

Arthur Rimbaud

Poesía (1869-1971)

Edición bilingüe

Versión española, introducción y notas
de Carlos Barbáchano



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 2003
Segunda edición: 2017

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía de Amador Toril

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la traducción, la introducción y las notas: Carlos José Barbáchano Gracia, 2003
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2003, 2017
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9104-597-7
Depósito legal: M. 40.129-2016
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 11 Introducción
32 *Nota bene*
33 Bibliografía
- Poesía (1869-1871)
- I. Primeros poemas
- 41 Presentación
46-47 *Prologue* / Prólogo
52-53 *Les Étrennes des orphelins* / Los aguinaldos de los huérfanos
60-61 *Sensation* / Sensación
62-63 *Soleil et chair* / Sol y carne
74-75 *Ophélie* / Ofelia
78-79 *Bal des Pendus* / Baile de los ahorcados
82-83 *Le Châtiment de Tartufe* / El castigo de Tartufo
84-85 *Le Forgeron* / El Herrero
98-99 *[Morts de Quatre-vingt-douze...]* / [Muertos del Noventa y dos...]
100-101 *À la musique* / A la música
104-105 *Vénus Anadyomène* / Venus Anadiomena
106-107 *Première Soirée* / Primera noche
110-111 *Les Reparties de Nina* / Las réplicas de Nina
120-121 *Les Effarés* / Los pasmados
124-125 *Roman* / Novela
128-129 *Le Mal* / El Mal

- 130-131 *Rages de Césars* / Rabias imperiales
 132-133 *Rêvé pour l'hiver* / Soñado en invierno
 134-135 *Le Dormeur du val* / El durmiente del valle
 136-137 *Au Cabaret-Vert* / *Au Cabaret-Vert*
 138-139 *La Maline* / La picarona
 140-141 *L'Éclatante victoire de Sarrebruck* / La deslumbrante
 victoria de Sarrebrück
 142-143 *Le Buffet* / El aparador
 144-145 *Ma Bohème* / Mi bohemia

II. La etapa de la Videncia

- 149 Presentación
 152-153 *Les Corbeaux* / Los cuervos
 154-155 *Les Assis* / Los asentados
 158-159 *Tête de faune* / Cabeza de fauno
 160-161 *Les Douaniers* / Los aduaneros
 162-163 *Oraison du soir* / Oración de la tarde
 164-165 *Chant de guerre parisien* / Canto de guerra parisiense
 168-169 *Mes petites amoureuses* / Mis enamoraditas
 172-173 *Accroupissements* / En cuclillas
 176-177 *Les Poètes de sept ans* / Los poetas de siete años
 182-183 *Les Pauvres à l'église* / Los pobres en la iglesia
 186-187 *Le Cœur volé* / El corazón robado
 188-189 *L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple* / La orgía parisina o París se repuebla
 196-197 *Les Mains de Jeanne-Marie* / Las manos de Juana María
 202-203 *Les Sœurs de charité* / Las hermanas caritativas
 206-207 *Les Chercheuses de poux* / Las buscadoras de piojos
 209 Las primeras comuniones: presentación
 212-213 *Les Premières Communions* / Las primeras comuniones
 227 El hombre justo: presentación

- 230-231 *[L'Homme juste]* / [El hombre justo]
237 Lo que se dice al poeta a propósito de las flores: presentación
- 244-245 *Ce qu'on dit ou poète à propos de fleurs* / Lo que se dice al poeta a propósito de las flores
- 258-259 *Voyelles* / Vocales
260 Comentario a «Vocales»
- 270-271 *L'Étoile a pleuré rose...* / La estrella ha llorado rosa...
273 El barco ebrio: presentación
- 284-285 *Le Bateau ivre* / El barco ebrio

III. Poética

- 297 Carta a Georges Izambard
299 Carta a Paul Demeny
307 Notas

Introducción

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

J. A. Rimbaud

Hace poco más de un siglo que un adolescente, casi un niño pero también casi un hombre, Jean-Arthur Rimbaud, renovaba, a través de la lengua francesa, buena parte del lenguaje poético occidental. Pocos creadores, en tan breve espacio de tiempo, apenas la escasa primera mitad de 1870, han provocado mayor convulsión en la historia literaria. Convulsión y controversia. Su obra, breve y fulminante, ha suscitado las más diversas lecturas. La que ahora propongo parte de sus propios textos y, en segundo grado, de su convulsa biografía.

La primera dificultad que nos plantea Rimbaud es su supuesta intraducibilidad. «Rimbaud no se puede traducir», asegura tajantemente Hugo Friedrich en *Estructura de la lírica moderna*; pero Rimbaud no es intraducible, «por arduos e inaccesibles que puedan ser su estilo y su pensamiento» (señala con más tino Henry Miller en *El tiempo de los asesinos*, biografía del poeta que se convierte en autobiografía del propio Miller); es, eso sí, difícilísimo de tradu-

cir, y los intentos de cualquier estudioso que no esté realmente introducido en la geografía anímica rimbaudiana se reducirán a eso, a meros intentos. Rimbaud es, en último grado, traducible porque la mejor biografía que sobre él se puede escribir se encuentra en su propia obra: en su ascendente poesía, en su complejísima prosa, en su confesional correspondencia. Y una poesía autobiográfica que se precie es una obra llena de significados que trascienden su personal arranque, de significados que es preciso desvelar para –sin forzarlos– hacerlos así colectivos, sociales. Sólo en su período literario final, representado por *Iluminaciones*, su acerbada crítica, su embelesamiento maravilloso, su monólogo desgarrador, se convertirán en mágica tercera persona, puramente descriptiva, la mayoría de las veces, de un universo circundante –vencedor del poeta-individuo, concepción tremendamente romántica–, de un mundo que va de lo concreto a lo esotérico, pero de un mundo cuyas raíces más importantes estaban ya echadas en «Sol y carne» (1870) y gran parte de sus primeros poemas.

Ruptura de una cosmología

El caso Rimbaud, personalísimo, extraño en unas primeras lecturas, fuente de las más diversas y divergentes interpretaciones (muchas de ellas influidas por un vergonzoso e indefendible proselitismo: de ahí el sólido valor de las investigaciones acerca del mito Rimbaud realizadas por René Étiemble), encuentra casi todos los porqués en sus propios testimonios escritos. Extractando al máximo permisible sus textos, su problema poético fundamental se convierte en la tragedia misma del arte moderno, tragedia que ya Schiller,

a finales del siglo XVIII, presintió con encomiable concisión. En su tratado *Über naive und sentimentalische Dichtung* (citado por Lukács en su trabajo «La teoría de Schiller sobre la literatura moderna»), se distinguen dos tipos de poetas: los que están de acuerdo y forman una unidad con la naturaleza –en este afortunado campo se halla el propio Schiller– y aquellos que únicamente buscan, sin encontrarla del todo, esa unidad perdida. Reduciendo más, si cabe, esta síntesis, reparamos en que el primer grupo viene formado por la pléyade de artistas de la antigüedad clásica (y tanto un Schiller como un Goethe, a través de su profunda formación clásica y de su notoria sensibilidad del pasado, se sentían conscientemente clásicos); mientras que el segundo lo constituyen los creadores modernos, prologados por filósofos tan distintos como Swedenborg, Rousseau y Kierkegaard o por videntes de la talla de Blake, Diderot o Novalis, de los que Rimbaud es consecuencia previsible.

Lukács, en la más famosa de sus obras de juventud, *Teoría de la novela*, define con claridad el mundo que rodea al artista clásico y que le invita a una creación acorde con ese universo circundante: «lo griego –y la helenidad sintetiza lo más valioso de la cultura occidental– no conoce sino respuestas, no preguntas, soluciones –tal vez enigmáticas–, pero no enigmas, formas, pero no caos. Es más acá de la *paradoja* donde traza un círculo estructurando las formas, y todo lo que, desde que la paradoja ha devenido actual, no podría conducir sino a la trivialidad misma lo lleva a la *perfección*». Si me he permitido subrayar los términos «paradoja» y «perfección» es porque, en el mundo clásico, la ausencia de aquélla y la presencia total de ésta delimitan su campo más puro. La pregunta, el caos, la paradoja misma, el constante desasosiego producido por la imperfección

(defecto para Leonardo, virtud para Miguel Ángel), van a ser, por el contrario, caracteres esenciales de la obra moderna. «Hemos descubierto –prosigue Lukács– que el espíritu es creador, y por eso, para nosotros, los arquetipos han perdido definitivamente su evidencia objetiva, y nuestro pensamiento sigue en lo sucesivo el camino infinito de la aproximación siempre inacabada.» Pero volvamos a la primera cita y fijemos nuestra atención en un concepto que Lukács ha deslizado con suma habilidad: ese «círculo» que estructura las formas y proporciona, incluso al artista moderno («¡O, la Omega, rayo violeta de Sus Ojos!», reza el último verso de «Vocales», sin duda el soneto más conocido de Rimbaud), la tranquilizadora y utópica fusión con la naturaleza, con lo que al fin es la realidad para Rimbaud.

Desequilibrio y modernidad

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

Albert Camus alcanza a ver, en *L'homme révolté*, el problema con mucha más nitidez que nosotros cuando dice: «Hawthorne ha podido escribir de Melville que, incrédulo, no sabía apoyarse en la incredulidad. Lo mismo podemos decir de estos poetas –y aquí podríamos situar, añadimos nosotros, a Rimbaud o a su contemporáneo Lautréamont–

lanzados al asalto del cielo, que, queriendo derribar todo, afirmaron al mismo tiempo su *nostalgia desesperada de un orden*. En una última contradicción, quisieron obtener razón de la sinrazón y hacer de lo irracional un método. Estos grandes herederos del romanticismo pretendieron hacer la poesía ejemplar y encontrar, en lo que tenía de más desgarrador, la verdadera vida. *Divinizaron la blasfemia y transformaron la poesía en experiencia y en medio de acción*.

Se trata, pues, como dirá a continuación Camus, de «restaurar la razón por medio de la aventura irracional», de «reencontrar el orden a fuerza de desorden» (frases tan milimétricamente exactas a las que registra Rimbaud en sus “Cartas del vidente”). Pero intentar tamaña aventura es empresa de titanes, y la mayoría de estos artistas, predecesores del surrealismo, hallarán en su búsqueda la locura, el fracaso, el silencio, la muerte.

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

Rimbaud, por su parte, intentará la persecución de esa unidad, presente en la antigüedad clásica, de esa fusión del

hombre con la naturaleza deshecha por el cristianismo («Siento una ley en mis miembros que contradice la ley de mi mente, que me arrastra a la ley del pecado [...]; la carne lucha contra el espíritu y el espíritu contra la carne. Los que son de Cristo han crucificado la carne con sus vicios y concupiscencias», proclama San Pablo en su Epístola a los Romanos).

Una ilusión llamada cristiandad

Cristianismo y vida son, para Rimbaud, dos términos antagónicos. Al igual que para Michelet (*La bruja*) y Éliphas Lévi (*Histoire de la magie*), éste representa el bostezo de egoístas y amodorradas generaciones, la aniquilación –por extraño que parezca– de las fuerzas del corazón humano. Rimbaud ve en él una especie de tiranía blanca, de la que, sin embargo, no se podrá liberar hasta que rompa definitivamente con sus verdaderas inquietudes literarias, con sus ardientes deseos por «cambiar la vida».

«La totalidad de mi trabajo como escritor –resalta Kierkegaard en su obra *Mi punto de vista*– se relaciona con el cristianismo, con el problema de “llegar a ser cristiano”, con una polémica directa o indirecta contra la monstruosa ilusión que llamamos *Cristiandad*»; Rimbaud va a entablar una violenta polémica contra el cristianismo y elegirá por arma el ataque, un ataque despiadado, la blasfemia divinizada a la que aludía Camus y que no será otra cosa que la poesía, su poesía.

Durante cinco años, convertido en poeta demiúrgico, hará –como casi todo artista moderno– de la poesía una religión, será el sumo sacerdote de su escalofriante rito poéti-

co, encarnado en su conocida etapa de la Videncia. Será protagonista de una lucha ininterrumpida contra su gran enemigo, Cristo, «ladrón eterno de energías» («Las primeras comuniones»); no pensará, como Nietzsche en su *Zarathustra*, en sustituir los libros sagrados; se limitará a desacreditarlos («Proses evangélicas»), a injuriarlos («El hombre justo», «Los pobres en la iglesia»), a añorar los tiempos en los que el hombre no estaba escindido entre el Bien y el Mal, en que el hombre no era un continuo enemigo de sí mismo.

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

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

Sol y carne

El poeta anhela, en «Sol y carne» (título que resume la obra entera de Rimbaud: «sol», es decir, claridad, iluminación; «carne», en su sentido telúrico más amplio, en su connotación física más total), «los tiempos de la juventud antigua», los antropomórficos «dioses que mordían de amor la corteza

de las ramas» –surge el amor en una imagen concretísima, el amor, el gran sueño despierto de Rimbaud–, aquellos dioses que modulaban igualmente «un gran himno de amor», la naturaleza viviente cuya tierra acunaba al hombre. Entonces, «el hombre era casto y dulce»: «casto», porque la noción de pecado le era desconocida; «dulce», porque el término *bondad*, opuesto al de *maldad*, le resultaba lejano, integrado como estaba en la madre naturaleza. El hombre era asimismo –continúa el poeta– niño y fuerte; dos condiciones *sine qua non* para Rimbaud en el momento de iniciar su impresionante tarea poética. «¡Los débiles se pondrían a pensar en la primera letra del alfabeto y echarían a rodar velozmente hacia la locura!», dice Rimbaud en su carta a Paul Demeny del 15 de mayo. Y André Breton, en su artículo «Límites no fronterizos del surrealismo», testificará más tarde: «Una obra de arte digna de ese nombre es la que nos hace recobrar la frescura de la infancia». En aquel mundo paradisíaco, «el Sol» es «Hogar de ternura y de vida». La carne no batalla contra la carne; la carne, gratificada, participa de la carne.

Pero el hombre, engañado por una religión que relega y mortifica el cuerpo, que destruye su lógica unión con la naturaleza, creerá falsamente conocer las cosas, minimizadas por la ambiciosa idea de la eternidad. La duda, «melancólico pájaro», como la bautiza el poeta, hasta entonces inexistente, le golpeará con su ala. La contradicción, de manos del cristianismo, oscurecerá la tierra:

¡Oh! Es amargo el camino
desde que el otro Dios nos encadena a su cruz;

clamará el poeta. El hombre será ahora «grotesco y triste»; «ya no es casto», se lamenta, «porque ha encogido [...] / su Olím-

pico cuerpo en las sucias servidumbres». Y la servidumbre más sucia, para Rimbaud, es la esperanza de la vida ultraterrena:

¡Sí, quiere vivir, tras la muerte incluso,
entre los lívidos esqueletos, insultando la hermosura primera!

El hombre ha empeñado su vida en la tierra pensando comprar, a ese fatal precio, una vida más allá de la muerte. Ha nacido, con ello, el funerario gran banco de la cristiandad, donde se abre un penoso plan de pensiones contra la vida. El poeta no puede soportar la idea de una realidad tan engañosa, no puede soportar el espejismo, no puede soportar la idea de un hermoso cuerpo:

el bello cuerpo de veinte años que debería ir desnudo

como lo evoca en «Las hermanas caritativas», entregado a otra cosa que no sea su disolución en la tierra, en esa naturaleza santa que tanto ha amado. La muerte no es, para Rimbaud, sino el complemento necesario de la vida; puede convertirse, sí, en pañuelo de las lágrimas de una vida destrozada por la antinomia cristiana (como sucede en «Las primeras comuniones» y «Las hermanas caritativas»); como el primer Freud mostró, el deseo de muerte no oculta más que un deseo de vida, mas no de eternidad, puesto que eternidad y vida son términos contrapuestos, irreconciliables. Sin embargo, el hombre, oprimido, sopesa sus deseos con las posibilidades de una eterna condenación, se convierte en una bestia de carga rodeada de orejeras y de todo tipo de parapetos; ya no amará la vida, pues su ambición —y esa palabra es, para el poeta, uno de los grandes errores del cristianismo— estará puesta en la *otra* vida.

Los intentos de Rimbaud por «cambiar la vida» arrancan tal vez de la moral cristiana –que marcará indeleblemente toda su vida y toda su producción poética: «Soy esclavo del bautismo», reconocerá en *Una temporada en el infierno*–, pero los medios empleados y su finalidad son diametralmente distintos; Rimbaud hablará de «cambiar la vida» pensando en intensificarla, en que reine en ella el amor, «llamada de vida y canto de acción» («Las hermanas caritativas»). Un amor, por consiguiente, verdadero, fecundo, sin restricciones (¿Qué decir de *l'amour fou* de los surrealistas, hijos directísimos del poeta?), un amor fuera de cualquier gratificación ultraterrena; y todo esto en función de que el hombre avive sus sentidos, los utilice, los multiplique, para que el hombre llegue, a través de ellos, a un conocimiento más dilatado de sí mismo («El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio conocimiento absoluto», sentencia en la aludida carta a Demeny, más conocida bajo el genérico de “Carta del vidente”) y, por ende, de la plegada, escurridiza, «rugosa» –como la llamará– realidad. Hay, en muchos de los poemas de Rimbaud, una carga tal de intensidad, que los sentidos, aumentados, despiertos, alcanzan un estado de rebosante plenitud, nos manifiestan aspectos maravillosos e insólitos de la naturaleza. Partiendo de lo real, el poeta llega a lo maravilloso; pero lo maravilloso ya estaba implícito en lo real: faltaba sólo descubrirlo.

Dentro de la farsa en la cual se transforma ese mundo exclusivizado por el cristianismo, la mujer tiene también su papel que desarrollar. La mujer va a convertirse en el mito medianero de las gracias celestiales; víctima de una mitología que reposa en su papel de virgen y madre, de eficientísima esposa, el cristianismo se apodera de ella en la obra de Rimbaud (léase detenidamente «Las primeras comunio-

nes», o la historia de una esclavitud), erigiéndose en tirano de un ser humano que puede asimismo ser poeta, creadora (Rimbaud nos lo atestigua en su carta a Demeny). Parodiando la mitología femenina cristiana, escribirá el poeta en «Sol y carne»:

– Y el Ídolo donde pusiste tanta inocencia,
donde divinizaste nuestra arcilla, la Mujer,
a fin de que el Hombre pudiera iluminar su pobre alma
y ascender lentamente, en un inmenso amor,
de la prisión terrestre a la belleza del día,
¡la Mujer ya no sabe ni ser cortesana!

Estamos ante la Virgen del cristianismo, ante ese mito tan alejado de la realidad y cuya idealización tanto daño va a hacer al poeta; éste contrapondrá, pasado el tiempo, a esa virgen delicada y etérea de los altares, la imagen dura y correosa de Juana María, su heroína comunera, esa mujer de carne y hueso a cuyas manos va a dedicar uno de sus poemas más emocionantes: «Las manos de Juana María». El adolescente de la sexualidad desviada, aquel que en «Antiguo» –uno de los más bellos poemas de *Iluminaciones*– evoca con delicada sensualidad el hermafroditismo pagano, clamará, continua y desgarradoramente, por la mujer-compañera, por la mujer-acción; clamor inútil en un mundo (el de finales del XIX, el nuestro en muchos sentidos) dominado, valga la paradoja, por la mujer-esclava, por la mujer-pasión.

«Sol y carne» unifica pasado, presente y futuro. Es una elegía luminosa al pasado feliz del panteísmo clásico, una radiografía de un presente –su presente– maniatado por el cristianismo y un conmovedor canto –en la línea de los

grandes cuadros progresistas de su maestro Víctor Hugo— a un futuro donde el hombre, liberado de ataduras ancestrales, liberado del cainismo que consumía a Leconte de Lisle, a su admirado Baudelaire y en ocasiones al mismo Rimbaud, encontrará el camino de los porqués. Es, ante todo, la búsqueda de una nueva redención —palabra profusamente usada por nuestro poeta— fundamentada en el esplendor de la carne, de la carne vivificada. Es, por último, una gran parada mitológica donde los dioses no son sordos ni ajenos a los sufrimientos humanos, sino que, por el contrario, «¡escuchan al Hombre y al Mundo infinito!».

Persecución de un nuevo orden

Un nuevo orden: ésta es la máxima primordial de Rimbaud. Una nueva estructura, una nueva sociedad fundamentada en la búsqueda absoluta de la libertad. «Libertad libre», especifica el poeta en una carta fechada en 1870, adjetivando la palabra para hallar de nuevo —dolorosa paradoja— su pérdida sustantividad. Rimbaud sabe que el uso, a lo largo de los tiempos, ha hecho de la palabra un tópico, un signo desprovisto de significación, y él se va a encargar de liberar al mineral palabra de la ganga del pasado. Rimbaud intuye que la persecución de esa «libertad libre» se paga muy cara. Él lo pagará con un silencio precoz y una muerte temprana: abandona la literatura a los diecinueve años, justo en el instante en que se da cuenta de que la literatura es incapaz de cambiar directamente la vida, de que el pensamiento no mueve a veces montañas, de que su literatura no le lleva siempre a ese coito incesante y maravilloso con la utópica, con la «arrebatadora libertad», como denominará a este su

adorado vocablo en «Los poetas de siete años». Toda su obra y parte considerable de su vida serán una lucha constante contra los principios que le quisieron inculcar en su infancia y primera adolescencia, principios que atentaban por sistema contra su querida libertad. «¡Qué me importa a mí que Alejandro haya sido célebre! ¿Qué mal les he hecho para que me arrojen al suplicio?», protestará a los ocho años en «Prólogo», el primer texto que conservamos de su infancia. Familia, trabajo, religión, patria, se transforman ante él en conceptos que es necesario destruir para no perecer bajo sus garras. Durante su vida entera va a procurar, sin conseguirlo (sus regresos al hogar tras sus consiguientes escapadas juveniles y, sobre todo, su abundante correspondencia africana a su madre y hermana así nos lo demuestran), huir de una madre autoritaria e intolerante —*mother*, la llamará, empleando otra lengua para ahuyentar el peligro—, de una madre temerosa, fuertemente traumatizada (su marido, el pendenciero capitán de infantería Frédéric Rimbaud, la dejará cuando apenas tenga Arthur diez años), ofuscada por hacer de su hijo lo que la burguesía entiende por «un hombre de provecho». Desde el inicio de su producción literaria, Arthur acusa palpablemente ese desajuste afectivo.

Su primer poema publicado, «Los aguinaldos de los huérfanos», se convierte en una delicada elegía a la presencia materna, sentida desde el lado opuesto: desde la ausencia. «Yo era el más amado», confiesa Arthur en «Prólogo», distorsionando la realidad al tiempo que anhela fervorosamente ese calor que escasea en una familia al borde del desastre. Habrá que leer al terrible Rimbaud, al azote de la burguesía, suspirando, a sus quince años —edad en la que escribe «Los aguinaldos»—, por la «lícita alegría» que proporciona

un hogar regido por el amor, no por la frustración. A partir de entonces, escapará una y otra vez de casa para volver de nuevo a ella; incluso tras su larga etapa africana, el más ardiente deseo de un Rimbaud transformado en dudoso comerciante y valiente explorador será, como el de su «Barco ebrio», regresar a «la Europa de los antiguos parapetos», volver a Occidente, a Francia, a esa patria que le causaba horror («Tengo horror a la patria», constataba en «Mala sangre»), a su aborrecido hogar de antaño, para fundar otro hogar, para concebir en una mujer, que ni siquiera conoce, un hijo y delegar en él –como un hombre ya fatigado de sí mismo– distintas ilusiones y esperanzas de aquellas que le hicieran vibrar y sufrir en su etapa poética.

Dice Herbert Marcuse, en «La doctrina de los instintos y la libertad», que el único objetivo de la existencia, para el hombre moderno, es el trabajo: «y el trabajo es generalmente un trabajo extraño». «Trabajar ahora, nunca, nunca; estoy en huelga», escribe Rimbaud a su profesor Georges Izambard el 13 de mayo de 1871 mientras piensa en el propio trabajo de Izambard, en el trabajo de un hombre que, perteneciente al cuerpo docente del Estado, «va por el buen camino». Ese oficio, como cualquier otro socialmente reconocido, le parece embrutecedor al poeta, mas, pese a ello, terminará siendo, tras su renuncia total a la literatura, un mercenario –cierto que ejerciendo un trabajo más bien insólito realizado a miles de kilómetros de Francia– que perseguirá infatigablemente el dinero hasta poner repetidas veces en peligro su salud. Vincent van Gogh escribía en 1880 desde Wasmès a su hermano Théo: «¿A quién podría yo ser útil de alguna manera?». Rimbaud, que odiaba la presunta utilidad de los trabajos considerados socialmente útiles, consagrará en su período literario todas sus energías a la

búsqueda de una literatura útil, activa, capaz de «cambiar la vida» (Marx coincidiría en parte, por estas fechas, con Rimbaud al proclamar: «Nosotros no queremos comprender el mundo, queremos transformarlo»).

Jamás poeta alguno, en tan escaso margen de tiempo (de 1870 a 1874), creó con tal fuerza y vigor obra literaria semejante. Con un esfuerzo sobrehumano, se dedicará a ese trabajo que no contribuye a hacer del individuo la bestia de carga que se ocupará de ordeñar puntualmente el capitalismo, sino que se encamina al conocimiento directo del hombre, al desarrollo máximo de sus posibilidades receptoras, de sus facultades creadoras. La senda hacia lo que se llamará, dentro de la obra rimbaudiana, etapa de la Videncia la había abierto en Francia Baudelaire en *Les Paradis artificiels*. Éste, como la mayor parte de los románticos, cedió a la tentación del angelismo para salir de un mundo «où l'action n'est pas la soeur du rêve». Rimbaud, partiendo del ejemplo de Baudelaire («Baudelaire es el primer vidente, rey de poetas, *un verdadero Dios*», confiesa en la carta a Demeny después de haber anatematizado a todo el primer romanticismo, del que sólo salva, a medias, al viejo Hugo), potenciará lo mejor del segundo romanticismo, superándolo y abriendo vías inusitadas al futuro. Pero no seamos ingenuos creyendo que la referencia a *Les Paradis artificiels* nos explica, debido a los productos alucinógenos, la etapa fundamental de Rimbaud. Como dice Sepharita en *La recherche de l'Absolu*, «los milagros están dentro de nosotros, no fuera», y el admirable trabajo de Rimbaud resulta profundamente interior.

«Seré un trabajador»; «ahora [...] trabajo para volverme *vidente*», escribe en la citada carta a Izambard. «Los sufrimientos son enormes –continúa–, pero hay que ser fuertes,