentarse a “*una época de extrema perplejidad y desazón, debido al malestar específico de la cultura intelectualista ilustrada por la crisis de creencias y valores que conmovió a la sociedad burguesa*” (Galán, 2003, pág. 41).

El escepticismo, que en un principio sirvió de motor crítico a todas las transformaciones sociales que empezaron a gestarse desde el siglo XVIII, pronto se convirtió en un factor que desmoralizó la mentalidad del sujeto europeo, sumiéndolo en una experiencia del mundo desprovisto de trascendencia; trascendencia que desesperadamente trataron de recuperar una serie de poetas, pintores y pensadores del siglo XIX mediante la exploración y recuperación de las realidades interiores del ser humano. En ese orden de ideas, el artista del siglo XIX: “*rechaza la razón teórica como eje o instrumento único del hombre, para asimilar o fundar la realidad (...) su viaje, la raíz de sus pesquisas, es hacia el conocimiento interior.*” (Carvajal, 2000, pág. 12).

Teniendo en cuenta lo anterior hay que hacer mención de un movimiento artístico surgido en Francia conocido como el parnasianismo, que más que influir en cuestiones temáticas y formales en la obra del poeta, influyó en su pensamiento poético y por así decirlo en su pensamiento espiritual.

Pues bien, el parnasianismo es un movimiento conocido por su preciosismo, por sus temas exóticos, por la exaltación de la belleza y sobre todo por tratar de establecer una relación entre el arte poético y el arte pictórico. Era muy común que en los poemas parnasianistas se hiciera mención de pinturas, de ornamentaciones, de elementos que suelen asociarse con lo gráfico, y sobre todo con estatuas o de divinidades tanto orientales como occidentales. Junto con ello, los parnasianistas eran acusados de tener poco interés en el ámbito social o en la realidad política; lo cual es en parte cierto, porque sus poemas tienden más a la evasión que a la denuncia, sin embargo, esto hay que entenderlo a la luz de lo siguiente

Uno de los grandes pecados de la Historia de la Literatura es no haber concedido al Parnaso la importancia histórica que tiene (...) se ignora que la generación parnasiana fue la encargada de la Historia de asumir (como el realismo objetivo en la novela) la condición de <<hijos del ateísmo>>, por un lado, y por otro, la experiencia del fracaso de la revolución social de 1848. Su absentismo político, en nada gratuito y frívolo, es la respuesta dolorosa a este fracaso. (Prado, 2013, pág. 57)

Perdidas las esperanzas en un Dios omnipotente que fue destronado por la razón, y así mismo, perdida la esperanza en la razón y en sus promesas de progreso, libertad y justicia, los poetas se vieron de frente a un desierto espiritual en el que sólo quedaba la nostalgia de una divinidad perdida. Es en medio de ese desierto que surgen los parnasianistas, que, teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, no eran unos indolentes frente a la crisis que estaba atravesando Francia, sino un grupo de artistas que estaban tratando de recuperar su “paraíso perdido”.

Muerto Dios, y desengañados de las potencias de la racionalidad, los parnasianistas trataron de recuperar el vínculo con la trascendencia a través del culto a la belleza. Esta es la herencia del arte poético del Parnaso en el pensamiento de Rimbaud, pero, del mismo modo que pasó con Baudelaire, Rimbaud trató de ir más allá de lo que sus antecesores parnasianos habían propuesto. De hecho, de acuerdo con Javier del Prado, la poética de Rimbaud:

No es sino un intento (...) para recuperar la dimensión trascendente de la poesía que sus abuelos depositaron en la Divinidad o en la Humanidad y que sus padres sólo habían sido capaces de buscar en la belleza – o en los parajes poblados de dioses salvajes de los países lejanos que para la conciencia occidental sólo son estatuas o ídolos.
(Prado, 2013, pág. 59)

Explicado esto, ya sólo queda por precisar qué alcances tuvo esta influencia en la poética de Rimbaud y a su vez, en qué medida este supera a sus antecesores. Pues bien, de los parnasianistas Rimbaud recibe la “misión” de construir una nueva espiritualidad fundamentada en una *mitología* “profana”¹¹ que pretende crear mediante la poesía. Esto implica que entonces el fundamento habrá dejado de ser la razón y la fe, y que, en su lugar, los aspectos irracionales del ser humano como la imaginación, el misterio o las sensaciones serán las que den sentido a la experiencia con lo trascendente. Pero a diferencia de los poetas

¹¹ Con “profana” lo que está queriendo decir que es la *mitología* que nutre esta poesía deja de ser el cristianismo, “la religión oficial” y pasan a ser las doctrinas y símbolos del esoterismo, del paganismo, del ocultismo, y en algunos casos incluso del satanismo. De esta misma forma, hay casos de poetas que construyeron sus mitologías a partir de las experiencias de su propia vida, dándoles a esta un sentido místico que expresaron a través de símbolos surgidos de sus historias personales. Ambos casos se pueden sintetizar en poetas como Gérard de Nerval, o el mismo Charles Baudelaire, y como se verá más adelante, en el mismo Rimbaud.

del parnaso, Rimbaud bajará de las alturas celestiales de la belleza y tratará de darle a su poesía un matiz más humano, más material, cotidiano, incluso podría decirse que un matiz más realista. Véase por ejemplo el poema “El durmiente del valle” en el cual el Rimbaud poetiza el encuentro con el cadáver de un soldado francés:

Un hoyo de verdor, por el que canta un río
Enganchado, a lo loco, por la yerba, jirones
De plata; donde el sol de la montaña altiva
Brilla: una vaguada que crece en musgo y luz.

Un soldado, sin casco y con la boca abierta,
Bañada por el berro fresco y azul su nuca,
Duerme, tendido, bajo las nubes, en la yerba,
Pálido, en su lecho, sobre el que llueve el sol.

(...)

Su nariz ya no late con el olor del campo;
Duerme en el sol; su mano sobre el pecho tranquilo;
Con dos boquetes rojos en el lado derecho. (Rimbaud, Poesías
completas , 2013, pág. 273)

Finalmente, y ya para ir dando paso al siguiente capítulo, el último aspecto que Rimbaud comparte con sus antecesores en el ámbito del arte, es la convicción de que la poesía no es sólo una entre tantas formas de arte, sino que es un medio de conocimiento que le revela al ser humano un aspecto de la realidad que está oculta a simple vista y que sólo puede ser

percibido si se ha afinado la sensibilidad adecuadamente. Para Rimbaud, la creación poética es un proceso gnoseológico del espíritu y para el espíritu “*una forma de conocimiento, una manera intuitiva de transmitir un conocimiento aprehendido de forma inmediata.*” (Holguín, 1995, pág. 385) el cual, justamente revelar una verdad nueva, requerirá de nuevas formas para poder ser expresado mediante el poema.

CAPÍTULO TRES:

EL PROYECTO DE LA VIDENCIA

1. Poesía objetiva y encanallamiento.

Ya que se ha expuesto la génesis de la obra de Rimbaud, se hará un análisis de los puntos fundamentales de su propuesta estética. En el trece de mayo de 1870, tras haber empezado a entablar amistad con el profesor George Izambard y recibir varios reconocimientos académicos por sus trabajos escolares, Rimbaud escribe dos cartas muy importantes que han pasado a la historia como “Las cartas del vidente”. En ellas, Rimbaud plasmó sus ideas en torno a qué era la poesía, qué es ser un poeta, cómo se llega a ser poeta, entre otros temas de suma importancia que se abordarán más adelante. La primera de estas dos cartas fue dirigida al profesor Izambard, poco después de que el poeta regresa de su primera huida a París para poder atestiguar la comuna.

Una de las cosas que más pueden llamar la atención del lector desde el inicio de la carta es que esta está escrita en un tono sumamente socarrón, despectivo y humillante. La amistad entre el poeta y el docente había concluido poco antes de que la carta se redactara debido a que Rimbaud se sentía traicionado y resentido con el profesor Izambard. Un año antes de que la carta se escribiera, el poeta se había escapado a París para poder participar de la comuna, pero fue detenido en la estación de tren bajo la sospecha de que era un espía prusiano. Posteriormente el poeta fue encarcelado, y en medio de su desesperación, acudió a la única persona en la cual podía confiar: el profesor Izambard. Este, sumamente desconcertado, lo ayudó a regresar a Charleville y lo entregó a la señora Rimbaud, la cual no podía esperar el momento de reprender a su hijo. Antes de que esto sucediera, el poeta le

había suplicado al docente que lo socorriera y no lo llevara de nuevo a la casa materna, pero a pesar de su angustiada petición, el profesor Izambard se mantuvo firme en su propósito de regresar a casa. Después de ese penoso acontecimiento, el poeta no volvería a dirigirse al docente, y este, solo volvería a saber de Rimbaud muchos años después.

Pero a pesar de que el poeta se sentía traicionado, al año siguiente de su primera fuga a París, este le escribió a Izambard una carta muy breve en la cual le hablaba de lo que sería el futuro de la poesía, no sin antes hacer una crítica cruel a las ideas que su maestro tenía respecto a la poesía. Pero bueno, no hay que interpretar este gesto como un acto de amnistía. Muy por el contrario, esta carta parece haber sido escrita con agresivas intenciones: *“según Izambard, el principal objetivo con la escritura era afirmar su independencia de la manera más irritante posible”* (Robb, 2001, pág. 97). Con “independencia” se hace referencia a que el poeta tenía la intención de explicitar en su carta que había superado la influencia que el docente había ejercido sobre él, respecto a sus ideas sobre la poesía y sobre la sociedad.

En las primeras líneas de la carta, Rimbaud se burlaba de su maestro por haber vuelto a ocupar un rol aceptado por la sociedad como docente. Téngase en cuenta que un año antes de que se redactara (debido a la guerra franco – prusiana) la escuela conde Izambard enseñaba, y a la cual Rimbaud asistía, cerró sus puertas por varios meses, pero ya cuando el conflicto estaba concluyendo, la escuela reabrió sus puertas y el profesor Izambard volvió a dedicarse a la vida académica. Esta circunstancia podría explicar a qué se refería el poeta cuando al inicio de la carta le decía que tanto él como su maestro se debían a la sociedad (Rimbaud, *Cartas del Vidente*, 1985) pero bueno, sobre eso se hablará más adelante. En fin, después de haber hablado despectivamente sobre la reincorporación de Izambard al colegio,

el poeta introdujo dos conceptos muy importantes en su carta: poesía subjetiva y poesía objetiva. La carta en cuestión dice así:

En el fondo, usted no ve más que poesía subjetiva en ese principio suyo: su obstinación en reincorporarse al establo universitario (...) eso sin tener en cuenta que su poesía subjetiva siempre será horriblemente sosa. Un día, así lo espero, - y otros muchos esperan lo mismo-, veré en ese principio suyo la poesía objetiva: ¡la veré más sinceramente de lo que usted sería capaz! (Rimbaud, Cartas del Vidente , 1985, pág. 129)

¿Qué quiere decir poesía subjetiva y poesía objetiva? Y más aún ¿Cuál es ese principio del cual es fruto la poesía subjetiva? En la carta Rimbaud nunca define ninguna de estas dos cosas, y tampoco explicita a qué se principio se refiere, así como tampoco explica cuál es la relación entre el presunto principio y la poesía. Por lo tanto, resulta necesario salir del texto para poder comprender a qué se estaba refiriendo el poeta. Debe entenderse que al hacer esta diferenciación entre poesía subjetiva y objetiva, Rimbaud estaba pensando en una distinción planteada por la filosofía alemana del siglo XVII, y divulgada por la escritora Mme. Stael, *“según la cual las ideas subjetivas descienden de la inteligencia, mientras que las objetivas derivan de las sensaciones”* (Gamoneda, 2009, pág. 50).

Quiere esto decir dos cosas: en primer lugar, que por poesía subjetiva Rimbaud estaba pensando en lo que podría denominarse como poesía intelectualista o académica, es decir, una poesía puramente formal. Teniendo en cuenta lo anterior, y ya sabiendo que la poesía objetiva tiene su origen en las sensaciones, o en la sensibilidad, el segundo tipo de poesía sería el fruto del proceso de autoconocimiento mencionado en el primer capítulo. Ahora bien,

estas ideas sin duda son fruto de la tensión entre el clasicismo y el romanticismo, entre imitación y creación, pero el matiz particular que le atribuye Rimbaud sin duda va más allá de lo que los románticos pensaron. Inmediatamente después de haber hecho la crítica a la poesía subjetiva, el autor escribe lo siguiente:

Por el momento, lo que hago es encanallarme todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta, y me estoy esforzando en hacerme *Vidente* (...) ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos. Los padecimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta, y yo me he dado cuenta de que soy poeta.

(Rimbaud, Cartas del Vidente , 1985, pág. 131)

En este punto, el término “encanallamiento” es crucial, pues esta es una de las primeras claves del sentido revolucionario que tiene la poesía de Rimbaud, pues poesía subjetiva no es sólo poesía intelectualista: es también poesía convencional, estetizante, idealizada y sentimental; poesía burguesa, que en síntesis: “*de la emoción retiene sólo su parte domesticable, aquella, en una palabra, que encierra al hombre en su naturaleza convencional, sin abrirlo a lo oscuro de lo que es*” (Bonney, 1975, pág. 45) . Esta es la relación entre poesía subjetiva y el “principio” del cual acusa el poeta a su profesor: la poesía subjetiva se fundamenta en los valores de ese mundo al que Rimbaud se opone y además quiere superar. En ese sentido, la poesía objetiva resulta sumamente revolucionaria, pues es mediante ella, que, no sólo se hace posible una poesía más sensitiva, más atenta a la realidad. Es una poesía que implica la transformación del sujeto.

El poeta habla de “el desarreglo de los sentidos”. Al respecto, se han dicho muchas cosas, pero en términos generales, casi todos los intérpretes parecen estar de acuerdo al decir que el

sentido de esta frase consiste en que Rimbaud estaba proponiendo que la sensibilidad está habituada a una sola forma de experimentar, el amor, el odio, el placer o el sufrimiento. La finalidad del desarreglo de los sentidos, sería provocar un desenfreno psíquico y físico, el cual le permita experimentar intensamente al poeta todo tipo de sensaciones, para que así su conciencia pueda darse cuenta de que no hay una sola forma de amor, sufrimiento o placer. Pero bueno, estas ideas son sólo el principio del iceberg de la poética de Rimbaud. Inmediatamente después de haber dicho que el método mediante el cual el poeta se hace vidente es el desarreglo de los sentidos, Rimbaud diría una de las afirmaciones que más ha hecho correr tinta, y que, a la vez, más influenciado en el desarrollo de la poesía del siglo XX: *“Nos equivocamos al decir yo pienso: deberíamos decir, me piensan. (...) Yo es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín”* (Rimbaud, Cartas del Vidente , 1985, pág. 131).

2. Yo es otro

Unos días después de que Rimbaud redactara la carta dirigida a Georges Izambard, el poeta hizo la segunda carta del vidente, la cual dirigió a un condiscípulo suyo llamado Paul Demeny. En esta segunda parte, el poeta desarrolló con mayor profundidad algunas de las ideas que se encontraban en la primera carta, y a su vez añadió ideas que aún no habían sido expuestas antes por él. Pero antes, el poeta hace unos breves comentarios muy amargos respecto a algunas de las figuras más importantes de lo que hasta ese entonces había sido la literatura francesa; a Racine lo llama “el divino tonto”, y para referirse a sus antecesores usa adjetivos igual de hirientes. Al terminar la crítica, Rimbaud pasa a hablar del romanticismo: *“Nunca se ha entendido bien el romanticismo. ¿Quién iba a entenderlo? ¡Los críticos! ¿A los románticos, que tan bien demuestran que la canción es muy pocas veces la obra, es decir;*

el pensamiento contado y comprendido por quien lo canta?” (Rimbaud, Cartas del Vidente, 1985, pág. 137)

Este es quizás uno de los comentarios más lúcidos y menos comprendido por muchos de los estudiosos del romanticismo, quizás debido a que ha sido interpretado obtusamente como un comentario meramente sarcástico respecto a los críticos literarios, pero la verdad, Rimbaud está exponiendo una de las ideas claves de la poesía moderna: la verdadera obra no es el poema, no *la canción*, como diría el mismo autor. La verdadera obra de los poetas es su pensamiento, es decir, sus ideas respecto a la poesía; su poética. Pero ¿Anteriormente no se había dicho, a propósito de la poesía subjetiva, que la poesía que provenía de la inteligencia en lugar de las sensaciones era justamente el tipo de poesía de la cual Rimbaud renegaba? Para resolver esta contradicción debe tenerse en cuenta lo siguiente a propósito de lo que Rimbaud estaba tratando de plantear:

Hay una tensión en su pensamiento poético que concierne a dos zonas en principio en conflicto: la de la razón y la de la no-razón; el problema es que no es fácil distinguirlas claramente, pues la razón no marcha siempre al lado de lo objetivable, y lo inefable no siempre está acompañado de lo subjetivo. (Gamoneda, 2009, pág. 50)

El pensamiento poético de Rimabaud no es una respuesta al debate de si la poesía es un fruto de la razón de la irracionalidad. La cuestión de fondo no es realmente la razón o la sensación. El verdadero problema de fondo es el conocimiento de la realidad y la forma en que se expresa ese conocimiento. La segunda carta del vidente, profundizando en la idea de “la otredad”, ya expuesta en la primera, prosigue así: “*Yo es otro (...) estoy asistiendo al parto de mi propio pensamiento: lo miro, lo escucho: aventuro un roce con el arco: la sinfonía se*

remueve en las profundidades” (Rimbaud, Cartas del Vidente , 1985, pág. 137). Este pasaje, lejos de tratarse del testimonio de un desdoblamiento espiritual, o una alucinación psicótica, es realmente, es una crítica a uno de los pilares fundamentales del pensamiento filosófico de occidente: el yo. Para Rimbaud, el “Yo” no es algo que preexiste, sino algo que el individuo va definiendo en la medida en que se empieza a conocer a sí mismo.

Eso es lo que quiere decir Rimbaud al decir que ha asistido al parto de su propio pensamiento. Rimbaud atestigua, para ya ponerlo en términos sartreanos, cómo el mismo empieza a definir su esencia a partir de su existencia., lo cual, por supuesto, es la consecuencia lógica de lo que propone la poesía objetiva: Rimbaud trataba de objetivarse, es decir, de verse a sí mismo como un objeto de estudio, para sí dar inicio al desarreglo de los sentidos: *“el sujeto que es <<otro>> se ofrece así mismo como una posibilidad de ser observado, y la distancia, que lo sitúa fuera de sí le permite una consideración de sí mismo como objeto”* (Gamoneda, 2009, pág. 50). Esto ejemplifica lo dicho anteriormente respecto a la tensión entre razón, irracionalismo, subjetivismo y objetividad, porque este proceso de autoconocimiento, es susceptible de ser entendido casi como el proceso de un científico:

Rimbaud hizo una observación científica. La identidad calificada de <<Yo>> (...) era una ficción, una burda etiqueta que presentaba la mente humana como una única conciencia. El origen de esta intuición reside en un fenómeno relativamente sencillo: la introspección, es decir, la mente que se observa a sí misma en funcionamiento. (Robb, 2001, pág. 99)

La carta misma posee pasajes que permiten sostener la anterior afirmación. Al hablar del desarreglo de los sentidos, muchos suelen olvidar que literalmente ese desarreglo no sólo

debe ser inmenso y largo, sino también razonado (Rimbaud, Cartas del Vidente , 1985). Ahora bien, recuérdese que de acuerdo con Rimbaud, en la historia se ha comprendido muy pocas veces que la obra es el pensamiento, y esto porque se ha tenido una idea equivocada de lo que es el Yo. Por lo tanto, de acuerdo con Rimbaud, antes de empezar con el desarreglo de los sentidos, todo poeta tiene una misión previa. La carta versa así: *“si los viejos imbéciles hubieran descubierto del yo algo más que su significado falso, ahora no tendríamos que andar barriendo tantos millones de esqueletos que, desde tiempo infinito, han venido acumulando los productos de sus tuertas inteligencias”* (Rimbaud, Cartas del Vidente , 1985, pág. 137).

Una vez que esto se lleva a cabo, y de acuerdo con Rimbaud, llega el momento más importante que debe atravesar cualquier persona que quiera convertirse no sólo en poeta sino también en vidente: *“el primer objeto de estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio conocimiento, completo, se busca el alma, se inspecciona, la prueba, la aprende. Cuando ya se la sabe, tiene que cultivarla”* (Rimbaud, Cartas del Vidente , 1985, pág. 139). Téngase en cuenta lo siguiente: al decir que el alma debe cultivarse, Rimbaud no está pensando en que el alma debe hacerse más noble, o más inteligente, sino todo lo contrario:

Cultivar el alma no es hacerla más culta, sino modificarla, y modificarla en el sentido de lo monstruoso, incluyendo lo criminal y lo maldito: esta es la manera en que se llega a ser sabio, añade, y de acceder a lo desconocido; la sabiduría no es, pues, la cultura, la sabiduría se cultiva en un laboratorio (...) donde se desvela la cara oculta y <<otra>> del sujeto. (Gamoneda, 2009, pág. 51)

Nuevamente se halla una tensión entre razón y no-razón. Tradicionalmente se ha creído que la sabiduría es una facultad asociada a la virtud, pero en Rimbaud, la sabiduría es algo muy diferente. ¿Por qué este proceso de autoconocimiento implica una especie de degradación? Recuérdese que el poeta está en ferviente oposición a los valores de su tiempo: racionalidad, utilidad, progreso. Que Rimbaud haya decidido ir en el camino opuesto, en primer lugar, es el resultado de su odio ante tales valores (los cuales están fundamentados sobre el “Yo” pilar de la filosofía y la teología de occidente (Robb, 2001) , pero es también una aspiración a poder trascenderlos, una aspiración a llegar a lo desconocido. Es por eso que el poeta debe buscar “*todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura (...) agota en sí todos los venenos para no quedarse sino con sus quintaesencias.*” (Rimbaud, Cartas del Vidente , 1985, pág. 139).

Ahora bien ¿Cómo se ven reflejadas estas ideas en la obra poética de Arthur Rimbaud? Más adelante, en la segunda parte de la carta del vidente, el autor afirma que no basta sólo con haber experimentado la quintaesencia de la realidad; es necesario comunicarla, hallar una lengua que pueda expresar los descubrimientos de lo *desconocido*. Teniendo ello en cuenta, el poeta tiene un deber para con las palabras: “*una labor de desenterramiento y resurrección del lenguaje originario, una vuelta hacia atrás, hacia el lenguaje de un mundo casi recién estrenado*” (Ramón, 2009, pág. 62). A diferencia del resto de la carta, en este aspecto Rimbaud se expresa con menos ambigüedad: “*este lenguaje será del alma para el alma, resumiéndolo todo, perfumes, sonidos, colores, pensamiento que se aferra al pensamiento, y tira de él*” (Rimbaud, Cartas del Vidente , 1985, pág. 145). La poesía que Rimbaud deseaba era una que fuera capaz de expresar la realidad con total vividez, con total

intensidad. Pero para hacerlo, y él era muy consciente de ello, había que hallar una nueva forma de expresar la vida.

3. Cambiar la vida

Ya a estas alturas, es hora de traer a colación el poema más famoso de la obra poética de Rimbaud: “*El barco ebrio*”. Debido a su extensión no puede reproducirse todo, sin embargo, sí se enseñará uno de los fragmentos que mejor pueden ayudar a ejemplificar a qué se refería el poeta al decir que estaba buscando un lenguaje del alma destinada al alma. Antes de, recuérdese que el poema en cuestión canta las aventuras y experiencias de un barco que tras haber perdido su tripulación vaga por muchos mares y ve muchas cosas insólitas. Sin embargo, esto no radica el verdadero valor del poema, pues previamente Rimbaud ya había escrito textos en los que la fantasía era uno de los elementos preponderantes. En “*El barco ebrio*” no sólo se trata de que se hable de paisajes asombrosos, sino de que el que habla no es el poeta: es el barco mismo. El poema en cuestión versa así:

Sé de cielos que estallan en rayos, sé de trombas,
Resacas y corrientes; sé de noches... del alba
Exaltada como una bandada de palomas.
¡Y, a veces, yo sí he visto lo que alguien creyó ver!
(...)
Soñé la noche verde de nieves deslumbradas,
Beso que asciende, lento, a los ojos del mar,
El circular de savias inauditas, y azul

Y glauco, el despertar de fósforos canoros. (Rimbaud, Poesías completas , 2013)

Este poema, que fue escrito poco después de haber hecho la segunda carta del vidente (y sin que el poeta hubiera visto el mar) es la materialización por antonomasia de varias ideas expuestas en la poética de Rimbaud. En primer lugar, es el resultado, o acaso el testimonio de lo *desconocido*, de otra realidad, o más bien, de una realidad más verdadera, a la cual el poeta ha accedido mediante el desarreglo de los sentidos. Sin embargo, al decir “otra realidad” no hay que caer en el error de creer que se está pensando en realidades suprasensibles o metafísicas. Para entender a qué realidad se está haciendo referencia, sólo basta comprender que se trata no de una experiencia mística sino de una experiencia poética: “*la violenta negación del lenguaje en sus empleos racionales*” (Bonnefoy, 1975, pág. 57).

Nuevamente la segunda carta del vidente resulta sumamente esclarecedora, pues en ella, Rimbaud decía que lo nuevo, lo que el vidente encuentra en lo desconocido exige también formas nuevas, un lenguaje nuevo. Este lenguaje (que con el paso del tiempo se convirtió en lo que podría denominarse como la expresión del simbolismo francés) se podría definir superficialmente a partir de las siguientes características: ambigüedad de significados, usos inusitados de la sintaxis, metáforas sinestésicas, musicalidad exuberante. Pero, a decir verdad, todo ello es superfluo, porque como ya se ha dicho, Rimbaud no era un intelectual ni mucho menos un academicista. Sus verdaderas intenciones apuntaban a otro propósito: “*la recuperación de algo inherente al lenguaje en sus rudimentos, que se ha gastado o solapado por un uso que se descubre degenerativo*” (Ramón, 2009, pág. 61).

Hay que volver a la segunda carta del vidente para entender el alcance de este propósito. Al inicio de esta, Rimbaud decía que vida y poesía eran una unidad indisociable:

“*En Grecia, he dicho, versos y lirás ponen ritmo a la acción*” (Rimbaud, *Cartas del Vidente*, 1985, pág. 147). Sin embargo, con el paso del tiempo estas se dividieron, y entonces la relación entre *la canción y la vida* se rompió, dando paso la serie infinita de versificadores y faltos poetas de los cuales se quejaba Rimbaud. En relación con esta ruptura que Rimbaud idea su proyecto poético, pues, a fin de cuentas, la poesía objetiva de la cual hablaba Rimbaud tendría la siguiente finalidad: volver a unir canto y vida. Por eso, con voz profética el poeta decía al hablar de la poesía del futuro:

Este porvenir será materialista, ya lo ve usted; -Siempre llenos de *Número y Armonía*, estos poemas habrán sido hechos para permanecer. –En el fondo seguirán siendo, en parte, Poesía griega. El arte eterno tendría sus cometidos, del mismo modo que los poetas son ciudadanos. La poesía dejará de dar ritmo a la acción; irá por delante de ella. (Rimbaud, *Cartas del Vidente*, 1985, pág. 147)

Hasta este punto se ha hecho un largo recorrido con la intención de explicar cuál es el sentido revolucionario que subyace en la obra de Arthur Rimbaud, pero sólo hasta ahora, se comenzará a hablar de sus más importantes implicaciones y alcances, pues la poesía de la videncia, más que ser una revolución en cuanto a la forma en que se concibe y se hace la poesía, es un intento de cambiar la vida misma. En eso consiste el que la poesía esté delante de la acción. Rimbaud a través de la palabra vislumbra tanto verbal como existencialmente la posibilidad de transformar su vida, de superar todas las circunstancias que durante su corta vida lo han convertido en un esclavo. Por lo tanto, su obra es susceptible de ser interpretada como “*la historia de una evolución existencial y poética*” (Prado, 2013, pág. 14). Ahora bien, esto, por supuesto, no se trata de un optimismo ingenuo en los poderes del arte. No es que la

poesía por sí misma contenga las potencias que acabarían con la injusticia, la desigualdad y los demás males del mundo. Se trata de que la poesía de la videncia, al igual que la poesía objetiva, conlleva a que el poeta cambie por completo su existencia:

La poesía objetiva de Rimbaud <<cambia la vida>> en un sentido preciso: para ser vidente hay que modelarse como monstruo, cosa que, naturalmente, supone una incidencia en lo biográfico. La poética de Rimbaud, esa <<hada mala>> sólo concede la videncia de lo desconocido a condición de que el poeta le ceda su vida como campo de prueba para sus peligrosas y perversas pócimas. (Gamoneda, 2009, pág. 52)

El encallanamiento, del cual se hablaba previamente, es la puesta en práctica de este compromiso con transformar la vida. De acuerdo con la anterior, ya se está en la capacidad para entender que este encallanamiento es sólo la consecuencia, o acaso el precio a pagar, por poder acceder a lo desconocido, por producir una poesía de y para el alma. Por eso, la poesía que está buscando Rimbaud se opone radicalmente a esa existencia pasiva que supone la poesía subjetiva. La poesía de la videncia, al igual que la poesía objetiva, es un sacrificio, una ruptura con las formas convencionales tanto de sentir como de pensar, e incluso, tanto en la primera como en la segunda carta, se insinúa que es una labor muy similar a la de los obreros. En la segunda carta esencialmente, Rimbaud advierte que, aunque el poeta que busque lo desconocido acabe aniquilado tras haber probado todas las formas de amor o de locura, vendrán otros videntes en el futuro que se sumen a su causa y prosigan donde el anterior pereció.

En dicha carta, el poeta literalmente afirma que *“ya vendrán otros horribles trabajadores; empezarán a partir de los horizontes en que el otro se haya desplomado”* (Rimbaud, Cartas del Vidente, 1985, pág. 141). ¿En qué consiste este trabajo? Nuevamente para retomar los términos sartreanos, en irse definiendo a uno mismo a partir de la existencia misma, o para ponerlo en términos de Rimbaud, convirtiéndose en otro, tanto física como psicológicamente. Pero más aún, la poesía objetiva, de acuerdo con el autor, no tendría por qué limitarse únicamente a un proceso de autoconocimiento; pues también debe ser un retorno a la realidad social e histórica que los parnasianistas habían dejado relegada al olvido, y todavía más aún: *“no sólo se compenetrará con la Acción o estará <<por delante>> (...) será una forma de la acción, acción directa o restringida, para actuar sobre la lengua, sobre la representación de las cosas”* (Gleize, 2009, pág. 68).

En ese sentido, y ya para ir concluyendo, la poesía objetiva, tal y cómo la concebía Rimbaud, debía ser una surgida y destinada al mundo concreto. Quizás por eso es que, en la segunda carta, a modo de interludio, aparece el poema titulado “Canto de guerra parisino”, y en general, en toda la carta, hay un cierto humanismo sin el cual no se puede comprender la verdadera finalidad del proyecto de la videncia: *“el poeta es, pues, robador de fuego. Lleva el peso de la humanidad, incluso de los animales (...) ¡el poeta sería en verdad un multiplicador del progreso”* (Rimbaud, Cartas del Vidente, 1985, pág. 145). Ahora bien, este progreso no es tecnológico, y mucho menos científico; es verdaderamente humanista.

La responsabilidad del poeta es crear un nuevo ser humano, y al mismo tiempo, una nueva sociedad en la que, ya teniendo en cuenta todo lo anterior, la creación preceda a acción, o más bien, que sea la creación la que determine la acción. ¿Creación de poemas, de literatura? No, creación de un nuevo sujeto, de un “Otro” que, después de haberse “cultivado un alma”

mediante el desarreglo de los sentidos; después de haber barrido todos los esqueletos del pensamiento occidental (intelectuales y morales) que fueron los causantes de convertir la existencia en un sinsentido; después de haber accedido a lo desconocido y comunicado sus visiones, finalmente pueda señalar (etimológicamente la palabra vidente quiere decir: el que ve) con voz profética un nuevo mundo que no carezca de sentido en el que la libertad y el amor sean posible, y en el que además tanto la sociedad, la historia y la existencia sean mucho más que *una temporada en el infierno*.

CONCLUSIONES:

LA VERDADERA VIDA ESTÁ AUSENTE

Se ha hecho un largo recorrido durante todo este trabajo con la intención de explicar en qué sentido se puede afirmar que la poesía de Arthur Rimbaud es una poesía revolucionaria en sentido existencial. Se explicó la relación entre la vida del poeta y el surgimiento de su obra; cómo ambos aspectos son indisociables y más aun teniendo en cuenta la famosa fórmula sartreana de que la existencia precede a la esencia. A sí mismo, se explicó en qué sentido esa fórmula se encuentra en la segunda carta del vidente, en la cual, se puede establecer un paralelismo entre el “Yo es otro” y la idea sartreana de que es cada individuo particular el que le da sentido a su propia vida. Sin embargo, hay un último y crucial punto por abordar que no se puede dejar de lado para dar por concluido este intento de interpretar la poética de Arthur Rimbaud, y es que ¿Si la poesía es el medio mediante el cual se hace posible cambiar la vida, por qué el poeta terminó abandonándola a tan corta edad?

Se ha pensado que este abandono fue el resultado de un agotamiento artístico prematuro, que el poeta, tras haber pasado por una intensa experiencia vital en la que se opuso a todos los valores de su época y trato de inventarse a sí mismo, simplemente no tenía nada más que decir. Ese es el significado tradicional que se le ha atribuido a “*Una temporada en el infierno*” en cuyo último poema, titulado “*Adiós*”, el poeta parece haber recobrado la cordura tras su inmenso y sistematice desarreglo de los sentidos:

Yo traté de inventar flores nuevas, astros nuevos, nuevas carnes,
nuevas lenguas. Creí haber adquirido poderes sobrenaturales. ¡Pues

bien! Tengo que enterrar mi imaginación y mis recuerdos.
¡Arrebatada una bella gloria de artista y narrador! ¡A mí!, a mí que
me dije mago o ángel, dispensado de toda moral, me han devuelto al
suelo, para buscar un deber, para abrazar la áspera realidad.
(Rimbaud, Una temporada en el infierno , 1993, pág. 101)

Estas palabras han sido tomadas como el testamento de un fracaso, como la conciencia de que las palabras no eran suficientes para poder cambiar la vida, lo cual sólo en parte es cierto. Para este punto de su vida Rimbaud ya no sentía ningún interés por la literatura, y fue tal su apatía ante ella, que hasta sus últimos días se abstuvo de saber algo que estuviera relacionado con la poesía o el arte. Sin embargo, esta decisión tan severa no era una declaración de rendición, sino de un nuevo comienzo, de hecho, a pesar del tono derrotista que se encuentra al final de *“Una temporada en el infierno”*, Rimbaud exclamaba: *“sí, la nueva hora es por lo menos muy severa. Porque puedo decir que obtuve la victoria: el rechinar de dientes, los silbidos del fuego, los suspiros apesados se moderan”* (Rimbaud, Una temporada en el infierno , 1993, pág. 101). El poeta sabe que ha logrado su cometido, pero, aun así, pareciera que todavía hiciera falta algo. ¿Cómo debe entenderse entonces este abandono absoluto de la literatura? Pues bien, para responder a esta pregunta, es necesario volver a Sartre.

En la última etapa de su filosofía, el pensador francés se replanteó lo que él denominaba la *contingencia radical*. Su pensamiento había dado el siguiente giro radical: que un ser humano se sienta de más en el mundo no se debe exclusivamente a una experiencia individual con el mundo, sino que más bien, es la consecuencia de vivir sociedad que le niega al ser humano la posibilidad de hallar el sentido: *“esto es decir que la contingencia radical no es una determinación ontológica de la realidad humana, como lo afirmaba Sartre*

en los años treinta y cuarenta, sino una determinación histórica” (Gómez, 2008, pág. 241). Ahora bien, si el origen de la *contingencia radical* debe rastrearse, o más bien, identificarse en las condiciones sociales e históricas del individuo, consecuentemente la forma de superar la ausencia de sentido no puede ser un acto individualista; tendrá que ser social, y, sobre todo, tendrá que ser mediante la acción, ya que de acuerdo con el pensador francés “*no es la “metafísica” abstracta la que puede justificar la existencia humano, sino la justicia, es decir, lo ético-político en tanto que metafísica concreta.*” (Gómez, 2008, pág. 225). ¿Cómo se relaciona esto con el abandono de la literatura hecho por Rimbaud? Pues bien, otra vez hay que analizar “*Una temporada en el infierno*”, pues asombrosamente, allí hay un antecedente de la postura sartreana de que el ser humano sólo puede hallar el sentido de la existencia en sociedad. En los poemas “*El relámpago*” y “*Adiós*” aparece un tema que de hecho parece haber estado presente en la poesía de Rimbaud incluso antes de que se hiciera la carta del vidente: el trabajo.

En las primeras prosas y en muchos de sus poemas iniciales, el trabajo representaba algo negativo porque impedía la libertad. Sin embargo, en “*Una temporada en el infierno*” algo parece haber cambiado drásticamente. El poeta mismo decía: “*¡El trabajo humano es la explosión que ilumina mi abismo de vez en cuando*” (Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, 1993, pág. 91). ¿Por qué el trabajo? Hay que comprender que el poeta no se está refiriendo a un oficio o una labor, sino a *la acción* del ser humano en general. Esto sin duda esto resulta sorprendente teniendo en cuenta que, en apariencia, gran parte de la obra de Rimbaud es el fruto de una experiencia sumamente individualista, pero, si se analiza atentamente, se verá que esta fe en la acción humana estuvo desde siempre en la poesía de Rimbaud. En “*Los poetas de siete años*” se encuentran los siguientes versos:

¡Compasión! Solo amaba a esos niños canijos,
Que avanzan, sin sombrero, con mirar desteñado
Hundiendo macilentos dedos, negros de barro,
En mugrientos harapos que huelen a cagada
Y que hablan con dulzura igual que los cretinos
(...)
-Mientras iba creciendo el rumor del suburbio
En la calle-, acostado, solo, sobre cretonas
Crudas, y presintiendo la vela con furor (Rimbaud, Poesías
completas , 2013, pág. 325)

En el pensamiento último de Sartre hay también una valoración de la acción humana; para ponerlo en términos filosóficos, de la praxis del ser humano porque de acuerdo con el pensador francés: “*la praxis comporta necesariamente una dimensión crítica: la negación del orden del sinsentido es ya creación de sentido*” (Gómez, 2008, pág. 228) . De alguna manera el pensador francés estaba retomando algunas ideas que hace años había expuesto en “*El existencialismo es un humanismo*” sólo que, para esta etapa, el humanismo existencialista dejó de significar un acto solitario de la subjetividad tratando de darse un sentido a partir de sí misma, y a pasó a ser un humanismo revolucionario (Gómez, 2008); revolucionario en la medida en que trata de negar y cambiar mediante la praxis las condiciones sociales e históricas que han hecho de toda la raza de los seres no sólo unos oprimidos sino también unos seres carentes de sentido, y humanista en tanto que poner como valor primario la praxis de todos los seres humanos. Sartre consideraba que el proceso a través del cual se planteaba

la oposición a las condiciones sociales e históricas que producen la *contingencia radical* es un acto *poético* entendido de la siguiente forma: “*el sentido es praxis subjetivamente y objetivamente en el mundo y con los otros (...) esto es (re) creación perpetua de la unidad de sí a través de la (re) creación de la unidad humana*” (Gómez, 2008, pág. 243). Para Sartre, poesía no son una serie de palabras articuladas rítmicamente sino un auténtico acto de creación, por lo tanto, la poesía, si bien puede manifestarse como literatura, no se limita únicamente a las palabras.

Según Sartre, la verdadera poesía está en la vida misma y en ese sentido “*el acto poético se confunde así con la praxis, que es acto de totalización, y por eso mismo, creación de sentido*” (Gómez, 2008, pág. 244). Pero bueno ¿Cómo lo dicho anteriormente puede contribuir a entender qué significó que Rimbaud no volviera escribir poesía nunca? Sartre nuevamente puede ofrecer luces al respecto. En su obra “*¿Qué es literatura?*” el pensador francés decía que el lenguaje poético, y por lo tanto la experiencia poética, son el resultado de un fracaso: no poder expresar directamente la realidad (Sartre, *¿Qué es literatura?*, 2009). De este fracaso sólo puede surgir una cosa: el silencio, sin embargo, esto no es algo estrictamente negativo, porque de acuerdo con el pensador francés, el silencio es un horizonte de posibilidades, es decir, una condición en la que todo puede ser posible.

A partir de estas ideas del pensador francés se puede concluir lo siguiente: que Rimbaud abandonara la literatura sin duda se debe a la conciencia de un fracaso; de la imposibilidad de atrapar la realidad con palabras, pero fue también el inicio de algo más grande: la certeza de que la verdadera poesía, y más aún, que la verdadera vida, está por ser inventada, por ser hallada. Recuérdese que Rimbaud no deja la poesía para poder tener una vida normal. Después de haber escrito su último libro el poeta se dedica a recorrer toda

Europa a pie, viaja a África, hace mapas de territorios que ningún occidental había pisado antes, en fin, se termina convirtiendo en todo lo que su palabra había profetizado y tal vez en eso consista el verdadero significado de hacerse vidente: *lograr que la palabra dé ritmo a la acción*; devenir en un “otro”, inventarse en un “otro”. Quizás eso es lo que quería decir Rimbaud al final de “*Una temporada en el infierno*”, cuando escribió: “*Y me será permitido poseer la verdad en un alma y en un cuerpo*” (Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, 1993, pág. 103), y acaso a fin de cuentas, sea esa la verdadera finalidad de toda la poesía.

REFERENCIAS

- Abrams, M. H. (1962). *El espejo y la máscara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova.
- Alba, J. A. (2010). *Iluminación y realidad. En: Prosas completas de Arthur Rimbaud*. Madrid: Cátedra.
- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Valencia : Colección de Arquitectura
- Baudelaire, C. (2001). *Las Flores Del Mal*. Bogotá: Panamericana.
- Beguín, A. (1994). *El alma romántica y el sueño*. Santafé de Bogotá D. C. : Fondo de cultura económica .
- Benjamin, W. (2008). *Ensayos escogidos*. Coyoacán : Ediciones Coyoacán .
- Bonnefoy, Y. (1975). *Rimbaud por sí mismo*. Caracas : Monte Avila .
- Campaña, M. (2014). *Linaje de malditos: de Sade a Leopoldo Maria Ponero*. Barcelona : Paso de Barca.
- Camus, A. (1978). *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada S. A.
- Carvajal, A. (2000). *Los poetas malditos*. Bogotá : Panamericana .
- Collot, M. (2009). Autobiografía y ficción. En M. Casado, *Rimbaud, el otro*. Madrid: Complutense S. A.
- Díaz, L. O. (2002). *Poesía y modernidad. Spleen e ideal en la estética de Charles Baudelaire*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Espinosa, G. (2001). La luz profética de Artur Rimbaud. En G. Espinosa, *La elipse de la codorniz*. Bogotá: Panamericana.
- Forment, J. F. (2009). *Arthur Rimbaud. La belleza del diablo*. Barcelona: Alrevés.
- Galán, P. C. (2003). *El mal del siglo. El conflicto entre ilustración y romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Madrid : Editorial Universidad de Granada .
- Gamoneda, A. (2009). Rimbaud: videncia y evidencia . En M. Casado, *Rimbaud, el otro*. Madrid : Complutense, S. A. .
- Gascar, P. (1971). *Rimbaud y la comuna*. Madrid: De Bolsillo.
- Gleize, J.-M. (2009). El charco negro y frío . En M. casado, *Rimbaud, el otro*. Madrid: Complutense , S. A.
- Gómez, A. (2008). *Sartre, de la náusea al compromiso*. Bogotá: Siglo Del Hombre Editores.

- Holguin, A. (1995). *Arthur Rimbaud. En: Antología de la poesía francesa*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Maillard, C. (2009). Eso que dice yo . En M. Casado, *Rimbaud, el otro* (pág. 10). Madrid : Editorial Complutense .
- Mills, T. L. (2016). *Mi caso Rimbaud* . Ciudad de México : Bonobos editores.
- Ospina, W. (1994). *Esos extraños prófugos de occidente*. Bogotá : Norma.
- Paz, O. (1977). *¿Qué nombra la poesía? En: Corriente Alterna* . México D. F.: Siglo XXI editores .
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo* . Barcelona : Seix Barral .
- Prado, J. d. (2013). *Egoísmo y lucidez: el compromiso imposible. En: Poesías completas de Arthur Rimbaud*. Madrid : Cátedra .
- Ramón, E. (2009). Si suceden Grillos Rojos: Rimbaud y la poesía objetiva . En M. Casado, *Rimbaud, el otro*. Madrid : Complutense, S. A.
- Rimbaud, A. (1985). Cartas del Vidente . En A. Rimbaud, *Iluminaciones seguidas cartas del vidente*. Madrid : Hiperion .
- Rimbaud, A. (1993). *Una temporada en el infierno* . Bogotá: Ancora Editores .
- Rimbaud, A. (2010). *Prosas completas* . Madrid : Cátedra .
- Rimbaud, A. (2013). *Poesías completas* . Madrid: Cátedra .
- Robb, G. (2001). *Rimbaud*. Barcelona: Tusquets.
- Ross, K. (2018). *El surgimiento del espacio social: Rimbaud y la comuna de París*. Madrid: Akal.
- Sarte, J. P. (1949). *Baudelaire* . Madrid : Alianza .
- Sarte, J. P. (2009). *¿Qué es literatura?* Buenos Aires : Losada.
- Sarte, J. P. (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.
- Silva, V. M. (1972). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Starkie, E. (1989). *Arthur Rimbaud*. Madrid: Siruela.
- Suescún, N. (1998). Prólogo . En A. Rimbaud, *Una temporada en el infierno*. Bogotá: El Áncora .
- Varela, F. (1995). *Prólogo. En: Azul... de Rubén Darío* . Madrid : Cátedra .