



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGIA

DIVISION DE ESTUDIOS PROFESIONALES

COORDINACION DE PSICOLOGIA GENERAL EXPERIMENTAL

ARTHUR RIMBAUD Y EL NARCISISMO

PROYECTO DE TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN PSICOLOGIA

P R E S E N T A :

CARLOS EDUARDO AZAR MANZUR

(No. DE CUENTA 9056681-9)



DIRECTOR DE TESIS: MTRO. RIGOBERTO LEON SANCHEZ

REVISOR: MTRA. CECILIA SILVA GUTIERREZ

Julio de 2005

m. 342777



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Laura Scheride Acay

FECHA: 03/04/05

FIRMA: Laura Scheride Acay

A mi padre,
poeta por vocación,
narcisista por convicción,
puerta abierta e inspirador
en mi camino hacia la literatura y
quien gozaría, más que nadie,
este momento;

a mi madre,
en su esperanza y
en el amor
con el que ha esperado
este momento;

a mis hermanos,
Cecilia y Paco,
en la transmigración de
sus rostros de cariño
constante;

al *Gato* de Vicente Rojo,
sin el deseo de ocupar
el lugar que se ha ganado
a pulso.

ÍNDICE GENERAL DE LA TESIS

Cronología del poeta.....	1	
Cronología de la obra.....	8	
Introducción.....	12	
A. Psicoanálisis y Literatura		
a) Las bases de la doctrina psicoanalítica		
1) El aparato psíquico.....	28	
2) Los mecanismos de defensa.....	29	
3) Las relaciones objetales.....	32	
4) El narcisismo.....	34	
5) Las disidencias freudianas.....	35	
b) Las aportaciones del psicoanálisis al arte y a la literatura		
1) Freud y la literatura		
a) Freud y la mitología.....	37	
b) El autor.....	38	
c) La obra de arte.....	40	
d) La creatividad literaria.....	42	
e) Psicoanálisis y literatura en autores posteriores.....	43	
La creación poética.....	47	
Notas.....	57	
Arthur Rimbaud: Vicisitudes narcisistas		
B. La familia		
a) Una madre de "hierro y de hielo".....	58	
b) La huida del capitán Rimbaud.....	61	
c) Los hermanos.....	64	
d) La conflictiva edípica.....	64	
C. Las fugas del barco.....		67
D. De la protesta al vicio: el Decadentismo.....		69
a) Del Esteticismo al Decadentismo.....	70	
b) Psicoanálisis, Esteticismo y Decadentismo.....	71	
c) Oscar Wilde y Arthur Rimbaud.....	77	
d) El Decadentismo de Rimbaud.....	78	

<i>Notas</i>	81
E. Homosexualidad.....	84
F. Analidad.....	88
G. Sadomasoquismo.....	90
H. Vicisitudes narcisistas	
a) Dandismo y Snobismo: una cuestión de talento.....	92
b) La moda: polvo de estrellas fugaces.....	94
c) El reflejo hermoso de una audiencia.....	97
d) Del Narcisismo al Exhibicionismo.....	99
e) Narcisismo.....	104
<i>Notas</i>	107
I. El final: el barco ebrio a la mar.....	108
J. Conclusión.....	111
Bibliografía.....	126

CRONOLOGÍA

1854. El 20 de octubre, nace, en Charleville, ciudad burguesa de la norteña región francesa de Las Ardenas, Jean Arthur Rimbaud. Hijo de un militar aventurero y de una severa y rígida descendiente de poderosos propietarios rurales, el joven matrimonio Rimbaud-Cuif se sentencia a un rápido desmoronamiento, a causa de la irritante fricción existente entre sus dos miembros. Un año antes, en 1853, nació Frédéric, hijo mayor de la familia.

1855. El capitán Frédéric Rimbaud, ávido de experiencias militares, y con una angustiada sobredosis de esposa intransigente, abandona el "ardiente hogar", y parte hacia la guerra de Crimea.

1858. Nace la primera hija de la familia Rimbaud, Vitalie.

1860. El matrimonio se ha roto. Vitalie Cuif se separa definitivamente de su marido, quien se establece en la ciudad de Dijon. Isabelle Rimbaud, la que será la hermana preferida de Jean Arthur, nace este año; se padre no llegará a conocerla. Tras la inoportuna muerte del acomodado abuelo materno, la "coja" familia debe buscarse un techo, que sólo encuentra en un barrio popular de la ciudad.

1862. Frédéric y Jean Arthur entran como alumnos externos en el Instituto Rossat, colegio libre y laico. La señora Rimbaud, decididamente de un carácter intratable, no puede entenderse con ningún vecino y, ahora, la familia pasa a un barrio mejor de la ciudad.

1863. Jean Arthur compone sus primeros trabajos en prosa conocidos: **Prólogo**, **Carlos de Orléans a Luis XI** y **Un corazón bajo la sotana**. Tiene ocho años.

1864. En tan sólo dos años escolares, el joven Rimbaud ha completado cuatro cursos, obteniendo numerosos premios y distinciones. Este mismo año hace su Primera Comunión.

1867. *El cochino santurrón* es el apodo por el que también se le conoce a Jean Arthur entre el alumnado de Instituto debido a su ardiente fe religiosa.

1868. Con ocasión de la Primera Comunión del Príncipe Imperial, Rimbaud escribe una oda de hexámetros latinos, que remite en secreto, mereciendo una carta de felicitación del preceptor del Príncipe.

1869. Jean Arthur obtiene el premio de versos latinos en el Concurso Académico de este año, con el tema **Yughurta**. La revista *Le Moniteur de l'enseignement secondaire* publica en sus páginas tres textos en versos latinos de Rimbaud, el ya mencionado **Yughurta**, **Vererat** y **El ángel y el niño**. También *La revue pour tous*

publica los primeros versos franceses conocidos de Rimbaud, bajo el título de **Los aguinaldos de los huérfanos**.

1870. Con el inicio de este nuevo curso escolar, llega al Instituto Rossat un joven profesor de retórica, George Izambard, a través del cual, Jean Arthur conoce a una buena lista de autores importantes: Rabelais, Baudelaire, Victor Hugo, Banville y Villon. Mientras tanto, Rimbaud escribe **Sol y carne**, **Ofelia** (transposición a los versos latinos dictados en clase), **Sensación** y **El herrero**, enviándole a Banville, con la esperanza de que sean publicados en *Parnasse contemporain*, los tres primeros textos.

En julio, Francia le declara la guerra a Prusia y Rimbaud se siente inspirado a escribir **Muertos del noventaids**.

Rimbaud vuelve a ganar el primer premio del Concurso Académico, con el tema *La alocución de Sancho Panza a su asno*. Premio de sobresaliente, primer premio de discurso latino, de discurso francés, de versión griega, medallas por las que Rimbaud obtiene veinte francos, con los que toma el tren y huye a París. La guerra ruge a su paso. Rimbaud es detenido en la estación del Este de la capital (su boleto sólo era válido hasta Saint-Quentin), y encarcelado en la prisión de Mazas. El desertor pronto se siente desamparado y pide perdón. Le escribe a su madre, al Procurador imperial, a su amigo y profesor Izambard. Las cartas son de un tono lastimoso y suplicante, de arrepentimiento. Izambard envía a París el precio de un boleto hasta Douai, y Rimbaud pasa en su casa una quincena del mes de septiembre. Regresa a Charleville, pero ésta es ya demasiado pequeña, demasiado angustiosa, y Jean Arthur sólo resiste diez días.

Segunda fuga, esta vez a pie, hacia Bélgica. El joven perdido por los caminos soleados o nocturnos de los campos franceses, cuyas botas acabarán confundidas con el polvo, tiene la esperanza de poder trabajar en un periódico de Charleroi, que dirige el padre de un compañero del Instituto, pero, en la mesa, Rimbaud se muestra demasiado airado, descarga sucias injurias contra el Imperio y el propietario no duda un momento en negarle el trabajo.

Rimbaud toma la ruta de Bruselas. En la capital belga da con un conocido de Izambard, quien se apiada de él y le da alojamiento y algo de dinero. El bravucón vuelve a desfallecer y regresa a Douai. Izambard, quien no quiere aparecer como cómplice del poeta fugitivo y con el consentimiento de éste, le escribe a su madre para que se encargue del asunto. La respuesta es tajante: "Orden formal de que la policía se encargue de repatriarlo y sin que haya gastos".

1871. En el mes de enero, Charleville y Mézières son ocupadas por el ejército alemán. Jean Arthur se acerca a la línea del frente. Paseos entre ruinas y campos de batalla. Es la época de **El mal**, **Rabias de los Césares**, **el durmiente del Valle** y **La deslumbrante victoria de Sarrebruck**. "¡París ha capitulado!" entra un día gritando alegremente en la biblioteca.

A finales de febrero, Rimbaud decide llevar a cabo una tercera fuga. París está en ruinas y desolada y, así, lo atrae con mayor fuerza, pero, en esta ocasión, no va solo, una joven muchacha, quien ha abandonado todo por seguirlo, lo acompaña. Pero la dulce pareja sólo dura un día; Rimbaud abandona a la joven en la estación del Norte y sigue solo su camino. La vocación exige este sacrificio. Ya por las

calles de París, el poeta llega a la casa del gran caricaturista André Gill, quien le da una moneda de diez francos y lo despide con algunos consejos. Rimbaud vaga durante quince solitarios días por la inhóspita París y regresa a pie a Charleville.

Así, tiene la idea de redactar una constitución comunista inspirado en Babeuf. A mediados de marzo, se establece la Comuna de París, y Rimbaud, quien tiene la idea de unirse a las tropas insurrectas, parte, a finales de mayo, hacia la capital (capítulo biográfico confuso, en cuanto existe la duda de si Rimbaud tuvo tiempo material de unirse a los sublevados). Son las fechas del **Canto parisino**, **Las manos de Juana María** y **París se repuebla**.

Rimbaud, de nuevo en Charleville, escribe a Izambard y a Paul Demeny sendas cartas en las que expone su teoría de la nueva poesía y su calidad de poeta *vidente*.

Nueva carta a Paul Demeny, a mediados de junio, en la que le ruega quemar todos los versos entregados en Douai, adjuntándoles sus nuevos poemas: **Los poetas de siete años**, **Los pobres en la iglesia** y **El corazón robado**, y en Banville, remite el poema, **Lo que se le dice al poeta a propósito de las flores**. A finales de agosto, Verlaine recibe el poema de Rimbaud, **El barco ebrio**, e invita a su autor a visitarlo en París. Rimbaud parte hacia la capital en septiembre y se hospeda en casa de los suegros de Verlaine. El ambiente seriamente burgués de esta casa hastía pronto a Rimbaud y se traslada a una habitación que le consigue el poeta Banville. Empiezan sus juergas y borracheras con Verlaine y se inicia en las drogas.

Verlaine, entusiasmado, presenta a Rimbaud en los círculos literarios parisinos. El joven poeta conoce a Victor Hugo, colabora en los pastiches del *Album Zutique*, asiste a las veladas de *Les vilains bonshommes*, pero su frío, incómodo y exaltado carácter hace que sea rechazado.

1872. Rimbaud y Verlaine forman una desenfadada pareja inseparable y llevan una vida de disolución. La esposa de Verlaine critica duramente la vida de su marido y ambos se ven envueltos en violentas querellas. Rimbaud entrega a Verlaine el manuscrito de **La caza espiritual** y súbitamente, en el mes de abril regresa a Charleville, donde da comienzos a sus **Iluminaciones**.

Nace un hijo de Verlaine, pero ello no une de nuevo al matrimonio y Verlaine llama a Rimbaud para que regrese a París. A principios de julio, Rimbaud decide irse a Bélgica y, Verlaine, abandonando a su mujer enferma, lo sigue. En Arras, puesto de frontera, ambos poetas buscan divertirse y la policía los devuelve a París pero se regresan a Bélgica, esta vez por Las Ardenas. La señora Verlaine, quien ha localizado a su marido, viaja a Bruselas y lo convence de volver, pero en la frontera abandona el tren y alcanza de nuevo a Rimbaud.

En septiembre ambos parten para Inglaterra. Estudian inglés, dan clases de francés, Verlaine escribe **Trabajos americanos**, muy bien pagados, y Rimbaud sigue con las **Iluminaciones**. En noviembre, la mujer de Verlaine intenta un proceso de separación judicial. Rimbaud abandona Londres a mediados de diciembre y regresa a la propiedad heredada de su madre en Roche.

1873. Verlaine se enferma y Rimbaud, ante la desesperada crisis de su amigo, no duda en volver a su lado. Una vez restablecido, Rimbaud regresa a Roche, donde

empieza a escribir **Una temporada en el infierno**. Verlaine viaja a Jehonville, en Bélgica. La amistad entre ambos empeora, el ambiente es turbio y, a finales de junio, Verlaine deja colgado a su protegido y viaja a Bruselas. Ahora sólo vive en la esperanza de poderse conciliar con su esposa, pero es inútil.

Verlaine suplica a Rimbaud que regrese, éste llega la primera semana de julio pero ya la relación entre ambos es insostenible. Rimbaud decide volver a París pero Verlaine le dispara hiriéndole en un puño. El herido llama a la policía y el agresor es detenido y condenado a dos años de cárcel.

Rimbaud regresa a Las Ardenas. En soledad, sufre una crisis agonizante y termina su impresionante **Una temporada en el infierno**. En octubre, viaja a Bélgica, donde encarga a una editor la publicación de este poema. Manda ejemplares a Forain, Richepin y Ponchon, pero no recibe respuesta alguna. El mes siguiente, Rimbaud arroja sus cartas, manuscritos, borradores y ejemplares de la **Temporada** a la chimenea. Es el fin del poeta.

En noviembre, Rimbaud está de nuevo en París. Ya se conoce en los círculos literarios la historia de Bruselas, y el aventurero, que nunca había sido bien acogido, ahora es apartado, como en cuarentena. El poeta Germain Nouveau se presenta ante Rimbaud y ambos, al poco tiempo, se embarcan hacia Inglaterra. En Londres, trabajan en una fábrica de cajas y dan clases de francés.

1874. Rimbaud se emplea como maestro ayudante en un colegio británico en Londres, y más tarde en Escocia. Su excesivo interés por el idioma inglés lo aparta de su nuevo compañero y, éste, aburrido, abandona la isla. Su madre y su hermana Vitalie lo visitan en julio pero Rimbaud permanece hasta fin de año.

1875. En enero, Verlaine sale de la prisión de Mons. Ahora, el *Loyola* (como la apoda Rimbaud) quiere devolver al rebaño a la oveja descarriada, pero Rimbaud se niega a un reencuentro. En este mes, con el propósito de aprender alemán, Rimbaud llega a Stuttgart y se instala, como preceptor, en casa del doctor Wagner. Verlaine, tras averiguar la dirección del pagano, viaja para allá y Rimbaud lo recibe con burla. Discuten sobre religión y la cosa acaba a puñetazos. Verlaine acaba tendido en la calle, apaleado.

La reconciliación llega en febrero y, siguiendo el consejo de Rimbaud, Verlaine parte a París y luego a Inglaterra. En mayo, Rimbaud sale de Alemania hacia Suiza a pie. Luego llega a Milán, extenuado, donde una mujer se apiada de él y lo lleva a su casa.

En el verano, en Marsella, trabaja descargando coches en el puerto y se alista en el ejército carlista español. Reclutamiento efímero, puesto que, en octubre, está de nuevo en Charleville. Mientras tanto, estudia español, gramática árabe, italiano, ruso, griego, flamenco e indostano. Su hermana Vitalie muere el 18 de diciembre.

1876. En mayo, Rimbaud llega a Rotterdam y se contrata, por seis años, en el ejército holandés de las Indias. El barco zarpa el 10 de junio. Tras tres días de viaje, el navío llega a su destino, el puerto de Batavia, y el destacamento es conducido a Salatiga, en el interior. A mediados de agosto, desaparece y regresa a Batavia por la costa del mar de Java. Ahí, consigue un empleo en un carguero inglés que lo conduce hasta Burdeos. Llega a Charleville para año nuevo.

1877. En abril, con el pretexto de completar sus conocimientos de alemán, Rimbaud viaja a Viena, pero es asaltado por unos ladrones y sufre un altercado con un policía. En agosto, parte a Holanda pero llega a Hamburgo. Ahí se une al peregrinaje del circo Loisset, como intérprete, y recorre las ferias de Dinamarca y Suecia. Tras solicitar su repatriación, regresa a Charleville en septiembre. Rimbaud parte de nuevo hacia Marsella, trabaja como cargador, y se embarca hacia Alejandría. Enferma en el barco y lo bajan en Civita-Vecchia. Ya curado, visita Roma y vuelve en el invierno a Charleville.

1878. En la primavera, Rimbaud está en Hamburgo, donde trabaja en una casa de productos coloniales. Pasa el otoño en Roche y desciende hasta el Mediterráneo. De Génova viaja a Alejandría y llega en noviembre. Tras quince días de estancia, viaja a Chipre y se establece, como jefe de cantera, al servicio de una empresa francesa.

1879. La primavera chipriota es tórrida. La sangre golpea la cabeza de Rimbaud que cae presa de las fiebres. Rimbaud se ve forzado a regresar a Francia y llega a Marsella en junio. En Roche, debe permanecer en cama, con fiebre tifoidea. Delahaye aprovecha el restablecimiento de Rimbaud en Roche, y acude a visitarlo:

—¿Aún te ocupas de la literatura?

—Los libros sólo sirven para ocultar la lepra de las viejas paredes.

1880. En la primavera, Rimbaud se embarca con rumbo a Alejandría para ir, de nuevo, a Chipre. En mayo, es contratado como capataz del palacio que se construye en la cima de Troodos (2100 metros), para el gobernador general. En junio, parte hacia Egipto con 400 francos. Busca trabajo en todos los puertos del Mar Rojo y llega a Abisinia a principios de agosto. En Aden se emplea como comprador de café para una empresa francesa. Bardey, uno de los socios de la firma, siente aprecio por el poeta, y lo destina a tierra africana, para la compra de café en el lugar de origen.

Rimbaud llega a su nuevo destino, Harrar, tras veinte días de cabalgata por el desierto de Somalia, a mediados de diciembre. Bardey le promete un porcentaje sobre los beneficios.

1881. Rimbaud siente deseos de explorar la tierra africana. En abril, se siente tentado de seguir el camino de unos misioneros, pero, en mayo, es la idea del tráfico de armas la que se aviva en su mente. Rimbaud le envía 2 500 francos a su madre, rogándole que los deposite en un banco. Por el contrario, su madre los invierte en tierras.

1882. En mayo, regresa a Aden para renunciar a su contrato. Le escribe una carta a Delahaye, en la que le solicita la compra de numerosos instrumentos, útiles y libros, manuales de explorador. Rimbaud está componiendo una obra sobre Harrar y explora nuevas tierras que ha explorado; piensa enviar un informe a la Sociedad de Geografía, pero su madre intercepta la carta y Rimbaud renueva el contrato.

1883. De nuevo en Harrar, estalla la guerra entre Egipto y Abisinia. El comercio peligró. En mayo, Rimbaud le escribe una carta a su madre, en la que lamenta no haberse casado y tener su propia familia. La sociedad en la que trabaja lo anima a realizar la exploración que deseaba llevar a cabo. Rimbaud es el primer europeo en llegar desde Harrar hasta Bubassa, donde establece algunos comercios. Después, animado por los buenos resultados, sigue el curso del río Erer y penetra el Ogaden. A finales de diciembre envía sus informes científicos a la Sociedad de Geografía. La caravana regresa indemne a Harrar, cargada de marfil, pieles de rinoceronte y de cocodrilo.

1884. Tras algunos negocios funestos, la casa de Aden quiebra, la agencia en Harrar cierra y Rimbaud, con 16 000 francos en el cinto, regresa a Aden. En junio, tras la liquidación de la sociedad, Barley vuelve a tomar las riendas del negocio y llama a Rimbaud para ofrecerle trabajo. Rimbaud vive en pareja con una abisinia y en París, los simbolistas empiezan a hacer ruido alrededor de la obra de Rimbaud.

1885. Rimbaud abandona el empleo de Aden tras una violenta discusión. En octubre, espera la llegada de mil fusiles europeos para el rey de Choa y anuncia a su familia su partida hacia la costa africana.

1886. Rimbaud se instala en Tadjourah con el propósito de equipar su caravana. Mientras tanto, llegan noticias de caravanas asaltadas por los indígenas. Su socio, Labatut, muere de cáncer. Su amigo, el explorador Soleillet, quien debía acompañarlo en la travesía, muere en septiembre. Los indígenas contratados desaparecen, pero Rimbaud, desafiante, levanta el campamento a mediados de diciembre, y parte.

1887. Tras un mes de marcha en el desierto, la caravana llega a Harrar. Desde aquí a Farre y, por fin, el límite del viaje, Ankober, la capital del rey Menelick, es alcanzada la segunda semana de febrero. Pero el rey no está en la capital, la guerra lo ha sacado del palacio y Rimbaud parte hacia Antotto a su encuentro. El rey ve la carga, la recibe, pero se niega a pagarle al traficante la totalidad, pues su socio difunto era deudor de la casa real. La caravana parte de Antotto el primero de mayo. Veinte días después llega a Harrar. Rimbaud ahora necesita descansar y, a mediados de agosto, se embarca para pasar unas semanas en El Cairo. Rimbaud pide al gobierno francés autorización para desembarcar en Obock 8 000 fusiles para el rey pero la petición es denegada. Rimbaud remite, a fin de año, el informe de su viaje a la Sociedad de Geografía y diversos artículos para las revistas *Temps* y *Figaro*. Le propone a *Temps* actuar como corresponsal de guerra en la campaña italo-abisinia, pero de nuevo es rechazado. En París, Rimbaud ya es toda una leyenda.

1888. Rimbaud parte hacia Etiopía. En Zeilah, equipa una caravana de doscientos camellos, que transportan 3 000 fusiles destinados al dedjatch Makonnen. En mayo, Rimbaud funda en Harrar una factoría, donde comercia con azúcar, arroz,

rosarios, armas, que cambia por café o marfil. El negocio se extiende por todo el país.

1889. Dicen que la casa de Rimbaud es un harén de mujeres de razas distintas. Las caravanas de Rimbaud abandonan poco a poco el puerto inglés de Zeilah y se orientan hacia el nuevo puerto francés de Djibouti.

1890. Se entabla un conflicto entre el Negus Juan de Abisinia y su vasallo Menelick, pero aquél muere en una expedición y Menelick se proclama rey de reyes. También el nuevo trono imperial beneficia a Rimbaud, quien prolonga el itinerario de sus caravanas y aumenta el transporte de armas. Se convierte en el proveedor oficial de Su Majestad. La fortuna de Rimbaud asciende a 40 000 francos. El 10 de agosto, Rimbaud le escribe a su madre: "¿Podría ir a casarme entre ustedes la próxima primavera?"

1891. En febrero, Rimbaud se siente atacado, en la rodilla izquierda, por un dolor agudo. Se le forma un tumor que crece rápidamente. Pierde el sueño y el apetito. En marzo, la hinchazón ataca a la pantorrilla. El dolor le sacude los nervios, desde el tobillo hasta los riñones. No puede caminar y permanece en cama.

Rimbaud decide partir y se hace construir una angarilla, en la que lo transportarán dieciséis indígenas. 300 kilómetros bajo el techo del cielo, en diez años, y Rimbaud llega a Zeilah. Un barco lo lleva a Aden. Ahí, es internado en un hospital y, el 9 de marzo, ante la impotencia y el consejo de los médicos, es llevado en un barco a Marsella. Trece días de viaje en continuo dolor y es atendido en el hospital de la Concepción, donde los médicos, tras diagnosticar cáncer de huesos, le amputan la pierna. La familia es avisada y la señora Rimbaud acude a visitarlo.

En junio, Rimbaud trata de caminar con una pierna de madera, pero sólo consigue una peor inflamación del muñón. Ya sólo es un tronco inmóvil. La anquilosis va ganando a otros miembros, la otra pierna, el brazo, el hombro. En julio, pide que sea llevado a una estación de tren y viaja a Roche. Ahí, encuentra a su hermana Isabelle y pasea con ella todas las tardes. El 23 de agosto parte con ella, de nuevo a Marsella. Tras treinta horas de calvario vuelve a ser internado en el hospital de la Concepción. Isabelle busca la intervención de un sacerdote y, a petición de ella, las religiosas del hospital rezan una tarde para que Jean Arthur muera "como corresponde". A finales de octubre, Rimbaud acepta de buena manera la confesión. La morfina adormece su cuerpo que se diseca y endurece. Despierto, consume sus últimos alientos en una especie de sueño continuo y muere clínicamente el 10 de noviembre a los 37 años.

El féretro llega a la estación de Charleville. La señora Rimbaud encarga un servicio funerario de primera clase. Dos personas siguen al coche negro: la madre y la hermana. Sus restos son depositados en el cementerio de Charleville.

CRONOLOGÍA DE LA OBRA

1868-1870. Primeros poemas

1871. El barco ebrio.
La carta del visionario

1873. Una temporada en el infierno

1874-1876. Poemas en prosa

1886. Publicación, en *La Vogue*, de las 37 Iluminaciones

*El poeta se forma viendo a través
de un largo, inmenso y razonado
desarreglo de todos los sentidos.*

Arthur Rimbaud

*El ser humano tiene dos tragedias:
no conseguir lo deseado
y conseguirlo.*

Oscar Wilde

*El primer poeta de una civilización
todavía por nacer*

René Char

*A veces la poesía es el vértigo de los cuerpos
y el vértigo de la dicha y el vértigo de la muerte.*

Octavio Paz

*El prestigio único de la poesía de Rimbaud se mantiene
gracias al matrimonio que opera entre un surgimiento y una forma,
al crecimiento que realiza entre una gracia y una violencia.*

Jean-Pierre Richard

*¡Es el tedio! –El ojo cargado de un llanto involuntario
sueña cadalsos mientras fuma su pipa.
¡Tú lo conoces, lector, a este monstruo delicado,
- hipócrita lector – mi semejante, mi hermano!*

Charles Baudelaire

*Desde el desorden
no sirve la aventura.*

César Luis Menotti

LA ALQUIMIA DEL VERBO

Sobre mí. Historia de una de mis locuras.

Desde hace mucho tiempo, presumía poseer todos los paisajes posibles y encontraba ridículas las celebridades de la pintura y de la poesía modernas.

Me gustaban las pinturas idiotas, las portadas, los decorados, las telas de saltimbanquis, las muestras, las estampas populares, la literatura pasada de moda, el latín de la iglesia, los libros eróticos sin ortografía, las novelas de nuestros abuelos, los cuentos de hadas, los pequeños libros para niños, las viejas óperas, los estribillos tontos, los ritmos ingenuos.

Soñaba con cruzadas, viajes de descubrimientos de los que no existen crónicas, repúblicas sin historia, guerras de religión sofocadas, revoluciones de costumbres, desplazamientos de razas y de continentes: creía en todos los encantamientos.

¡Inventé el color de las vocales! *A* negra, *E* blanca, *I* roja, *O* azul, *U* verde. Regulé la forma y el movimiento de cada consonante y, con ritmos instintivos, presumí inventar un verbo poético accesible, un día u otro, a todos los sentidos. Me reservaba la traducción.

Fue, de momento, un estudio. Escribí silencios, noches; anoté lo inexpresable. Fijé vértigos.

* * *

Alejado de pájaros, rebaños y aldeanos,
¿Qué bebía, arrodillado en este brezal
rodeado de tiernos boscajes de avellanos,
en una tarde verde y tibia de neblina?

¿Qué podía beber en este joven Oise,
oscuro cielo, olmo sin voz, césped sin flor,
en amarilla calabaza y lejos de mi choza
querida? Algún licor de oro que hace sudar.

Yo poco he de servir de muestra de taberna.
Un temporal el cielo oscureció. Más tarde
el agua del bosque se perdía por las arenas vírgenes,
en los charcos el viento de Dios témpanos echaba;

llorando veía el oro – y no pude beber.

* * *

En estío, a las cuatro de la mañana,
el sueño de amor perdura todavía,
y el perfume de la festiva tarde,
en los bosquecillos, evapora el día.

Pero a lo lejos, con inmensa prisa,
hacia el sol de las Hespérides,
se agitan en mangas de camisa,
los carpinteros.

En su desierto tranquilos están,
labrando el sutil artesonado,
bajo cuyo falso cielo reirán,
los ricos ciudadanos.

¡Ah! Para estos obreros fascinantes,
súbditos de un rey de Babilonia,
deja, Venus, un poco tus amantes,
cuya alma es tu gloria.

¡Oh, reina de los pastores!
Lleva a los obreros el agua de la vida,
para que sus fuerzas en paz demoren
mientras esperan el baño de mar de mediodía.

* * *

La antigualla poética tenía mucho que ver en mi alquimia del verbo.
Me acostumbré a la simple alucinación: veía muy claramente una mezquita donde
había una fábrica, una escuela de tamborileros formada por ángeles, calesas por
los caminos del cielo, un salón en el fondo de un lago; monstruos, misterios; un
título de vodevil erigía espantajos frente a mí.
Luego expliqué mis sofismas mágicos con la alucinación de las palabras.
Acabé por creer sagrado el desorden de mi espíritu. Estaba ocioso, preso de una
pesada fiebre: envidiaba la felicidad de los animales -¡las orugas que representan
la inocencia del limbo, los topos, el sueño de la virginidad!
Mi carácter se agriaba. Decía adiós al mundo en cierta clase de romances.

INTRODUCCIÓN

No buscaría, a estas alturas del campeonato y del inicio del milenio, comprender una poética sino simplemente leer un poema y, ahí, reconocer las fuerzas para sentir mejor su juego. Me parece que nunca hemos abordado a Rimbaud de esta manera directa, demasiado preocupados en describir el sentido más general de su destino de ser humano y de su intención de poeta: es decir, las maneras de ser y de sentir o de pensar que atraviesan las obras, ciertamente, pero sin que nos sintamos obligados en esta perspectiva de conjunto de deshacer un nudo en cada una. No obstante, la intensidad poética, que es la gran razón que nos hace estudiar a Rimbaud, nace de cada poema y a través de una operación de espíritu que encuentra en la escritura uno de sus momentos más esenciales.

La obra corta y fulgurante que, en la segunda mitad del siglo XIX, Arthur Rimbaud nos dejó como despreciándonos y sin haber tomado siquiera la molestia de publicar algo o casi, apareció propia a prolongar por su naturaleza, la impresión que las dotes y la actitud de su autor comenzaron a engendrar. Esta obra innovaba, pasando por diversos sistemas de imágenes y prosodias, una moral y una dialéctica cuyos términos parecían surgidos de una materia explosiva y fluyendo por símbolos que, precisamente, le dan su forma. Expresaba un universo interior que no permitía dejar entrever los condados y los cielos atestados de relámpagos, sin que seamos admitidos a penetrar de un golpe todos sus espesores. Y además, todo se volvía posible desde el momento en el que considerábamos al personaje de Rimbaud, todas las interpretaciones parecían autorizarse ellas mismas cuando nos abalanzábamos sobre los escritos. De tal manera que la perturbación, los malos entendidos, la inquietud que la existencia terrestre provocaron, se prolongaron indefinidamente mientras que su obra nos era revelada y empezaba a vivir entre nosotros.

La precocidad prodigiosa que le hizo producir entre sus 14 y sus 21, una obra que transformara nuestra poesía, los secretos de un pensamiento que, a su vez, parecen negar los valores religiosos y alcanzar, al mismo tiempo, las cimas de la experiencia mística; que hacen entender los aforismos de la subversión social más

exaltada y bruscamente, parece plegarse a las convenciones de la comunidad de los Hombres; un silencio sin remisión que se acompaña de un tal desencadenamiento de la expresión literaria que la correspondencia misma con el autor se olvida o pasa a segundo término; después que tuvo lugar la traza de algún poder sobre las palabras, todas las marcas de un destino situado fuera de nuestras categorías, nos advertirían que el ser que fue el objeto no podía más que burlarse de nuestras posiciones espirituales sin poder renunciar frente a cada una de ellas, a la actitud de rechazo sobre la cual se apoyan, terminando así todas sus peripecias. Sin embargo, esta grandeza hecha de rebeldía y de aceptación, de rechazo y de avidez, no desanimaría las tentativas de elucidación que consisten en escoger entre los trazos del autor aquellos que pueden confluir en él para llegar a componer un personaje simple, excluyendo las características en total contradicción con el mito acabado de crearse. Así, podemos adelantar que la aventura rimbaldiana se perpetuó a través de sus críticas: el malentendido que no dejó de acompañar la subida al día y el declive de un hombre y de una obra sobre los cuales nuestras comunes opiniones permanecen silenciosas. Rimbaud no dejó de crecer a medida que se intentaba abandonarse.

Pero hay más. Si admitimos que la inteligencia de los actos como de las obras de Rimbaud fue afectada por un desarreglo que corresponde a las rupturas de su suerte y a las dificultades de sus escritos, y que se formó con lentitud y entre diversas contradicciones, a través de generaciones sucesivas de lectores y de críticos, no podemos dejar de comprobar ciertas sorpresas al constatar que el confuso destino del poeta haya dado su marca a la revelación puramente material hecha de sus poemas y de su correspondencia.

Todos los que estudian a Rimbaud pronto se tropiezan con zonas de misterio que no se logran esclarecer ni con imaginación ni con intuición. Los principales problemas son tres. ¿Cabe presentar un retrato correcto del poeta a partir de las innumerables contradicciones y complejidades con las que se enfrenta el estudioso, un retrato que lo haga reconocible como ser humano sin dejarlo reducido a una simple colección de abstracciones que apenas se relacionan entre sí? ¿Cuándo se compusieron **Las Iluminaciones**, antes o después de **Una**

temporada en el infierno, o una parte antes y otra después? Cada una de las teorías tiene defensores apasionados y la atribución de una fecha a esta obra es, en la actualidad, el problema rimbaldiano más candente. ¿Se puede dar una explicación satisfactoria de porqué Rimbaud abandonó la literatura en la cumbre de su talento, cuando tenía, más o menos, veintiún años?

Aunque Rimbaud dejó de escribir a la edad en la que otros empiezan, no por eso deja de ser uno de los mayores poetas de la historia, además de ocupar un cierto lugar destacado en la historia colonial de Francia. Rimbaud, quien soñó, en los días de su fe en el arte, en convertirse en vidente, en ángel, en igual a Dios, llegó a ser, cuando abandonó la escritura, vagabundo primero y, a la larga –luego de jugar con la idea de volverse sacerdote -, un curtido negociante en Somalia y en Etiopía, implicado quizá en la venta de esclavos y sin duda alguna en el tráfico ilícito de armas. Aunque capaz de las formas más extremas de ascetismo, podía también entregarse a los mayores excesos.

No es sencillo reconciliar tanta contradicción y fundir un todo coherente. En opinión de Jean Cassou, no se consigue ningún provecho intentando esa especie de fusión. Pero si los elementos que se ofrecen son un vínculo que los acerque, hay algo esencial que se pierde. El Yo real de una persona es algo más que la simple unidad física, algo más que una colección de cualidades inconexas y atroces. Tiene que existir algún factor común entre tanta contradicción, un hilo que enlace todos esos rasgos psicológicos. Ese hilo vital es el que nos interesaría descubrir.

El silencio de Rimbaud casi al inicio de la tercera década de su vida es un misterio que parece desafiar cualquier aproximación. Algunos críticos afirman que decidió, con plenas deliberación y conciencia, no volver a escribir, que se despidió de la literatura cuando escribió **Una temporada en el infierno**. Sin embargo, aunque esta explicación resulte artísticamente atractiva, los hechos no parecen confirmarla. Otros comentaristas aseguran que al llegar a la madurez, Rimbaud no tuvo ya nada más que decir. La poesía había sido para él, como para muchos adolescentes, un simple trastorno causado por la pubertad. Pero con esto, no explicamos la angustia explícita de **Una temporada en el infierno**, en la que

Rimbaud examina los errores pasados y decide que el tipo de arte que ha practicado hasta entonces no es más que pecado y engaño, ni se explican los sufrimientos ante esta renuncia, ni por supuesto, su genialidad, ya que no cualquier adolescente escribe con semejante amplitud.

Rimbaud el poeta, eso sería suficiente, eso sería infinito. El bien decisivo y a la vez desconocido de la poesía es su invulnerabilidad. Ésta se cumple tan bien, tan poderosamente, que el poeta, hombre de lo cotidiano, es el beneficiario de esta calidad de la cual no fue más que el portador irresponsable. Como dice René Char: "la acción de la justicia se extingue ahí donde quema, donde se sostiene la poesía, donde se calentó algunas noches el poeta. Obedecemos libremente al poder de los poemas y los amamos por fuerza. Esta dualidad nos procura ansiedad, orgullo y alegría".

El instrumento poético de Rimbaud es, tal vez, el único mismo, habiendo perdido el impulso de conservación y el deseo de belleza, contra el Oriente y sus tradiciones y prácticas sagradas, sus religiones antiguas y las magias de los pueblos primitivos. Este instrumento, del cual disponemos, ¿sería nuestra última oportunidad para recuperar los poderes perdidos? ¿De igualar a los egipcios, a los cretenses, a los magdalenos? Esta esperanza de vuelta es la peor perversión de la cultura occidental, su aberración más enloquecida. Queriendo remontar a los orígenes y regenerarse, no hacemos más que precipitar la caída y castigar absurdamente a su sangre. Rimbaud comprobó y rechazó dicha tentación: "Hay que ser absolutamente moderno: mantener lo ganado." La poesía moderna tiene un pueblecillo donde sólo la clausura es sombría. Ningún trozo flota tanto tiempo sobre este banco de hielo que, caprichosamente, se nos entrega para enseguida, retomarse. No obstante, indica a nuestra vista el relámpago y sus recursos vírgenes. Algunos pensarán: "¡Es bien poco! ¿Cómo distinguir lo que sucede allá abajo?" Este pensamiento quisquilloso no hubiera permitido tallar un sílex hace veinte mil años.

Rimbaud, al evadirse, sitúa indiferentemente su edad de oro en el pasado y en el futuro. Nunca se establece. Hace surgir otro tiempo, sobre el modo de la nostalgia o el del deseo, para abatirlo y volver al presente, este blanco de centro siempre

hambriento de proyectiles, este puerto natural de todas las salidas. Pero así, la arruga es extraordinaria. Rimbaud nos da relaciones. En el movimiento de una dialéctica ultra-rápida, tan perfecta que no genera un desquiciamiento, accede a un torbellino ajustado y preciso que lleva todo con él a su paso, insertando en un devenir su carga de tiempo puro, nos acarrea, nos somete, consintiendo.

Con Rimbaud, la dicción precede a la contradicción. Su descubrimiento, su flecha incendiaria, es la rapidez. La prontitud de su palabra, su extensión, se desposan y cubren una superficie que el verbo hasta él no había nunca alcanzado ni ocupado. En poesía, no se habita más que el lugar que se abandona, no se crea más que la obra que se genera, no se obtiene la duración más que destruyendo el tiempo. Pero todo lo que obtiene por la ruptura y la negación, sólo se alcanza por medio de la otredad. La prisión se cierra sobre el prófugo. El libertador sólo se libera por medio de los demás. El poeta sólo goza de la libertad de los otros, y "los otros somos todos", nos dice Sartre evocando la búsqueda social de la felicidad.

En el interior de un poema de Rimbaud, cada estrofa, cada verso, cada figura vive en una vida poética autónoma. En el poema **Genio**, se describió, como explica René Char: "como en ningún otro poema." Es, dándonos permiso, en efecto, que concluye. Como Nietzsche, como Lautréamont, como Wagner, después de haber exigido todo de nosotros, nos piden devolverlo. Exigencia última y esencial. El que no se satisfizo con nada, ¿cómo podríamos satisfacernos de él? Su caminar no conoce más que un término: la muerte. Ella lo recogerá tras sufrimientos físicos tan increíbles como las iluminaciones de su adolescencia. Pero su madre marcial ¿no lo había colocado en el mundo en una cuna envuelta de vigilantes parecidos a víboras ávidas de calor? Se agarraron tan bien de él que lo acompañaron hasta el final, no dejándolo más que sobre el piso mismo de la última y mortal morada.

Antes de continuar, sería necesario hablar un poco del objeto del arte y de la creación artística. Como dijera Jacques Lacan: "hay otras materias para hacer sujeto que los objetos que imagina nuestro conocimiento." Vamos a intentar acercarnos a este misterio. "ya nos está rozando un misterio", dijera Borges, aproximarnos a esa enigmática necesidad del arte, a su objeto, más allá de buscar un desciframiento.

El objeto del arte es el de ayudarnos a ser más nosotros mismos. Por implicación, también a ser mejores. Para lograr este propósito, es preciso que los receptores tengan cierto grado de independencia, de libertad, que supone que hemos sido capaces de elaborar a lo largo del tiempo a través de nuestro propio punto de vista y nuestra personalidad. La palabra *persona* viene del latín *personare*, y alude a los megáfonos que llevaban las máscaras de los actores en el teatro de la Antigüedad, que permitían hacer sonar las voces en los grandes espacios teatrales de aquella época. La persona es, pues, algo que debe sonar, que debe trascender ese núcleo central que constituye la personalidad y que es protegido por nosotros mismos.

Es sabido que grandes artistas no siempre han captado el genio de otros artistas. Dalí se permitió juegos de palabras respecto al genio de Piet Mondrian y dijo burlas como "piet niet"; Anton Rubínstein pidió que Tchaikovsky regresara al trabajo de burócrata y abandonara la música y el rey músico Luis II de Bavaria dijo que contrataban a los no tan buenos (Johann Sebastian Bach) porque no podían encontrar a los mejores (Jan Phillip Telemann). Y así una larga lista. Sólo los muy grandes encontraron esa capacidad de encontrar al genio del otro. Inolvidable pasaje de la historia de la música, cuando Mozart, al oír un concierto de un joven de 14 años que quería saber su opinión (él ya era un músico veterano de 27 años), terminando dijo: "cuiden a este joven porque tiene futuro." Ese joven con futuro se llamaba Ludwig van Beethoven. Lo que me interesa destacar es que esa misma ausencia de captación, no debilita a esos maestros limitados, sino que esos mismos límites son parte de su propia genialidad. Es importante no hacer de esa limitación un dogma de análisis artístico. Nunca debemos perder de vista la frase de Einstein: "la diferencia entre la genialidad y la estupidez es que la genialidad tiene límites".

Hablaremos de los dogmas. Esa conciencia tiene una natural y saludable desconfianza respecto de todos los dogmas. Lo que no quiere decir que se debe repudiar los dogmas establecidos, tanto para la religión como para la ciencia, que tienen por cierto sus propios dogmas. Como dice Hamlet: "en el cielo y en la tierra, Horacio, hay muchas más cosas que las que sueña tu filosofía." El escepticismo

se toma malsano cuando niega al alma a ejercer una de sus grandes potencias: la de creer, la de intuir. El ejercicio de esta potencia no está, de ninguna manera, reñido con una sana dosis de escepticismo, que marca la distancia entre la fe y la credulidad. Mantener este equilibrio entre la duda y la convicción, no es fácil y debe mantener a la conciencia en permanente estado de alerta, para evitar que los dogmas se transformen en refugios endebles, en lugar de fuentes de inspiración para alcanzar los mayores niveles de libertad espiritual. Cuando un dogma, de cualquier naturaleza de crueldades o de favorecer cualquier tipo de despotismo, es señal de que andamos por mal camino y que mejor conviene llamar a nuestro escepticismo para que acuda cuanto antes a poner orden. Pablo Picasso dijo: "hago lo que puedo, yo no soy un artista profesional." Una conciencia humanista no debe perder nunca su condición de amar la verdad y la belleza, desinteresadamente. Se puede ser profesional, en el sentido de cobrar altas sumas de dinero, pero como en el caso del buen deportista, sin venderse, sin dejarse pagar por una derrota. Picasso nunca perdió el deseo de pintar. Es en este sentido que se debe combinar una doble función frente al tema cultural: la inocencia y la capacidad de asombro y la preparación y el trabajo que delata la mayor de las dedicaciones, *amateur* en tanto aquello que conduce a la aprehensión del bien cultural debe siempre estar impulsado por el amor y el desinterés de dicho amor. Los que están ubicados en la ambición de mando, del poder sobre los demás, ni pertenecen ni pueden pertenecer a este reino del arte y la cultura. Importa, a partir de estas nociones, hacer de nuestro pensamiento un aspecto más de nuestra propia vida. No hay obra creativa sin un creador que esté enteramente conjugado en esa obra. Esto nos conduce a un tema muy delicado: el arte y la política. Son muchos los que intentan ubicar al creador en dos categorías: el artista de la torre de marfil y el artista comprometido. Pensamos que la respuesta está en ambos lugares. El artista, desde su condición laboral y creadora, ni es ajeno a la realidad política e histórica que le rodea ni sólo está comprometido con una leve postura política. Y no porque no lo esté sino que su compromiso es mucho mayor al de la forma parcializada de la realidad humana. Su compromiso es con la dignidad humana y ello trasciende al color de una

bandera política. Las manifestaciones políticas inherentes a la obra artística surgirán a través del propio arte del creador y no como un apéndice añadido a su biografía. El manifiesto y el panfleto no son formas logradas de expresión artísticas. Es más revolucionaria una manzana de Cézanne que los kilómetros de papel del arte al servicio de una propaganda. Bertolt Brecht dijo: "en los tiempos difíciles, cualquier acto de belleza es un acto revolucionario." Y así es.

Del creador pasemos a la obra misma. Hemos enfocado las condiciones anímicas que debe tener el crítico o el simple aficionado, pero consideremos ahora al objeto artístico en tanto objeto autónomo y diferente de los otros objetos. Para ubicarlo en su justo lugar, citemos a Berdiaieff, el filósofo ruso: "existen tres tipos de tiempo: el tiempo histórico, que se refiere al pasado, presente y futuro; el tiempo cósmico, que se refiere al recurrente fenómeno de las estaciones y el tiempo del arte, al que podemos describir como el atempo o como el tiempo del eterno presente." El tiempo histórico está marcado por las necesidades de insertarse en ese tiempo, personal y colectivamente, como si quisiéramos protagonizar la historia. El tiempo cósmico es el tiempo recurrente, tiene visos de eternidad pero de una eternidad estática, algo que Rodolfo Kusch anotó sagazmente cuando hizo notar que el verbo *ser* en quechua quería decir *estar*, que no existía la idea de *ser* como *devenir*, que caracteriza de modo especial a la cultura europea. Este eterno retorno puede representarse como un círculo. Pero el tiempo es arte, el tiempo de las humanidades que puede simbolizarse con un punto. Aquí queda atrapada otra dimensión del tiempo que nos habla de algo que permanece más allá de los cambios y devenires. Cuando contemplamos (este verbo resulta radicalmente preciso para referimos al arte) una obra de arte, establecemos un diálogo con ella que no puede ser ubicado en ninguno de los otros dos tiempos, aunque pueda marcarlo históricamente y decir que estamos mirando, establecemos una comunión con una obra que puede haber sido concretada hace siglos y que pese a ello no pierde actualidad, es una comunión actual, es una obra de arte. ¿Y, cómo es posible que estemos dialogando hoy con Cervantes, Rembrandt o Haendel? En un aquí y un ahora después de tantos siglos y no de un modo histórico sino actual. ¿Cómo es posible que esa obra nos hable en términos de

presente, de actualidad? Porque la obra y el diálogo que establecemos con ella pertenecen a un tiempo distinto, al eterno presente, habitamos otra dimensión del tiempo, un presente que se ha eternizado y que permanecerá más allá de nosotros mismos. El fenómeno del arte es capaz de producir ese tipo de comunicación fuera del tiempo histórico y eso es lo que nos interesa rescatar; a la vez nos preguntamos, ¿cómo es esto posible? Al fin y al cabo es materia y la respuesta es que se logra obviamente, si se logra, porque debe haber algo en el artista que lo plasmó y en nosotros quienes lo contemplamos que está más allá de lo que decae y que desaparece. El hecho de que el fenómeno descrito es posible nos está diciendo que hay en el ser humano, creador y contemplador, algo capaz de habitar esa dimensión distinta y ese presente eterno. Simplemente establecemos el hecho irrefutable de que eso es así y que cada uno de nosotros lo puede experimentar. No dialogamos en el presente, Cervantes nos habla en términos de actualidad y por eso, una conciencia cultural es impermeable a los dictados de la moda, degustación o pensamiento, porque una conciencia cultural – en la medida en que se es capaz de habitar ese eterno presente –, sabe que para ella es mucho más actual ese texto de Cervantes que muchos textos, últimos gritos de la moda literaria. Queda claro que lo anterior no es un homenaje al arte del pasado y una diatriba contra el moderno o contemporáneo. Llámase Leonardo o Picasso, ambos pueden alcanzar la condición de la descripción milagrosa.

Pero ¿qué es lo que le permite al creador alcanzar esa dimensión que transfigura su obra? Aventurando una hipótesis, podría afirmarse que es la intensidad del sentimiento que ha alcanzado en esa operación de rescate. ¡Cuántas veces hemos escuchado que la obra redime al creador! Otros hablarán de liberación de energía, pero, tal vez, es más específico hablar de intensidad de sentimiento porque hace referencia directa a nuestra capacidad de amar y, por lo mismo, Martín Fierro dijo: "sabemos el corazón que tiene el que con gusto nos escucha".

Numerosas investigaciones de inspiración psicoanalítica sobre el arte se han dedicado a aclarar los contenidos del inconsciente del artista creador. Por el contrario, son muy escasas las que se han consagrado al estudio de su actividad consciente y preconsciente: Didier Anzieu lo comprueba y lo lamenta. Tal situación

hace que nos interroguemos acerca de la naturaleza de las relaciones que mantienen el arte y el psicoanálisis.

Es posible que esta situación resulte de un mal ajuste entre las estrategias de dos grupos diferentes de investigadores de origen y aspiraciones distintas. De un modo general, parece posible clasificar el conjunto de las aproximaciones psicoanalíticas al arte en dos rubros. El primero corresponde sobre todo a trabajos emanados de psicoanalistas que se esfuerzan por rendir cuenta del dinamismo de la creación estética en términos de conflicto y fantasía del artista, en referencia con la historia de su vida. El segundo contiene principalmente trabajos de artistas o críticos de arte que utilizan de modo más o menos fragmentario, los conceptos freudianos en el comentario especializado sobre las obras y sus autores. Ahora bien, cualquiera que sea el aporte de uno y otro acercamiento de investigación, si hacemos un examen atento sentiremos que ambos parten de puntos de vista tan alejados que no tienen ninguna posibilidad de encontrarse verdaderamente en un mismo objeto, ya que su desarrollo tan divergente deja entre ellos una *Tierra de nadie* que se ensancha a medida que va progresando: se trata del campo de la *comprensión psicoanalítica del arte* como tal, en definitiva descuidado. O bien, después de haber descubierto las fuentes profundas de los deseos y las defensas del artista y explicado minuciosamente la necesidad psíquica que lo ha impulsado a crear, nos encontramos impotentes para mostrar porqué supo crear belleza, mientras que tantos individuos, animados de intenciones y dotado de fantasías similares a las suyas, se han quedado en la mediocridad o directamente no han producido nunca nada. O bien, por el contrario, al ser reconocida la belleza en el principio, nos contentamos con ilustrar el tributo admirativo que se le paga con referencias, que son simples inflamaciones verbales unidas a la moda, inspiradas en Freud y comúnmente desde el punto de análisis más precario de la teoría freudiana, y que no hacen más que agregar un vibrato más al registro de la emoción estética. Se diría que, en estas condiciones, la colaboración interdisciplinaria entre los analistas de un lado y los críticos del otro, tiende a caer en una rivalidad con miras a la omnipotencia interpretativa. De modo que el psicoanalista no escapa a la sospecha de volverse consumidor de objetos

estéticos para satisfacer la pasión perversa de desencantarse él mismo y desencantar a los demás, usando su propio lenguaje con fines únicamente destructores: Freud mismo sintió ese riesgo o esta acusación, como puede comprobarse en el relato que Bruno Goetz hizo de sus encuentros con él. A la inversa, el crítico o el artista, consumidor de conceptos psicoanalíticos, se verá acusado a recurrir sin rigor a un lenguaje ajeno, hecho, para ser estricto, con el único fin de adornar sus frases con el prestigio que otorga, ante ojos iniciados, un leve barniz de psicología. Es el reproche que se puede hacer, en nuestros días, a numerosos desarrollos, incluso brillantes, sobre el arte, formados por malabarismos hechos con palabras sonoras tomadas del discurso de Lacan o de algún otro, para encontrar mejor audiencia en conceptos como *Deseo*, *Negación*, *Nombre del padre* o de *Repudio*.

Esta aventura en las relaciones entre el arte y el psicoanálisis, que sin duda impide a ambas actividades extraer de la otra auténticos beneficios, en el fondo no nos debe sorprender. Para entender las causas, basta con desplazar un poco la mirada y alejarla del conflicto espectacular entre el discurso estético y el discurso analítico –como también de las frases bastardas o sincréticas que mezclan los procedimientos de estos fingiendo articularlos entre sí –, para dirigirla, del modo más científico, a la estrategia de la investigación en el campo considerado. En este punto, se plantea en efecto el problema de saber si una focalización precoz y mal consultada sobre la problemática del inconsciente, no ha tenido un papel, al menos en parte, negativo. Mientras la tarea del analista permanezca centrada en el descubrimiento del inconsciente del artista, aquélla no puede ser aprehendida por este último, que ignora la complejidad arquitectónica del aparato psíquico, de no ser por el modelo de un intento de volver al revés el discurso consciente del creador y de los que comulgan con sus valores. Sería menos central, menos típico a un proceso que por sí mismo puede explicar porqué tal inconsciente será empleado para los fines de la creación inconsciente que, de haber caído en otras manos, jamás hubiera engendrado arte, sino solamente, tal vez, fracaso y neurosis.

¿De dónde proviene entonces que el psicoanálisis del arte y de la creatividad haya tardado tanto en circunscribir una problemática central, cuando no exclusiva, exactamente pertinente a su objeto y apta para desarrollar una real cooperación con los artistas, más bien que en constituir una empresa de colonización o de seducción respecto a ella? Freud trazó las líneas de su concepción de las relaciones de la conciencia y del Preconsciente, y de las funciones de ambos frente al inconsciente a partir de 1900. Ahora bien, durante toda su carrera, no le vimos dar un ejemplo de la aplicación de ese modelo a las cuestiones del arte. Y es únicamente en términos de fantasías y complejos del artista como se aborda el análisis, completo o parcial, de la vida de Leonardo Da Vinci (1910), Shakespeare (1913), Miguel Ángel (1914), Goethe (1917) y más tarde, Dostoievsky (1928). En su época y después, sus discípulos siguieron, sin duda, el camino que él trazó. Por lo tanto, fuera de algunas notas dispersas, ni siquiera podríamos asegurar que haya un solo trabajo psicoanalítico que se haya entregado al examen profundo de las hipótesis específicas a las que llama el enfoque de la creación artística a nivel del juego de los aparatos conscientes y preconscientes. En el plano histórico, este déficit podría deberse al muy largo período del tiempo que transcurrió entre las formulaciones iniciales, en el seno del primer tópico, sobre el filtro o reductor de carga y de emociones pulsionales que en conjunto constituyen estos aparatos, y su ubicación definitiva hecha en 1925, bajo el reino del segundo tópico. Todo sucede, en relación con esto, como si Freud hubiera estado impedido de explotar a fondo, en la plenitud de su vida, puntos de vista, sin embargo, extremadamente penetrantes, por falta de un esclarecimiento complementario que sólo podía venirle de la amplia revisión teórica que es **Más allá del principio de placer** (1920). En otros trabajos se esforzó en mostrar la importancia de una revisión de este tipo en un campo que no deja de tener cierto parentesco con el del arte: el del humor y lo cómico. Pero se detiene en el camino, como si, por el desinterés o por el requerimiento de otras materias, renunciara a una conquista no obstante fácil. Tal vez haya sucedido lo mismo en lo que concierne al análisis del arte. En suma, sería en el momento en que Freud accedía al conocimiento de efectos más

debidos a la actitud o a la organización del yo en el manejo del filtro pulsional, cuando le habrían faltado fuerzas para ir más lejos en el campo que abordamos. Pero tampoco podemos dejar de lado otra explicación que los hechos parecen patentar y que, como veremos, no excluye a la precedente. Freud no sólo no revisó, antes de esa fecha, a propósito de la creación artística, lo que intentó a propósito del humor y lo cómico. Y no tenemos ningún ensayo suyo –a lo sumo algunas notas desordenadas – sobre los procedimientos conscientes de la creación. Por lo tanto, según parece no por casualidad sostuvo varias veces en el curso de su vida que: “ante el problema del artista creador, el análisis, desgraciadamente, debe entregar las armas”, mientras por otro lado daba pruebas de que, lejos de seguir su propio principio, adelantaba por el contrario en la vías más propias, las del examen inconsciente del artista para oponer al punto de vista estético una despiadada reducción elemental. Como si, ambivalente respecto al arte –al que se sentía impulsado a atacar e idealizar fuertemente a la vez -, se hubiera más o menos inconscientemente prohibido estudiarlo al nivel preciso donde se opera el compromiso creador de la conciencia y del inconsciente, y donde pueden encontrarse mejor, sin desvalorizarse unos a otros, artistas y psicoanalistas. Tal vez conservara, en presencia de él, el sentimiento un tanto triste de estar dotado de una penetración mefistofélica. Susceptible de arruinar las cosas más bellas obligándose conscientemente a reparar lo que se sentía impulsado a destruir, a adorar lo que se sabía a punto de quemar, mediante una prudente y voluntaria autolimitación del análisis, que concedía, ante la negación de la razón, una especie de privilegio de trascendencia a las producciones del arte. En todo caso, se podría encontrar un reflejo de la indecisión de Freud sobre la problemática psicoanalítica del arte, en el estadio un tanto incierto que parece haber ocupado siempre en el psicoanálisis la sublimación, tan profundamente implicada en nuestro tema. Numerosos estudios profundos sobre el tema dan testimonio de esta incertidumbre y todos concluyen en múltiples signos de interrogación. Ahora bien, este estado de cosas certifica mejor que cualquier otra indicación lo **inacabado que actualmente está el marco mismo de la teoría psicoanalítica de la creatividad estética**. Los efectos dinámicos de la

sublimación y sus lazos evidentes con la represión edípica de la fase latente, han sido advertidos bien y a tiempo por Freud, que en ese sentido dio de ellos un análisis muy satisfactorio. Pero no disponemos aún, respecto de esto, de ningún estudio fino del juego de los aparatos funcionales interesados. De modo que la sublimación aparece a menudo bajo una luz mágica, como un mecanismo excepcional que, misteriosamente, triunfaría en la obra del desprendimiento del yo cuando los demás fracasan. Pero de hecho ignoramos, en gran parte los medios de este triunfo. ¿Cómo el contingente pulsional admitido en la conciencia en representación de la carga de emociones inconscientes, puede encontrarse ordenado, en el proceso de la sublimación, según un modo de relación diferente del autorizado habitualmente por la descarga, con otros objetos que no sea el que tiende la pulsión, y esto de modo de llegar, con la ayuda de esos objetos, a una descarga por lo menos satisfactoria, fuente de un gran esfuerzo narcisista para el yo? Recordemos que Freud caracteriza a la sublimación por el cambio de meta de pulsión, al cual muy a menudo añade el cambio de objeto. Este punto sería capital para una teoría del arte y de la creación poética y estética, por lo que la urgencia de un nuevo esclarecimiento de la sublimación. Va en ello no sólo una mejor comprensión de la génesis de la obra de arte, y la buena colaboración entre artistas y psicoanalistas, sino también y, fundamentalmente, el acabado de teoría psicoanalítica en su conjunto, de la cual la sublimación es una de las nociones clave.

De todos modos no podríamos proponer aquí colmar todas las lagunas de una investigación tan compleja. Sólo nos proponemos contribuir, en las páginas venideras, diversas observaciones sobre las particularidades conscientes de dicho funcionamiento de la creación poética y el poder del narcisismo sobre el poeta francés Arthur Rimbaud, que pueden llegar a ser interesantes para ilustrar los principales aspectos psicológicos del fenómeno de instauración estética.

La idea central de este trabajo es tratar de demostrar la validez del método psicoanalítico en el caso de las obras de arte y en particular de la vida y la obra de Rimbaud. Evitar la creencia generalizada que este método apenas revela datos que resulten esclarecedores para, esencialmente, la literatura. Rechazar que con

el psicoanálisis se dice lo mismo de trabajos sin interés y de las obras maestras, aunque muy a menudo esta concepción no está tan alejada de la realidad. El psicoanálisis, en muchos casos, no es capaz de apreciar la calidad, dado que carece de puntos de contacto con la excelencia artística y literaria. Sin embargo, resulta tentador reproducir análisis lógicos de la obra de un escritor y, contando con este método, pocos poemas podrán escapar de ser el resultado de un complejo freudiano.

Pero el estudio psicoanalítico de Rimbaud resultaría útil y provechoso siempre que el analista fuera un verdadero investigador que no partiera de ideas preconcebidas y no se esforzara por incluir al poeta en un molde previo. De ordinario, el analista empieza por el final; conoce, o cree conocer, determinados hechos sobre la manera de ser el poeta y luego fuerza sus escritos para probar sus afirmaciones, en lugar de utilizarlos para descubrir una personalidad profunda del objeto de su estudio. Cierta crítico ha explicado los poemas de Rimbaud partiendo de una fijación materna, mientras otro lo interpreta todo desde el punto de vista de la homosexualidad. Esas interpretaciones tan rígidas deforman la mayoría de los poemas. Hubo una época en la que la poesía fue para Rimbaud la manera de descubrir lo desconocido, y creyó que rompiendo las barreras del control lógico e intelectual se convertiría en un instrumento muy sensible, capaz de recibir las impresiones del más allá. Pero al prescindir deliberadamente de esos controles, Rimbaud escribió, sin saberlo, sobre lo que su conciencia no veía. Sacó a la luz experiencias y símbolos para expresarlas, tomadas del inconsciente y utilizó imágenes condicionadas no sólo por sus sueños y aspiraciones sino también por sus inhibiciones y obsesiones. La más constante de sus obsesiones, que lo volvió muy desgraciado, parece haber sido su dificultad para relacionarse con las mujeres. Todos los poemas que expresan la emoción del amor, excepto los de su primera juventud, reflejan angustia e incertidumbre. Aunque durante algún tiempo su relación con Verlaine le proporcionara cierta felicidad y un sentimiento de liberación, coincidiendo además con un periodo de mayor actividad creadora, también le produjo, incluso en sus comienzos, un sentimiento de culpa y de

profunda insatisfacción. Rimbaud siguió siendo *una alma viuda* hasta el final de sus días.

La tesis central de este estudio es que, en el momento culminante de su actividad creadora más fructífera, Rimbaud creyó que, al igual que Fausto, había adquirido poderes sobrenaturales por medio de la magia; y también imaginó, como Fausto, que se había convertido en el igual de Dios; más adelante creyó que su pecado de orgullo y arrogancia –aunque nosotros lo enfocaremos hacia el narcisismo –, le había hecho merecedor de la condenación eterna. Más adelante, cuando se convenció que, al igual que Lucifer, había pecado de orgullo, comprendió que la poesía no era un medio de descubrimiento, sino que para él, como para todo el mundo, había sido un vehículo de expresión personal, y que sus visiones no eran **Iluminaciones** sino un fuerte **proceso**. **Una temporada en el infierno** refleja la angustia de este descubrimiento, el *mea culpa* de Rimbaud, e indica cuál va a ser su nueva idea del mundo y de la función del poeta. Hizo varias cosas, que a la larga, también las abandonó, tratando de encontrar en la acción un medio de expresión total. ¿No había dicho su maestro Michelet que el héroe moderno sería el hombre de la acción?

PSICOANÁLISIS Y LITERATURA

a) Las bases de la doctrina psicoanalítica

El aparato psíquico

Al cabo de unos años de describir el **aparato psíquico** como constituido por una zona consciente y otra inconsciente (primer tópico o modelo de personalidad), Freud propuso una nueva definición del aparato psíquico (segundo tópico), que estaría formado por tres nuevas instancias. La primera, el **Ello**, sería la forma primitiva y original de este aparato y contendría la energía libidinal (sexual y agresiva) primero y los productos del rechazo después. Gobernado por el Principio del placer a través del proceso primario, el **Ello** sería en su totalidad inconsciente. A partir del **Ello** se distinguen las otras dos instancias en el curso del desarrollo. En efecto, el **aparato psíquico**, en contacto con la realidad, elabora el **Yo**, que es una diferenciación de las capas superficiales del **Ello**. El **Yo** actúa adaptándose al principio de realidad a través del proceso secundario. No todo el **Yo** es consciente, ya que elementos del **Ello** pueden introducirse en el **Yo** (en forma de instancias rechazadas insuficientemente) y quedar preconscious. Asimismo, los llamados mecanismos de defensa empleados por el **Yo** suelen ser inconscientes. Las funciones del **Yo** son múltiples: funciones instrumentales (inteligencia, memoria, praxias y gnosias), funciones autónomas (motilidad voluntaria, capacidad de evitar tensiones excesivas, capacidad de adaptación). Existe, asimismo, en el **Yo** una especie de **Yo temporal** o representación fina del propio cuerpo, en muchos aspectos comparable a la noción de esquema corporal. En resumen, el **Yo** tiene una función de síntesis. Debe mediar las relaciones del sujeto con el mundo exterior así como controlar las exigencias de las pulsiones, decidiendo si un deseo debe satisfacerse y, en caso afirmativo, cómo y cuándo.

Como una diferenciación más tardía del **Yo** surge el **Superyó**. Éste contiene, en primer lugar, fuerzas represivas que se oponen a la gratificación incondicional de los deseos. El **Superyó** es la forma interiorizada. Freud lo sitúa en la época post-edípica en la que, rechazados los deseos incestuosos, se realiza una fuerte identificación con el padre. Lo que se incorpora no es la persona del padre sino el

Superyó de éste, quien lo incorporó en vez del suyo. Otros autores, como Melanie Klein, creen ver en épocas pre-edípicas bases rudimentarias del **Superyó**.

Mientras que la renuncia a la satisfacción de los deseos por exigencias externas sólo produce desagrado, la renuncia por razones superyoicas, internas, además del natural *displacer*, produce una satisfacción. El **Yo** se siente exaltado y considera un acto meritorio su renuncia a la pulsión instintiva. Tal renuncia estaría, para Freud, en la base de la génesis de las obras artísticas. Pero, además de las normas represivas, el **Superyó** contiene una diferenciación del **Yo**, el *Ideal del Yo*, creado gracias a la autoobservación y a la conciencia. Se acepta que, pese a ser en casi su totalidad inconsciente, el **Superyó** es consciente o al menos preconsciente en esas funciones del *Ideal del Yo*.

Los mecanismos de defensa

El **Yo** puede defenderse contra los mecanismos externos mediante mecanismos de escape o intentando cambiar el mundo externo. Sin embargo, dichas reacciones no le son útiles para defenderse de los peligros de las pulsiones (contenidos en el **Ello**). Necesita para ello mecanismos psicológicos de defensa. Estos mecanismos inconscientes se hallan en menor grado en todas las personalidades y colorean la actividad del ser humano, como se pone en evidencia en los caracteres principales de las grandes obras literarias. Sólo adquieren carácter patológico cuando se repiten de manera compulsiva o cuando persisten en edades en que no son ya necesarios. En la patología psíquica, los mecanismos de defensa se distribuyen de manera característica para los diferentes desórdenes.

Tres mecanismos predominan en el niño pequeño y sirven adecuadamente para estructurar su **Yo**:

La Proyección, que consiste en la exteriorización de los sentimientos y pensamientos que nos pertenecen y que nos vuelven como si fueran extraños. Si el niño se siente incapaz de asumir el odio que profesa a alguien tenderá a decir: "me odia". Si el niño pasea con su abuelo por un lugar oscuro y se niega a asumir el miedo que siente le dirá: "abuelito, vámonos, que tienes miedo". Si el maestro,

en plena clase, recibe en su localizador electrónico un mensaje que dice: "te veo en el hotel *Las flores* en 15 minutos", dirá a sus alumnos: "como veo que ya están muy cansados, nos vamos".

La **Introyección**, al contrario, permite al sujeto, de un modo fantasmagórico, pasar de *fuera a dentro* determinados objetos o cualidades inherentes a dichos objetos. Se halla muy próxima a la **Identificación**.

La **Identificación** es el proceso por el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo del otro y se transforma, total o parcialmente, a base de ese modelo. Sin **proyección** o **introyección** no habría una **Identificación** válida y tan necesaria para el desarrollo del niño.

Aunque estos mecanismos funcionan de manera latente en todo ser humano normal, se consideran patológicos si lo hacen de forma prevalente.

Un segundo grupo de mecanismos tienen una mayor relación con las etapas de desarrollo libidinal.

Se entiende por **"fijación** el hecho de que la libido se dirija con fuerza a personas o imágenes, reproduzca ese modo de satisfacción, quede organizada según las estructuras características de uno de estadios evolutivos" (Laplanche y Pontalis)¹. Determinado suceso vivido en un momento dado puede marcar muy fuertemente un estadio evolutivo, originando una **fijación** afectiva a ese estadio e impidiendo el paso a un estadio siguiente. Tal **fijación** se refiere tanto a la elección del objeto gratificador como a la manera de realizar esa satisfacción o a las defensas empleadas para obviar la angustia que puede producir la imposibilidad de dicha satisfacción.

Todo sujeto humano se halla marcado por experiencias infantiles y de alguna manera, más o menos manifiesta, queda ligado a determinados modos de satisfacción que le fueron útiles en ciertos momentos de su desarrollo infantil. Si en un momento dado una persona no puede resolver, de manera adecuada, una situación conflictiva, tenderá a buscar la utilización de aquellos mecanismos que le fueron útiles para su conflicto dado de su vida infantil, realizará una **regresión** a dicha etapa.

El **Rechazo**, primer mecanismo descrito por Freud, es "una defensa automática inconsciente por la que el **Yo** rechaza una motivación, una idea penosa o peligrosa y tiende a disociarse de ella." Si el **Rechazo** es exitoso conduce a un olvido, a una amnesia. Este mecanismo es patológico cuando invade la personalidad entera como en las neurosis histéricas.

Otros mecanismos, estructurantes en el niño y defensivos en el adulto, funcionan de manera semejante al **Rechazo**:

El **Aislamiento**, por lo que un sujeto separa una motivación, representación o acción de su carga afectiva. Utiliza ese mecanismo quien narra un suceso personal emocionante sin la menor participación afectiva.

La **anulación retroactiva** o realización de una acción con el fin de abolir mágicamente una acción anterior inasumible. Muchos ritos tienen este significado. Es frecuente en las neurosis fóbicas y obsesivas.

La **formación reactiva**, semejante a la anterior, el sujeto reemplaza conductas instintivas por otras contrarias: exceso de orden en lugar de deseos de destrucción, por ejemplo.

La **somatización**, o desviación sobre el cuerpo de emociones que debieran resolverse en la esfera afectiva o intelectual, es de interés primordial en medicina psicosomática.

La **sublimación**, o desviación de tendencias instintivas hacia fines altruistas o espirituales. La pulsión parcial exhibicionista sería bien sublimada por un actor; la sádica por un cirujano; la voyeurista por un investigador o un psiquiatra. La **sublimación** es un mecanismo que será fundamental para nuestro tema. Freud lo propuso para designar la transformación de ciertos sentimientos inferiores en sentimientos superiores. El ejemplo más claro es la derivación de ciertas tendencias sexuales hacia tendencias estéticas. En realidad, se da en la vida psíquica un doble proceso, el de sublimación y el de degradación. En el mismo impulso sexual puede seguirse muy bien esta duplicidad de trayectorias.

Autores posteriores describieron otros mecanismos de defensa, entre los que tienen especial interés, tanto para la clínica como la literatura, los estudiados por Melanie Klein.

Las relaciones objetales

Por medio de la *relación con los objetos* se establecen los primeros intercambios del niño con el mundo, constituyendo el esbozo de su futura socialización.

En el sentido psicoanalítico del término, el *objeto* es aquello gracias al cual la pulsión puede ser satisfecha. El *objeto* puede ser externo pero también puede formar parte del propio cuerpo. Puede, asimismo, cambiar en el curso de la evolución y, en este sentido, se diferencia del objeto descrito por la psicología clásica. El psicoanálisis, especialmente el inglés, ha otorgado una importancia primordial al estudio de las relaciones del sujeto con el objeto que satisface sus pulsiones, a la variación de estos objetos en el curso del desarrollo y a su significación racional y social.

Según Spitz², el niño es incapaz de hacer frente al nacer a sus necesidades mínimas, es un ser indiferenciado. Responde simplemente a fenómenos de displacer con el fin de descargar esa tensión, pero no reconoce (hasta el segundo mes) los objetos capaces de satisfacerlo (el pecho, el biberón). Sólo tiene conciencia de tales elementos en tanto son introducidos en su boca y son parte integral de su ser. Este estadio que Spitz llama *anobjetal* o de indiferenciación cede el paso a un segundo estadio llamado del *objeto precursor*, que se sitúa del tercero al sexto mes: el niño comienza a sonreír ante la visión del adulto. Comienza a responder a la percepción exterior de los estímulos que constituyen objetos precursores y forman las primicias de las primeras relaciones sociales. A partir del tercer mes, el niño manifiesta su desagrado cuando le abandona la madre (o al sustituto materno) y no cuando se le quita una cosa. A partir del sexto mes también se enfadará cuando se le quite un juguete. Entre el octavo y el décimo mes hace su aparición un fenómeno peculiar: el niño se angustia si se acerca una persona extraña y muestra displacer si su madre lo abandona. Ha constituido e identificado ya el objeto libidinal (su madre). Spitz denomina a esta situación el estadio del *objeto libidinal*. El niño ha encontrado ya el compañero con el que establece relaciones objetales en el sentido propio del término.

Melanie Klein³ aporta nuevos hallazgos a la comprensión de la constitución del objeto a través del estudio de los fantasmas inconscientes puestos de manifiesto en su experiencia de psicoanálisis de niños. Según ella, el fantasma existe, como las pulsiones, desde el principio de la actividad mental, y si en sus primeros meses de vida el niño tiene pulsiones que se expresan en la esfera oral, el seno materno podrá ser fantasmaticado por el niño e introyectado. Habría pues ya un *objeto parcial*, fantasmaticado (el seno), que será vivido por el niño como seno bueno o malo según que satisfaga o frustre sus necesidades orales. Existiría, pues, ya un Yo rudimentario.

Para Melanie Klein existiría ya a partir de una época situada entre los seis meses y un año un estadio precoz de Edipo. La madre, además de poseer la capacidad de nutrición, se ha apropiado del pene del padre, que contiene en su vientre. El niño tiende a guardar (introyectar) para él, el seno bueno, al que siente como protector, y a expulsar el mal objeto (seno malo) que constituye una amenaza. A este estadio evolutivo del niño la denomina Klein *posición persecutoria o paranoide*. El seno malo, persecutor, será, según ella, el inicio del **Superyó**, fuente de prohibiciones y sanciones, mientras que el seno bueno, introyectado, sería el germen del *Ideal del Yo*.

Si las circunstancias son favorables, el niño puede convencerse que el seno bueno puede triunfar sobre el malo y abandonará el sentimiento persecutorio. Pasa entonces el niño a lo que Klein llama *posición depresiva*, a través de la cual integra sus visiones parciales del objeto (sea bueno o malo) en un objeto entero. El niño comienza a ver que sus buenas o malas experiencias no provienen de un seno bueno o malo, de una madre buena o mala, sino de una sola y única madre que puede ser fruto tanto del bien como del mal. Al mismo tiempo se da cuenta de su total dependencia de esta madre y, recordando sus pulsiones agresivas hacia esa parte de la madre que constituía el seno malo, teme que pudiera haber llegado a destruir al objeto que ama y del que depende tan ampliamente. Esto le sumerge en un estado de ambivalencia que le lleva a un sentimiento de depresión y de culpabilidad por haber destruido a ese objeto. A esto se le denomina la *depresión analítica*. Esto le lleva a darse cuenta de los límites de su pretendida

omnipotencia y a reconocer las relaciones entre su madre y su padre, con lo se crea un estadio precoz del conflicto edípico.

El narcisismo

Para la comprensión de determinados trastornos psíquicos como de la psicología de personajes literarios, autores e incluso movimientos estéticos es fundamental la noción de **Narcisismo**, concepto que manejó Freud, con diferentes matices, a lo largo de toda su obra. En **Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci**⁴ vinculó el narcisismo a la elección de objeto homosexual en el varón, que, tras reprimir el amor hacia su madre, se identificaba con ella, amando a los hombres como la madre lo amó a él.

En 1914, en una de sus más importantes obras, **Introducción al narcisismo**⁵, distinguió entre un narcisismo primario (que se desarrolla con el **Yo** tras el autoerotismo) y un narcisismo secundario que es un repliegue sobre el **Yo** de las investiduras que primitivamente se habían depositado en el objeto. Comparó el primero con el cuerpo de una ameba y al segundo con lo pseudópodos que emite. En tal trabajo, Freud explicó que el ser humano realiza a veces una elección amorosa narcisista, cuando se toma a sí mismo (elección narcisista) o a personas semejantes (elección homosexual) como objeto. Por el contrario, realiza una elección del objeto por apuntalamiento cuando busca objetos a partir del modelo de la mujer que lo crío. Vincula también Freud, el narcisismo con la agresión que brota del rechazo primordial que el **Yo** narcisista opone, en el inicio de la vida, al mundo exterior prodigador de estímulos. En la hipocresía, Freud vio una estacis, un almacenamiento, de la libido en el órgano, que produce displacer.

En ese mismo trabajo desarrolló Freud el concepto de **autoestima** que implica una función yoica capaz de juzgar positiva o negativamente al propio **Yo**. Cuando la **autoestima** se encuentra amenazada se ponen en juego actividades narcisistas para protegerla.

Finalmente, Freud diferenció la **Idealización**, que es un mecanismo de defensa primitivo que tiene que ver con el objeto, y la **Sublimación**, mecanismo de defensa maduro que se refiere, en cambio, a la pulsión, en el sentido de desviarla

de su objetivo sexual y cambiar su meta. Esta distinción es esencial para distinguir el esteticismo de la creatividad artística, como veremos.

Las disidencias freudianas

Pese a que las posturas freudianas causaron un rechazo inicial, originaron, en cambio, un hondo impacto en algunos ambientes culturales y científicos, como el de los antropólogos de su época y así la mayoría de los autores (Malinowski, Mead, etc.) aceptaron en su totalidad o en parte los conceptos psicoanalíticos.

El grupo inicial de psicoanalistas se convirtió en una comunidad cerrada que tuvo que defenderse en su mismo hermetismo de los peligros circundantes. El primer Congreso Internacional de Psicoanálisis tuvo lugar en Salzburgo en 1905 y la primera Revista Internacional de Psicoanálisis se publicó al año siguiente. La doctrina freudiana tuvo por primera vez una aceptación popular en 1909, a raíz del viaje de Freud y Jung a Estados Unidos, acompañados por A.Brill, Ernest Jones, Sandor Ferenczi, Stanley Hall y otros. A su vuelta a Europa el grupo psicoanalítico se hallaba formado, además de los citados, por Reich, Abraham, Adler y Stekel.

Pese a la primitiva coherencia de la doctrina promulgada por el maestro, pronto surgieron las primeras disidencias. Adler comenzó a interesarse por las compensaciones de déficits físicos mediante la hipertrofia de otros órganos y equiparó las compensaciones psicológicas a ese concepto. Luego, sin embargo, Adler pretendió extender este concepto y proponerlo como base de todas las neurosis que serían, en definitiva, formas de compensación del sentimiento de inferioridad. Negó la teoría de la sexualidad infantil y se interesó, esencialmente, en la psicología consciente, relegando a un segundo plano al inconsciente. Poco después, Jung tendió a difuminar la importancia de la libido, reduciéndola a una energía inespecífica y, en cierto sentido, desexualizada. Llegó pronto a la elaboración de la teoría de la existencia ancestral, por el eco de sucesos prehistóricos, por la cultura creada a lo largo de la historia y que sería genéticamente heredada por todo ser humano. Estas discrepancias hicieron que ambos discípulos se separaran de Freud.

Fromm, Sullivan y Horney recibieron, al inicio de su carrera, una formación psicoanalítica en el entorno de Freud. Su técnica terapéutica no varió a lo largo de su evolución de la propuesta por Freud. Sin embargo, trasladados a América, se apartaron de la doctrina freudiana por sus concepciones teóricas sobre la personalidad, la consideración de la génesis de las instancias psíquicas, la descripción de los mecanismos de defensa de **Yo** y el papel que atribuyeron a la sociedad en el origen de las neurosis.

En los años transcurridos desde la muerte de su fundador, el psicoanálisis ha sufrido, como es lógico, modificaciones tanto en su aplicación clínica como en su cuerpo teórico, lo que ha tenido un impacto importante en la comprensión dinámica de la creación literaria.

En los Estados Unidos han arraigado las llamadas escuelas de la psicología del **Yo**. Respetando a Freud, ponen más atención a los aspectos conscientes de la personalidad que a la vida inconsciente.

La llamada escuela británica subrayó la importancia en la creación de la personalidad de las relaciones interpersonales básicas (relaciones objetales). De esta escuela destaca Melanie Klein aunque cabe mencionar a Bion, Winnicott, Mablint, Guntrip, Fairbairn y Rosenfeld.

De la escuela americana cabe destacar a René Spitz, pero también a Kohut, Kernberg y Grinberg quien representa el concepto de **Narcisismo** con el modelo *continente-contenido*, que ayuda a la comprensión de la economía libidinal. En la identificación primaria con la madre, el niño se ama a sí mismo y desarrolla un **Yo** ideal que posee todas las perfecciones. El niño no logra mantener la creencia en su propia perfección debido a las críticas de los demás y de él mismo. Procura, entonces, recuperar esa creencia restableciendo dentro de sí, un **ideal del Yo** que se convierte en el heredero del **Narcisismo** perdido en la infancia. Este **ideal del Yo** proviene de los objetos internos idealizados que han recibido las proyecciones de los buenos sentimientos y de las partes valoradas del **Yo**.

En sintonía con estas ideas de Grinberg, resulta interesante que algunos artistas como el pintor colombiano Botero, crearan a través de ese continente de ansiedad del autor.

Las aportaciones del psicoanálisis al arte y a la literatura

Freud y la literatura

Freud y la mitología

Freud, al advertir el papel decisivo que desempeña en el varón el deseo de poseer en exclusiva a su madre y de eliminar al padre rival, recordó el antiguo mito de Edipo y descubrió que los mismos conflictos psíquicos que había hallado en los individuos se encontraban en manifestaciones colectivas del espíritu, como los mitos de los pueblos. A este carácter universal del mito de Edipo se debe su supervivencia y también, en gran parte, la profunda impresión que origina la presencia de su contenido en otras producciones del arte dramático y épico.

Freud en **La interpretación de los sueños**⁶ relacionó los mitos con los sueños, señalando que ambos revelan sentimientos dolorosos para nuestra conciencia. En **Nuevas conferencias introductorias sobre psicoanálisis**⁷ y en obras posteriores, demostró que a menudo hallamos en el contenido manifiesto de los sueños, imágenes y situaciones que recuerdan los cuentos de hadas, las leyendas y los mitos, mostrando material ilustrativo de las pulsiones, los conflictos y los anhelos humanos. En 1901, en la **Psicopatología de la vida cotidiana**⁸ sugirió que el mito y las supersticiones expresan "ignorancia consciente y conocimiento inconsciente" y constituyen vestigios distorsionados de las fantasías humanas. Los caracteres, incidentes y símbolos de los mitos y leyendas se convierten así en fuente de conocimiento acerca de las creencias, sentimientos e impulsos no expresados en un nivel consciente, remanente de modos arcaicos de pensamiento. Se expresarían en ellos las pulsiones inconscientes que buscan su satisfacción y las tendencias contrarias que impiden su realización completa.

Además de lo mitología, Freud estudió los símbolos fundamentales que encarnan los héroes de algunas obras literarias universales. Así, en el apartado dedicado a Hamlet en **La interpretación de los sueños**, señala que la indecisión de Hamlet tenía sus raíces en la paralizante culpa por sus sentimientos reprimidos de amor y

odio hacia su padre y su madre. En **Los cuentos de Hoffmann, El chiste y su relación con el inconsciente, El poeta y el ensueño y Lo siniestro**⁹ realizó asimismo observaciones tanto sobre los protagonistas de esas obras como sobre el origen de la creatividad artística.

El autor

Psicobiografía

En **Dostoievsky y el parricidio**¹⁰, Freud trata la psicopatología de ese autor: masoquismo, sentimiento de culpa, epilepsia y la relación ambivalente con su padre. Describió en él al artista, al neurótico, al moralista y al pecador.

Según Freud, Dostoievsky más que de una epilepsia sufrió de una "histeroepilepsia", dado que sus ataques no tomaron una forma epiléptica hasta los 18 años, cuando su padre fue asesinado. Anteriormente había sufrido estados de somnolencia que Freud interpretó como una identificación con su padre a quien le deseaba la muerte. Su neurosis, basada en una disposición bisexual innata, se habría visto reforzada por el deseo de la muerte del padre, inhibido por el temor a la castración y el temor a la actitud femenina. Interpretó la adicción al juego del autor como una repetición de la compulsión a la masturbación, condicionada por el temor a su padre.

La vida del autor en relación con la obra: Leonardo da Vinci

Parece que en 1909, Freud vio un paciente con la misma constitución que Leonardo pero sin su genio. En **Leonardo da Vinci y una memoria de su infancia**¹¹, Freud realizó una reconstrucción de su vida emocional desde sus primeros años en la que estudió el conflicto entre sus impulsos artísticos, científicos y sexuales. En este trabajo, además de discutir la naturaleza de actividad creativa, indagó en la génesis de un tipo particular de homosexualidad y estudió el concepto de **Narcisismo**.

Freud consideró la lentitud con la que trabajaba da Vinci como un síntoma de su inhibición y una premonición de su subsiguiente abandono de la pintura. Leonardo,

quien procuraba evitar todo antagonismo y controversia, padecía de un repudio de la sexualidad, que no era de esperar en un artista que pintaba la belleza femenina. Se rodeó de jóvenes muchachos, a los que trataba con consideración y cuidaba cuando estaban enfermos. El secreto de su creatividad parece que fue que, después de que en su infancia se activó su interés sexual, logró sublimar la mayor parte de su libido hacia una necesidad de investigación. Un recuerdo de Leonardo (que era en realidad una fantasía formada posteriormente y traspasada a su infancia) consistía en la imagen de un buitre que abrió su boca con su cola, restregándola en sus labios. Tal fantasía, que para Freud tenía que ver con el mamar del pecho de su madre, fue transformada por Leonardo en una fantasía homosexual pasiva. El cambio de su madre por el buitre indicaría que el niño se daba cuenta de la ausencia del padre y que se encontró solo con su madre, debido al nacimiento ilegítimo de Leonardo. Hay datos para pensar que Leonardo era homosexual, aunque sus necesidades y actividades sexuales estaban excepcionalmente reducidas, como si una aspiración más alta lo elevara por encima de las necesidades animales de la humanidad.

Parece que Leonardo quedó eróticamente vinculado a su madre desde su infancia. De niño desarrolló un intenso deseo de mirar, como actividad erótica, antes de caer bajo el dominio del complejo de castración. La vinculación erótica hacia su madre hizo de él un homosexual que mantuvo su pulsión a mirar y crear artísticamente.

Varios críticos comentan que en la sonrisa de **Mona Lisa** se expresan los contrastes de la vida erótica de la mujer, entre reserva y seducción, entre temura devota y exigente sensualidad. Leonardo tardó cuatro años en pintar este cuadro que hace referencia a las impresiones de su infancia en la que tuvo relación con su madrastra y su abuela paterna. En la sonrisa se contiene la promesa de temura sin fin a la vez que la amenaza siniestra de su recuerdo infantil.

En el diario de Leonardo se hace referencia a la muerte de su padre, con un pequeño error que consiste en que da la hora del deceso, las siete, dos veces, como si hubiera olvidado que lo había escrito, lo que indicaría, según Freud, que Leonardo no pudo, al escribir, suprimir el intenso afecto asociado a la muerte de

su padre. Leonardo se identificó con su padre, lo que fue fatal para él: permaneció siempre como un niño, jugando a la realización de sus deseos, como el deseo de volar.

Freud insiste en que no consideraba a Leonardo como un neurótico y que la finalidad de su trabajo fue explicar las inhibiciones de su vida sexual en su vida artística. Su nacimiento ilegítimo lo privó de la influencia de su padre hasta quizá, su quinto año de vida y lo dejó en manos de las tiernas seducciones de una madre de la que era la única diversión. Una poderosa ola de represión terminó con sus excesos infantiles y estableció las disposiciones que se harían manifiestas en la pubertad. El resultado más obvio de la transformación fue el rechazo de cualquier actividad sensual abierta; Leonardo pudo vivir en abstinencia y dar la impresión de ser un ser asexuado. Emergió de la oscuridad de su infancia como un artista, un pintor y un escultor. Parecería para Freud que sólo un hombre que ha tenido las experiencias infantiles de Leonardo pudiera haber pintado la **Mona Lisa** y **Santa Ana**.

La obra de arte

El Moisés de Miguel Ángel

La escultura de Miguel Ángel representa a Moisés con las Tablas de los Diez Mandamientos, sentado, con la cabeza mirando hacia la izquierda y el cuerpo hacia delante, con el pie derecho descansando en el suelo y el izquierdo levantado. Para Freud¹², la expresión facial es una mezcla de cólera, dolor y desprecio. Aunque está en reposo, se desprendería de la escultura una enorme fuerza interna que da forma no sólo a la narración bíblica sino a sus propias experiencias internas y a sus impresiones acerca del Papa Julio II, quien le encargó dicha escultura para su tumba. La actitud de la mano derecha y la posición de las Tablas de la ley no habían sido comentadas antes de Freud. Éste subrayó que el dedo índice se pone en cercano contacto con la barba, como si hubiera hecho un gesto de tensión apasionada, lo que habría hecho que las Tablas quedaran sin contacto con la mano. Para Freud, en su primer momento de

furia, Moisés deseó actuar, tomar venganza y abandonar las Tablas, pero superó la tentación.

La Gradiva de Jensen

Los delirios y los sueños de la Gradiva de Jensen¹³ constituye el primer análisis de una obra literaria aparte de los comentarios que hizo en **La interpretación de los sueños** acerca de **Edipo rey** y **Hamlet**. Freud escribió esta obra en 1907, con el siguiente argumento. Un joven arqueólogo, Norbert Hanold, descubrió en un museo de Roma un relieve que le atrajo de un chica descalza andando. Obtuvo un molde de plástico y, posteriormente, buscó a alguien que caminara de esa manera sin conseguirlo. Tuvo después un sueño aterrador en el que estaba en Pompeya y contemplaba la destrucción de la ciudad por la erupción del Vesubio, lo que hacía que Gradiva desapareciera para reencarnarse en otro cuerpo, el de Zoe Bergang, de la que se enamoró.

Para Freud, el estado de Norbert constituía un delirio, favorecido por su tendencia a rehuir a las mujeres. El desarrollo del delirio se desencadenó por la visión casual del relieve que despertó las experiencias infantiles teñidas eróticamente. Norbert había reprimido los recuerdos infantiles que tuvo con una niña de caminar gracioso. La primera manifestación de ese recuerdo en su conciencia fue desencadenada por la visión del relieve. Se reforzó cuando estaba buscando un andar como el de la Gradiva en las calles de la ciudad en la que vivía. La construcción delirante acerca de la muerte de la Gradiva en Pompeya no fue la única consecuencia sino que Hanold se fue a Italia, intentando inconscientemente huir de sus deseos hacia la muchacha. La aparición de Zoe, marca el clímax de la historia, dado que decidió casarse con el muchacho a quien adivinaba enamorado de ella. Freud concluye que siempre hay un grano de verdad en cada delirio. Zoe adoptó para curar a su amigo de su delirio infantil el método llamado catártico por Breuer y analítico por Freud: hacer consciente lo reprimido, explicar y despertar sentimientos.

La creatividad literaria

Aunque, como hemos dicho, Freud pensó que la fuerza de obras como **Edipo rey** y **Hamlet** derivaban del hecho de que sus temas centrales eran semejantes a los conflictos del ser humano moderno, dado que el inconsciente del escritor estaba conectado con el del lector por la neurosis que compartían. Posteriormente hizo más hincapié en los talentos literarios individuales, Freud pensó que, aunque la capacidad creativa no podía ser explicada por el psicoanálisis, éste podría arrojar cierta luz acerca de la relación entre el funcionamiento de la imaginación creadora, la capacidad productiva del ser humano y los procesos de pensamiento observados en el estudio clínico de los autores.

Freud describió en diversos trabajos, los mecanismos de funcionamiento psíquico que son utilizados tanto en la creación como en el sueño. En **Escritores creativos y sueños diurnos**¹⁴, comparó al niño que juega con el escritor imaginativo: ambos vuelven a arreglar las cosas del mundo de una manera que le complace. El sustituto del juego en el adulto es la fantasía y el sueño diurno, en general erótico o ambicioso. Señaló que, en las novelas populares, se encuentran las mismas características que en las fantasías adolescentes: aparición de un héroe invencible que es amado por las mujeres, simplificación de los personajes, estableciendo una separación clara entre buenos y malos, etc.

Señala Freud, sin embargo, que, cuando se abordan géneros literarios diferentes, y en particular la novela psicológica, los fantasmas toman disfraces más sutiles. El novelista moderno tiende, dice, a "separar a través de la autoobservación su **Yo** en varios **Yos** parciales, lo que le lleva a personificar mediante diversos héroes las corrientes que chocan en su vida psíquica. Cuando un creador utiliza conocidos temas folclóricos o literarios, su personalidad se manifiesta en la elección de los motivos y en los cambios que les hace sufrir".

Freud puso de manifiesto, asimismo, los mecanismos psíquicos del chiste y las causas del placer que despierta en quienes lo escuchan. Lo relacionó con el sueño, de quien el chiste tomaría ejemplo de algunas técnicas de encubrimiento de los significados latentes. Concluyó que puede ser considerado como un compromiso entre una descarga pulsional y un rechazo.

Psicoanálisis y literatura en autores posteriores

Después de Freud y en su misma línea, numerosos autores han publicado trabajos sobre el proceso creativo, la relación de la literatura con la teoría psicoanalítica, los vínculos entre las neurosis de los autores y sus trabajos, los elementos neuróticos de las vidas de los escritores, la conexión entre literatura y salud y literatura y neurosis, el paralelismo entre mitos populares y motivos inconscientes, la reconstrucción analítica de un texto literario, etc.

Karl Abraham¹⁵ realizó un importante estudio sobre **Sueño y mito, contribución al estudio de la psicología colectiva** (1909), en el que analiza las leyendas de Prometeo, Moisés y Sansón. Escribió también, un interesante ensayo sobre Giovanni Segantini¹⁶ en el que ilustra el simbolismo de las obras de este pintor así como su psicología y las causas de su muerte prematura.

Carl Gustav Jung¹⁷ estudió los modos arquetípicos de los mitos y sugirió que se debería diferenciar entre la investigación psicológica sobre la formación de una obra de arte y el estudio de los factores que hacen a un individuo ser artísticamente creativo, cuestionando la importancia de la experiencia del artista en relación con su obra.

En una línea de pensamiento semejante, Otto Rank¹⁸ insistió en que el trabajo del artista no puede ser reconstruido o comprendido como un asunto de psicología individual. Argumentó que tanto el desarrollo personal como el desarrollo de la humanidad están sujetos a conflictos y experiencias como la del omnipresente dualismo sexual que constituye el material básico de la creatividad. Rank desarrolló teorías para explicar los nacimientos de los héroes en las distintas culturas y otras características típicas del mito antiguo.

Ernest Jones¹⁹ realizó un importante estudio sobre **Hamlet**, en el que analizó el tema del matricidio, al tiempo que procuró descubrir las relaciones inconscientes entre el personaje de Hamlet y Shakespeare, intentando situar a Hamlet en la mitología. Interpretó el ataque de Claudio a su hermano tanto como una agresión criminal que como un ataque homosexual. Afirmó que Hamlet fue una expresión literaria de la propia vida de Shakespeare, "una aberración más o menos exitosa

de las emociones intolerables despertadas por los contemplación dolorosa de su amado joven noble y su amante." Para Jones, el ataque del hermano pequeño sobre el mayor reproduce el conflicto padre-hijo, con temas homosexuales activos y pasivos del complejo de Edipo. El envenenamiento representaría la castración del padre por el hijo. Es famosa la interpretación del gran cineasta Ingmar Bergman en la que Hamlet aparece como homosexual.

Otros autores fueron más lejos y destacaron el papel que desempeñan los impulsos matricidas en las cavilaciones de Hamlet (Wetham, Maloney y Rocklein). Otros conocidos psicoanalistas realizaron importantes estudios de autores y obras literarias. Así, Sandor Ferenczi²⁰, el primer psicoanalista húngaro, publicó algunos trabajos, entre los que se destacan un estudio sobre Anatole France. Charles Baudouin²¹ dedicó una obra al psicoanálisis del arte y estudió la producción de varios escritores, en particular Víctor Hugo²². Otros autores como Gaston Bachelard, Mauron, Pulet, Richard, Starobinski y R. Barthes realizaron aproximaciones temáticas y críticas de índole psicoanalítica.

Melanie Klein²³ estudió las situaciones infantiles de angustia reflejadas en el texto de una ópera de Ravel, basada en un texto de Colette en el que se narran las fantasías y actuaciones de un niño que se siente incapaz de hacer sus deberes escolares y que ilustran las concepciones de Klein respecto a la precocidad del conflicto edípico. En el mismo trabajo comentó un artículo acerca de la evolución vital de la artista Ruth Kjár, quien fue capaz de pintar movida por el deseo de reparar el daño que en fantasía había hecho a su madre, impulsada por los deseos sádicos originados en los estadios tempranos del conflicto edípico: "robar los contenidos del cuerpo de la madre, es decir, el pene del padre, las heces, los hijos y destruir a la madre misma." Melanie Klein ilustró también su concepto de identificación proyectiva en el estudio de una narración del novelista francés Julien Green²⁴. El héroe, Fabian Especel, obtiene el mágico poder de convertirse en otras personas y, tras ejercerlo, cambiándose por varias, muere. La voracidad, la envidia y el odio son, para la autora, los móviles principales de las fantasías agresivas de Fabián que le mueven a apoderarse de las posesiones de otras personas, mediante el proceso que ella había descrito como *identificación*

proyektiva. La discípula de Klein, Joan Riviere, ilustró el concepto de objetos internos en diversos poemas²⁵ y en el personaje de **El constructor** de Ibsen²⁶. Por su parte, Hanna Segal, en su trabajo **Un enfoque psicoanalítico de la estética**²⁷ subrayó la importancia de la posición depresiva para comprender la obra estética, señalando que Melanie Klein en **El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos** había ya mostrado cómo el duelo de la vida adulta revive las ansiedades depresivas primarias y lleva a un deseo de recreación del mundo perdido.

Entre las numerosas obras de otros autores de la Escuela Inglesa se pueden citar también las de A. Lotkees, A. Ehrenzweig, M. Fairbairn, V. Kanter, M. Khan, V. Löwenfeld, M. Milner, I. Rosen, L. Rubinstein y Meltzer. En Estados Unidos los de Kris, Hartmann y Creenacre.

Entre los trabajos de los psicoanalistas franceses hay que destacar los de Laplanche (Hölderlin), Green (Un ojo de más), Anzieu, Chasseguet Smigel (Por un psicoanálisis del arte y de la creatividad), R. Held (El Surrealismo) y Anne Clancier (El psicoanálisis y la crítica literaria). En lengua española son notables, entre otros, los trabajos de Pichon Rivière sobre Lautréamont, el de Garma sobre Rimbaud y los de Valdivieso sobre García Lorca.

Han sido, en cambio, escasos los estudios basados en el psicoanálisis directo de artistas, porque, en general, fueron estos remisos a someterse a psicoanálisis. Aún así, hay casos muy sonados como los diez años de psicoanálisis de Chaplin, los once años de Woody Allen, las citas de O'Neill y de Gustav Mahler con Freud y el trabajo de Philip Weissmann con personas dedicadas al teatro en el que separa, desde la óptica psicoanalítica, las personalidades del actor, del director, del dramaturgo y del crítico. Es bien sabido, en cambio, que los artistas creadores modernos acostumbran usar la asociación libre como campo de entrenamiento para el pensamiento creador o como proceso independiente de expresión. Algunos surrealistas asignaron a su obra la función de documentar el proceso mismo de la creación, tomando de tal manera explícito lo que antes se hallaba de forma implícita. No debemos olvidar que, incluso, los dadaístas tomaron la asociación libre como el elemento *sine qua non* de su propuesta artística.

Finalmente, como era de esperarse, han existido diversas tentativas de reconocer la personalidad de Freud por medio de su obra, de reconstruir, a través de lo que pensaba y hacía, sus tendencias, conflictos y valoraciones, relacionándolas con sus vivencias infantiles. Los trabajos y los escritos autobiográficos de Freud y la famosa biografía de Jones han servido de base para tales intentos. Un ejemplo de esto es el de Thérèse Neyraut Sutterman, quien aportó datos muy importantes sobre la psicología de Freud, a través del estudio de su ensayo sobre Dostoievsky. Sería ocioso negar la influencia de Freud en la literatura moderna. Como dice acertadamente Heller²⁸: "si un autor habla de padres e hijos, amantes o rivales, accidentes que determinan los destinos arraigados en el carácter, o del deseo de vivir y el anhelo de morir (...) ¿cómo puede evitar ser influido por sus pensamientos, incluso aunque no haya leído una sola línea de él (...)? Preguntarse si determinado autor ha sido influido por Freud o ha aparecido algo de él es tan irrelevante como el preguntarse si los constructores de aviones se inspiraron en Newton, porque los aeroplanos vuelan, de hecho, en un espacio newtoniano. Lo que distingue la literatura moderna de la poesía en los mitos de la antigua Grecia es que, en los productos literarios actuales, se pone en evidencia la impronta de una época cuya alma ha sido analizada por Freud y lo que quede de esa literatura llevará la impronta de una conciencia que Freud ha ayudado a hacerse autoconciencia".

No debemos olvidar que Freud ganó dos veces el premio Goethe, el premio más importante de las letras alemanas, no por su aporte al estudio de la conducta humana, sino por su literatura. Esto es, Freud sabía de literatura, aprendió español con el único fin de poder leer a Cervantes y, por lo mismo, pudo revisar la traducción de su obra a nuestro idioma. Así que podemos concluir que sus estudios literarios se hacían basados en el conocimiento del autor sobre la literatura y, partiendo de este principio, proponer sus singulares análisis, en los que podemos coincidir o no, pero de los que no podríamos negar su solidez. Sin embargo, no podemos decir lo mismo de sus estudios acerca de otros artistas, o de otras actividades artísticas, como los de Leonardo y Miguel Ángel, ya que —se nota—, su conocimiento de pintura y escultura era francamente menor al de la

literatura. Aún así, aunque la literatura fue una de las inspiradoras más relevantes para el nacimiento del psicoanálisis, luego de Freud, la literatura tuvo una nueva y poderosa herramienta y no fue la misma. No lo podemos negar.

La creación poética

La creación poética es un ejemplo particularmente notable y complejo de la instauración simbólica y artística, cuya dinámica esencial es importante analizar. Quisiéramos esforzarnos ahora en sacar partido de esto e ilustrar las consideraciones precedentes más generales.

El material de la poesía es el lenguaje. Es famosa la anécdota entre el pintor Degas y el poeta Mallarmé. Degas llegó un día con Mallarmé y le dijo que quería escribir poemas, que tenía muchas ideas pero no lograba escribir ninguno; Mallarmé, entonces le contestó: "es que los poemas no se escriben con ideas, se escriben con palabras." De esta manera, como toda actividad literaria, este arte utiliza un código cultural que, desde el principio provee de un vehículo y de ciertos modelos a la comunicación con los demás tanto como a la comunicación con uno mismo, apoyándose esta última sobre aquélla, mediante las regulaciones que da la sociedad a los significantes que utiliza el pensamiento personal. De todos modos, el poeta se destaca entre los artistas del lenguaje por el rigor extremo con el que trabaja la forma de la obra, sobre todo, en la elección y la combinación de las palabras. Es de este juego que nace el proceso poético. Octavio Paz dice, en **El arco y la lira** que la diferencia entre la prosa y la poesía es que el prosista tiene que utilizar el significado concreto de la palabra que emplea, mientras que el poeta usa todos los diferentes significados posibles de esas palabras. El poeta es más sensible en el uso y la sensibilización del placer de su texto, sobre todo en su aspecto musical, *De la musique avant toute chose* (la música ante todo), dijo Verlaine en su **Arte poética**, o a través de la intensidad de las imágenes sensoriales evocadas. Se podría decir que el poeta es escultor, ahí donde los demás son arquitectos o joyeros, ahí donde los otros hacen herrería artística. En

él, cada matiz del verbo cuenta en altísimo grado. En este sentido y contrariamente a lo que a veces se dice, por ejemplo a partir de trabajos como lo de Mauron, que han insistido sobre la temática y la estructura de las imágenes en los poetas, la poesía tal vez resida menos en lo que podríamos llamar la red de las ideas poéticas que en la factura verbal que encarna estas ideas en la red de las palabras. Por otra parte, esto es lo que refleja bien la noción griega de *poiesis*, que pone el acento sobre la ejecución, e inclusive sobre la técnica, más que sobre la lógica o la profundidad de los puntos de vista del creador. En consecuencia, sin esfuerzo hacemos pasar a segundo plano la consideración de los complejos o de las estructuras del inconsciente del creador, que, como veremos luego, no por eso desaparecen. Porque es evidente que la génesis de la obra poética no podría concebirse ni siquiera a manera de simplificación, fuera de su cuerpo o de su letra. De hecho, el trabajo del poeta añade, de tan cerca, la sustancia de las palabras, que todo él parece consistir en una serie de acomodamientos minuciosos, que luego producen una impresión milagrosa de hallazgos permanentes, que desencadenan el efecto emocional propio: la elevación artística. El lector o el oyente se sobrecoge y se fascina por las frases, hasta el punto de olvidar su sentido, o mejor dicho, dejar que el sentido forme sólo en él, sin someterlo al juicio del proceso secundario. Ésta es la razón por la cual la palabra poética se retiene con mayor facilidad, como la melodía en la música, y que buena parte del acervo de la memoria de un espíritu artístico está formado por ritmos y rimas que provienen de ellas, y que a menudo se fijan en la memoria, hecho notable, independientemente del resto de la obra poética. Queda entonces claro que los símbolos poéticos tienen un poder de impacto psíquico particularmente intenso e inmediato. No es después, ni al cabo de una laboriosa lectura, cuando se les siente: es en el mismo instante del encuentro, y de inmediato sentimos el deseo de conservarlos como objetos preciosos y de volver a ellos para saborearlos por más tiempo.

Precisamente, este efecto en el público es lo que el poeta busca con plena conciencia, experimentándolo primero sobre sí mismo. Pone en ello más o menos oficio, y cada poética, desde Horacio hasta Boileau, desde Théophile Gautier

hasta Baudelaire o Verlaine, y de Rimbaud a Breton, codifica algunos de los procedimientos que puede utilizar. Pero la evolución es constante en su línea general. Por lo tanto, sería útil intentar delimitarla mejor, comparando la heurística poética con la actividad del lenguaje común por un lado, y por otro con la elaboración del discurso en la cura psicoanalítica, debiendo llevarnos este último punto a desarrollar algunas consideraciones mayores y esbozadas en algunos trabajos.

No es cuestión de hacer aquí un balance, ni siquiera sumario, de lo que hoy sabemos acerca del funcionamiento psíquico de las hablas comunes. Sólo haremos aparecer ciertos puntos que parecen importantes para una comparación con la elaboración poética. Cualquiera que sea la complejidad del juego de la palabra individual, producida sobre el trasfondo cultural y con los instrumentos de la lengua, podemos decir que se apoya en dos bases diferentes que determinan efectos a veces convergentes, pero a veces también opuestos. La palabra utiliza términos y modelos lexicográficos y sintácticos cuyo sentido está prescrito o es implícitamente previsible en la lengua de referencia, pero al lado de esta semántica cartesiana de la que habla Chomski, de la lengua y de las hablas lingüísticas, sabemos que existe una dimensión expresiva de la palabra susceptible de influir considerablemente sobre la semántica del discurso. Dejemos a un lado los indicios expresivos de articulación, de resonancias o de acompañamiento de las actitudes que, aunque constantemente están presentes, pueden ser consideradas, sin mucha contradicción, como claramente diferentes al proceso propiamente lingüístico. Queda entonces, la expresividad ligada al texto mismo del discurso, a la disposición y a la sucesión de las palabras, al grado en que son extrañas, a su aislamiento o a su inclusión en un conjunto fuertemente cohesivo. No hay duda alguna que, por este medio, la lengua conserva en sí misma la posibilidad de particularizar, y de cargar de matices singulares, prácticamente imprevisibles, la semántica de una comunicación. Ahora bien, el hecho capital es que el habla lingüística común tiende a obedecer a una economía de las cargas semánticas medias y a evitar los efectos expresivos más originales. Todo sucede como si el locutor tratara lo más a menudo posible de expresar el

mayor número de cosas comprensibles fácilmente por todos, más que un pequeño número de cosas más informativas, pero difíciles de aprehender en razón del tratamiento particular dado a los términos empleados. En resumen, la lengua común se aleja naturalmente de lo que es demasiado individual, le repugna la expresividad no convencional, y prefiere la denotación, que permite intercambios cómodos, a una búsqueda de la fidelidad connotativa. Sin duda, sólo se trata de una tendencia cuyas justificaciones sociales son, por otra parte, evidentes, y es seguro que la lengua tal como se habla, evoluciona a la larga como modelo lingüístico común, bajo la influencia de esta particularización. Pero su esencia es la de ser un compromiso práctico entre los seres humanos, y no puede alcanzar su finalidad asignada por la voluntad de comunicación de los humanos si no renuncia ampliamente a decirlo todo para decir sólo algo. *Menos es más*, dijo Mies van der Rohe.

El poeta, por su parte, trata al lenguaje de otro modo. Retiene la significación corriente o media de los términos sólo para lanzarle una especie de desafío. O bien, desprende y aísla una palabra única del movimiento verbal que habitualmente conlleva, para desconcertar la catexis semántica, y, al liberarla de este modo, la concentra exclusivamente en él: esto es lo que obliga al oyente o al lector, cuya atención deja de desplazarse sobre el eje enigmático y semántico, a ampliar su recepción y a convocar al sentido sobre el eje paradigmático, sin prejuicio de que, luego de esta amplificación, prosiga su lectura lineal. El flujo de las significaciones y de sus variaciones afines puede, entonces, invadir el vocablo así erigido, vocablo que, de filtro convencional, pasa a ser lugar significativo y trampa para las emociones, cuya carne se hincha y que, por lo tanto, desde la posición receptiva que ocupa, proyectará una luz nueva sobre el resto del discurso. Así sucede a menudo en Victor Hugo. También se da el caso que el poeta reúne varias palabras sabiamente, cuyas cargas representativas y emocionales diversas o contrarias se combinan, se mezclan o se difuminan, unas gracias a otras, como recomienda Verlaine, de nuevo, en su **Arte poética**. En este caso, el símbolo reside, a título de estructura compleja, en la fina redescilla que ciñe a la impresión o al sentimiento extraño, así como una jaula preciosa,

construida expresamente para él, encierra al pájaro de las Antillas. En estos resultados intervienen: la metáfora, estirada al máximo hasta el extremo de su poder de sustitución y extrañeza, como en Baudelaire, por ejemplo, o creando una aura de despersonalización leve, como en Gérard de Nerval; las variaciones insólitas del ritmo, de la sintaxis, del arcaísmo, del neologismo, como en Tardieu o en Bonnefoy; los sobrecogedores contrastes entre la violencia realista de un término y el fondo melódico sobre el cual aparece, otra vez como en Baudelaire; la repetición, que refuerza y petrifica las palabras, suspendiendo mágicamente el tiempo, como el inolvidable *Nevermore* de **El cuervo** de Poe o a menudo como pasa con Aragon. Todos estos medios y muchos más tienen el mismo fin, y sólo lo alcanzan si no son jamás tomados por fines en sí mismos sino como instrumentos de una liberación orientada de la palabra que da al lenguaje una disponibilidad mayor para captar, condensar, sobrenaturalizar en el sentido de Rimbaud, y a fin de cuentas, difundir a los demás las connotaciones vivificadoras abandonadas al costado del discurso por el habla común.

Por cierto, se ha señalado muchas veces cuan próximo está este proceso del que precisamente ambiciona realizar toda poesía, desde la más clásica, que se oculta a sí misma esta ambición, hasta la más moderna, pasando por el Simbolismo de los poetas malditos y por el Surrealismo: reencontrar o instaurar una palabra, y, por ese camino, una vida plena. Y no sin razón se ha podido, en diversas ocasiones, hacer una aproximación entre la cura psicoanalítica misma y la creación poética. El análisis conduce a una *poiesis* de la propia vida, a una recreación, a una instauración plena del sentido. Pero hay una diferencia notable entre el análisis y la poesía, que se desprende justamente de la centralización del proceso analítico en la sensibilidad del analizado frente a sus objetos, más que en los objetos en sí. Las realidades enfocadas pueden cambiar, y hasta deben hacerlo, como todo lo que vive. Lo que cuenta es que el analizado logre tomarse acerca y tomar lo más transparente respecto a sí mismo, cualquiera que sean dichas realidades, purificando su **Yo** de cierto número de actitudes viciosas y onerosas.

Como consecuencia, si bien puede escribirse *un relato del propio análisis*, jamás se podría (y tampoco Freud lo hizo más que otros, aunque su análisis, en el cual los escritos han tenido un papel muy importante, haya tomado la forma de un autoanálisis), *escribirse el propio análisis* en sí mismo, y por lo tanto fijar definitivamente los símbolos cuya búsqueda el análisis constituye. El estudio permanece en el orden del habla, que jamás se fija. Pertenece al relato viviente. En este sentido, ningún análisis está cercado por las palabras, como tampoco nunca se cierra. Su función, modesta y muy auxiliar, pero inflexible, es devolver al analizado el poder de significar: es decir, de comunicar los deseos de su inconsciente con las expresiones diversas que de él recibe su conciencia, y no encontrar un sentido último o un término a la búsqueda de ese sentido, que es equivalente.

La poesía, por el contrario, es escritura en toda la fuerza y potencia del término. Y lo era hasta en los tiempos mismos de la poesía-habla de las rapsodias homéricas. Apunta a la instauración lingüística perfecta y estable. Las palabras deben aparecer de ella, finalmente, en su gloria, como productos de un equilibrio acabado. La poesía, por su misma técnica, como sin duda toda obra de arte, forma en el orden de lo definitivo. Y como ya hemos dicho, en ningún lado el proceso de simbolización es tan preciso y avanzado por lo menos en el campo, es decir, tan acabado.

El proyecto específico de la poesía, que es alcanzar la frescura y la plenitud del sentido al precio de una especie de liberación del inconsciente, no por eso lo es menos esencial. Pero para cumplirlo, el poeta se da como primera mano, la materia del Verbo y la preocupación de la escritura. De tal suerte que la poesía camina sobre una cresta estrecha y su arte consiste en inventar, con las palabras de un lenguaje trivial en su origen, nuevos filtros verbales de una definición tan profunda que pueden ligar y desligar en conjunto el máximo de emociones pulsionales en la radiación viva de las palabras inmóviles. Por su parte, el analista se esfuerza, a la inversa, por enseñar a su paciente a movilizar las palabras hasta el infinito, dentro del repertorio de que dispone su conciencia, a fin que se diga a sí mismo su inconsciente, usando hábilmente a su preconsciente cómplice. La

poesía trabaja las palabras hasta preñarlas de sentido, mientras que el análisis trabaja sobre el sentido a través de las palabras y las multiplica para lograr aprehenderlo, e inclusive abandonarlas luego como envoltorios vacíos. La redención poética de lo inconsciente es un desafío victorioso lanzado a la pobreza del lenguaje, mientras que la redención analítica intenta acomodarse a esta pobreza del significante para alcanzar, mediante la perpetua superación de las formulaciones, al sujeto siempre vivo, inventor de un sentido que jamás deja de construirse. No olvidemos que Heidegger dijo que hemos nombrado tanto al mundo que ya no tiene significado y que sólo, a partir de sus análisis de los acercamientos poéticos de Hölderlin, a través de la poesía podremos acercarnos de nuevo al lenguaje que nombrará al mundo. En el analizado, el resultado sólo se logra recusando a los falsos dioses. El poeta sólo puede serlo dando una divinidad al Verbo. Por eso, la operación poética va hacia la superrealización de las palabras, cosa que, por cierto, exige que primero se quiebren los encadenamientos habituales a los que están ligados los términos, pero que no puede habituarse a dejar luego que el sentido libre se encarne nuevamente y sin cesar, y le propone detenerse en un cuerpo de gloria, única garantía, a los ojos del creador, de la conquista del inconsciente por el Yo. Por otra parte, el poeta, una vez terminado el poema, deja de sentirse obsesionado por lo desconocido; de su inspiración ha podido obtener una prueba brillante de su maestría y siente que se edificó a sí mismo al edificar su obra. El analizado, al finalizar la cura, debe por el contrario saber vivir en buenos términos con la sombra dentro de él, dialogar con el inconsciente o consultarlo, sin pretender haberlo reducido para siempre, ni poder asignarle en ninguna parte una expresión litúrgica o una liberación carismática.

No obstante, en ambos casos hay una analogía en lo referente a la técnica. Así como el analista, y luego el analizado, se valen en todo momento del preconscious para ajustar la comunicación entre la conciencia y el inconsciente, el poeta utiliza ampliamente su preconscious, de la manera más metódica. Le deja primero la tarea de proveer la inspiración verbal. Al estilo del buen cómico, abandonando la actividad autorepresiva, deja que el preconscious se llene de

inconsciente y recibe de él ideas fugaces o imágenes sorprendentes. Recoge así el fruto de la indulgencia de su censura bajo la forma de un reacomodo inmediato y a menudo imprevisto y de un enriquecimiento pulsional de ese material, en adelante consciente. Pero ahí, donde el cómico se satisface con el ahorro obtenido a costa de la represión, que le permite descargar en la risa el excedente de energía que se ha vuelto disponible, el poeta, por su parte, no considera que aquí se complete su tarea. No podría conformarse con establecer su aspiración en un nivel tan bajo, y tratar de utilizar con otros fines las catexias recuperadas de la represión. El estado del **Yo ideal** al que tiende pasa por la realización previa de un ideal del **Yo riguroso**, regido por su **Superyó** técnico de artista, que le impone que seduzca a su público sin complacencia, llenándolo de admiración hacia la muy real hazaña efectuada y hacia el objeto de belleza que ha engendrado, y no acarreándolo hacia una especie de turbia complicidad al producirse una liberación generalizada expresada mediante la risa. El poeta recupera entonces del preconscious la imagen, la idea, el tema que le ha confiado practicando una escucha atenta de los beneficios de emociones pulsionales que esa estaba en los infiernos ha procurado a su material. Pero luego, trabaja activamente en ajustar las palabras, para conservar en su trama el máximo posible de la carga que acaba de surgir ante la falta de control del **Yo**, en el reino interno del proceso secundario. Es entonces cuando allana libremente en un universo lingüístico previamente desarticulado por el cuestionamiento de las formas prosaicas del lenguaje, e intenta erigir las reglas de construcción nuevas, frecuentemente sumergidas, al comienzo, por la espontaneidad o las travesuras del preconscious, y ayudadas a veces por artefactos tales como la escritura automática o los *cadáveres exquisitos* del Dadaísmo. El resultado de todo puede, una vez más, ser remitido al preconscious, mientras que el **Yo** vuelve a relajar su control. Operación que se distingue con facilidad en toda elaboración artística, y corresponde a esos momentos de retroceso, de contemplación, de silencio interior y de espera que el creador se concede para en realidad, adecuarse mejor, él mismo, a su inconsciente. En cuanto al poeta, se dice una y otra vez sus versos, se ubica para acogerlos en una posición pasiva y los deja operar en él. Su preconscious casa

entonces al proceso secundario con el proceso primario (¿no decía Breton de la poesía que consistía en hacer el amor con las palabras?), el pleno afecto emocional con el acabado de la estructura formal, en una síntesis propuesta nuevamente a la conciencia crítica. ¿Qué es lo que hace juzgar que la tarea está terminada? Podemos pensar que es cierto sentimiento (manteniendo adrede lo equívoco de este término que, en nuestra lengua, apunta a la vez hacia la razón y hacia el afecto) de equilibrio y constancia. Se han alcanzado el máximo de carga y el acomodamiento verbal óptimo: en adelante, el preconscious no entrega nada, o nada más que efectos degradados más o menos ininteligibles para la conciencia, que no puede trabajarlos más. O bien, por el contrario, es la conciencia la que prevalece excesivamente sobre la carga venida del inconsciente, y el ángel se vuela, la emoción tiende a evadirse del verbo enfriado. La regulación rigurosa de ambos platillos de la balanza, detenida en el mejor punto, se efectúa entonces mediante ensayos y errores: operación esencialmente consciente, que define óptimamente la utilización realista de la pulsión de dominio puesta al servicio del Yo. Entonces por fin, así como en sí mismo, la eternidad cambia al verbo poético. Falta, para su perennidad cultural, que sea oído por los demás. Este último efecto descansa sobre la dimensión social esencial del lenguaje, y en este sentido, confirma que ese lenguaje, a pesar de la subversión o la renovación simbólica que le ha sido impuesta, se ha ampliado sin que por eso pueda romperse: liberación y enriquecimiento, y no disociación. Pero recordemos ahora que no podría obtenerse el efecto de ese tercer término que es el público y que rubrica la edificación y el acceso al campo de la realidad de la creación artística, no ha podido ser extraído oportunamente por el poeta del comercio interior que sostiene con su inspiración, y ser ubicado por proyección en una posición definida con relación a él. Bien conocida es la frase de García Márquez: "cuando llegue la inspiración, esperó que me agarre trabajando." Ese tercero debe sobrecogerse de emoción ante el milagro de equilibrio poético, y sentirse invadido por una vivencia de comodidad y de elevación narcisistas, sentirse incapaz, para siempre, de agregar ni quitar nada al poema. De este modo, la palabra poética se erige para él en maravillosa escena de amor entre las palabras y el inconsciente, entre el Yo

del poeta y sus pulsiones. Escena que no puede sentir más que un placer elevado y muy puro, porque trae la armonía de los contrarios e invita a una identificación no conflictiva con el Orfeo, quien, vencedor, regresa del reino de las sombras, dando, por intermedio de la obra, los medios para asumir y pacificar mágicamente, por un momento, el propio inconsciente.

Y es aquí donde vemos que el análisis de los medios de un dominio consciente del Yo en la creación artística, aunque por un momento nos haya desviado del inconsciente del artista –que durante mucho tiempo fue lo único que fascinó a los investigadores -, sin embargo, nos lleva nuevamente a él. Porque no hay creación sin motivos potentes y estables que produzcan tanto en uno como en los demás, los efectos que hemos intentado describir. Si para crear no basta con tener ganas y tener un excedente inconsciente falto de elaboración, para poder crear no basta tampoco con disponer de un Yo adecuadamente ordenado. Si el Yo organiza y gobierna sólo la creación, saca sustancia y deseo para hacerlo de un *en otro lugar*, del *Eílo*. El deseo sigue siendo la palabra última, tanto para el psicoanalista como, sin duda, para el poeta creador.

Notas

- ¹ Laplanche, J. y Pontalis, J.B. Vocabulario de psicoanálisis, PUF, París, 1971
- ² Spitz, R. A., Del nacimiento a la palabra: el primer año de vida, PUF, París, 1968.
- ³ Klein, M., Obras completas, Paidós, Buenos Aires, 1979
- ⁴ Freud, S. (1910), "Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci", O.C., 11:53, Amorrortu, Buenos Aires, 1976
- ⁵ Freud, S. (1914), "Introducción al narcisismo", O.C., 14:65, Amorrortu, Buenos Aires, 1976
- ⁶ Freud, S. La interpretación de los sueños
- ⁷ Freud, S. Nuevas conferencias introductorias sobre psicoanálisis
- ⁸ Freud, S. Psicopatología de la vida cotidiana
- ⁹ Freud, S. Lo siniestro
- ¹⁰ Freud, S. Dostoievsky y el parricidio
- ¹¹ Freud, S. Leonardo da Vinci y una memoria de su infancia
- ¹² Freud, S. El Moisés de Miguel Ángel
- ¹³ Freud, S. Los delirios y los sueños de la Gradiva de Jensen
- ¹⁴ Freud, S. Escritores creativos y sueños diurnos
- ¹⁵ Abraham, K. Reve et Mythe. Contribution a l'étude de la psychologie collective, t.I. 295. Int. Ilse Barande. París, Payot, 1965. El autor compara el mito de los fenómenos de la psicología individual y, en particular, del sueño. Nos introduce así una nueva comprensión de las leyendas. Dentro de esta perspectiva analiza las leyendas de Prometeo, Moisés y Sansón. Karl Abraham fue el primer presidente de la Sociedad Psicoanalítica de Berlín, en 1910.
- ¹⁶ Abraham, K. Giovanni Segantini, 1907
- ¹⁷ Jung, C.G. Métamorphoses et Symboles de la libido, Montaigne, 1932. Kris, E. Critica duramente las interpretaciones de Jung diciendo que "el desdén hacia tales circunstancias, supremo en las contribuciones hechas por C.G. Jung a la vasta zona del psicoanálisis y el arte, es facilitado por el empleo de un marco conceptual abreviado, y por lo tanto, frecuentemente vulgarizado." La naturaleza de esta abreviación, por lo que respecta a Jung, ha sido analizada con minucia de detalles por Edward Glover (1950).
- ¹⁸ Rank, O. El mito del Geburt des Helden. E. Kurzweil critica los últimos trabajos de Rank diciendo: "Rank insiste en que el trabajo de un artista no puede ser reconstruido o comprendido como un asunto de psicología individual porque tanto el desarrollo de la humanidad están sujetos a un dualismo sexual inminente, así como a los conflictos y experiencias que constituyen el material básico de la creación. En especial su voluminoso libro sobre El arte y el artista (1932) ofrece el más lamentable ejemplo de semejante procedimiento. Si bien se destaca por su acopio de información, no hay un pensamiento que unifique todo ese material, sino más bien una tentativa de refutar lo que Freud y el propio Rank escribieron antes.
- ¹⁹ Jones, E. Hamlet et Oedipe, Gallimard, París, 1967.
- ²⁰ Ferenczi, S. Obras completas, (1908-1912)
- ²¹ Baudouin, Ch. Psicoanálisis del arte, Buenos Aires, Psique, 310, 1955
- ²² Baudouin, Ch. La psychanalyse de Victor Hugo, ed. Mont Blanc. Armand Colin, París, 1972.
- ²³ Klein, M. (1920): "situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador." En M. Klein, Obras completas, II, 201-222, Paidós, Buenos Aires, 1979.
- ²⁴ Klein, M.: "Sobre la identificación." En Obras completas, II, 310-335, Paidós, Buenos Aires, 1979
- ²⁵ Riviere, J.: "La fantasía inconsciente de un mundo interno reflejada en ejemplos de la literatura." En M. Klein, Obras completas, I, 335-358, Paidós, Buenos Aires, 1979.
- ²⁶ Riviere, J.: "El mundo interno en El constructor de Ibsen." En M. Klein, Obras completas, I, 358-371, Paidós, Buenos Aires, 1979
- ²⁷ Segal, H.: "Un enfoque psicoanalítico de la Estética." En M. Klein, Obras completas, I, 371-391. Paidós. Buenos Aires, 1979.
- ²⁸ Heller, E. "Observations on Psychoanalysis and Modern Literature." En E. Kurzweil y W. Phillips. Literature and Psychoanalysis. Columbia University Press, New York, 1983.

ARTHUR RIMBAUD: VICISITUDES NARCISISTAS

LA FAMILIA

a) Una madre de “hierro y de hielo”

La mayoría de los biógrafos han aventurado explicaciones psicológicas sobre la vida y la obra de Rimbaud en lo que Octave Mannoni ha llamado “La necesidad de interpretar” de la crítica rimbaldiana¹. Se han realizado también ensayos psiquiátricos, como los del doctor Lagriffe² y Delattre³, quienes lo diagnosticaron como un “paranoico ambulatorio”.

Entre los estudios psicoanalíticos, aunque hay un trabajo de 1930 de G. E. Parbridge⁴, los más importantes son los de Garma⁵, quien se centró en el sadomasoquismo del poeta, y los de Mijolla⁶, quien subrayó el papel que el duelo patológico por el abandono del padre, tuvo en la vida del poeta.

Jean Nicholas Arthur Rimbaud nació el 20 de octubre de 1854, en el seno de una familia modesta, en Charleville, pueblo francés fronterizo con Bélgica. Su vida fue un continuo intento de establecer una identidad diferenciándose a la contra de su madre, Marie Cathérine Vitalie Cuif, conocida como Vitalie Rimbaud.

Vitalie tenía un carácter extremadamente rígido. Así Garma la calificaría de *patológica, de hierro y de hielo*. Los biógrafos ilustran, en efecto, la dureza y la frialdad de Vitalie, quien debió ser sentida como abandono por Rimbaud, si consideramos como suyos los sentimientos expresados en su poema **Les Étrennes del orphelins (Los aguinaldos de los huérfanos)**⁷, en el que unos niños huérfanos sueñan con el cariño de una madre que les dé calor y regalos y despiertan solos, desilusionados en una habitación fría:

*Silencieusement tombe une larme amère
Ils murmurent: Quand donc reviendra notre mère.*

(Cae, silenciosamente, una lágrima amarga,
los niños murmuran: cuándo volverá nuestra madre)

Abandonada por su marido y temerosa de descender en la escala social de su pueblo, Vitalie educó a sus hijos con enorme severidad. Enid Starkie⁸ dice que era

de un "orgullo desmesurado" y "católica intransigente." Según diversos testimonios, no vacilaba en humillar y en castigar físicamente a su hijo, incluso en público, como presenció Izambard, maestro de Arthur, a la vuelta de dos de sus fugas. Arthur tuvo que rebelarse contra esa madre castrante y en tal sentido son interpretadas, como veremos, las fugas tempranas del hogar y buena parte de su posterior actitud inconforme. Mijolla, por ejemplo, dice que las alusiones de Rimbaud a la masturbación infantil, manifiestamente condenada y reprimida por la madre, como se da a entender en algunos de los poemas, aparecen como una "fanfarronada del vicio" destinada a olvidar el pasado de un *petit cagot* (pequeño santurrón). Porque, en efecto, las formaciones reactivas que desarrolló en la latencia hicieron durante un tiempo que Arthur actuara como un *petit cagot*, niño modelo, en exceso atildado y complaciente.

Algunos biógrafos hacen responsable al abandono del marido del agrio carácter de la madre, pero otros, por el contrario, intuyen que debió ser esa actitud de la madre la que alejó de su hogar al capitán Rimbaud. En cualquier caso, es probable que intentara evitar con su severidad que sus hijos siguieran el desastroso camino de los hermanos de ella. En efecto, el mayor Jean Charles Felix Cuif, era un hombre salvaje, apodado *el africano* por sus escabrosas aventuras en Argelia y que desapareció del hogar a los 19 años. El otro hermano, Carlos Augusto Cuif, agotó todo su dinero, maltrató a su mujer, perdió su parte de la granja familiar y llegó a ser un vagabundo, la vergüenza de la familia. Para Garma, Arthur tendría en común con su madre el sentido de la realidad, la rigidez afectiva, el amor al dinero y la religiosidad, aunque en Rimbaud ésta fuera la mayoría de las veces de carácter negativo.

Madame Rimbaud presentaba una fijación patológica por su padre, Nicholas Cuif. Cada vez que daba a luz se trasladaba a vivir en casa de éste, lo que explica que Rimbaud naciera en casa del abuelo materno. Después de nacer, el capitán Rimbaud se marchó de nuevo y, como Vitalie se tuvo que encargar de la granja, Arthur fue confiado a una nodriza. Tal abandono infantil no era más o menos frecuente que lo que es hoy en día en la cultura occidental. De hecho, en la práctica clínica en nuestros países, es relativamente frecuente aún hoy, encontrar

en personas de cierta edad, de extracción socioeconómica modesta y más en ambientes rurales, el antecedente de haber sido criados en casa de tíos, abuelos o amigos, debido a la escasez económica o al exceso de prole. El equivalente, en clases sociales acomodadas, es el abandono relativo por delegación en el servicio doméstico. En ambos casos, se ha apreciado sistemáticamente rasgos abandónicos en la personalidad de tales pacientes. Según la leyenda familiar de Rimbaud, la nodriza habría robado ropa de abrigo de Arthur para dársela a sus propios hijos. Mijolla ve, con acierto, la necesidad de culpar a un tercero de los abandonos familiares.

Se podría suponer que, como hemos también observado con frecuencia en estos casos y tal como los terapeutas familiares describen, la madre tuviera rasgos abandónicos, dado que su propia madre murió cuando ella tenía cinco años. Quedó, desde entonces, ocupando el lugar de la madre junto a su idolatrado padre, de quien no se separaría hasta la muerte de éste, que sobrevino cuando Arthur tenía cuatro años.

La personalidad de la madre estaba teñida de tendencias necrofilicas con un interés extraño de ver los huesos de sus parientes en el panteón familiar en el que deseaba ella ser enterrada. En una carta a su hija Isabelle⁹ le decía: "Ayer sábado exhumamos las cenizas de la pobre Vitalie (...) He retirado todos los huesos y todas las carnes podridas (...) Había todavía costillas de dos en dos o de tres en tres (...) El cráneo estaba completamente intacto, todavía recubierto por la piel y había muchos pelitos muy finos, tan finos que se les veía apenas." Es difícil no sentir en la lectura de estas líneas una inquietante sensación de lo siniestro, que tendría una presencia decisiva en la vida y la obra de Arthur, como intentaremos ilustrar más tarde.

Según parece, Vitalie practicó un cierto terrorismo culpabilizador con sus hijos, que se ejemplifica bien con la frase que, a los 82 años, dijo a su hija respecto a sus relaciones con su marido: {con él}... "hubiera sido dichosa si no hubiera tenido ciertos hijos que me han hecho sufrir tanto".

En resumen, Vitalie presentaba todas las características de la madre sobreprotectora, de frialdad crónica y de rasgos narcisistas que Kernberg afirma

que crean una predisposición especial del niño para cristalizar las fantasías del Yo grandioso narcisista.

b) La huida del capitán Rimbaud

Rimbaud no pudo identificarse con su padre porque desapareció precozmente de su vida y se tuvo que limitar a imitar caricaturescamente algunos aspectos de su vida en la elaboración patológica de su duelo por él.

Frédéric Rimbaud nació en 1814, hijo de Didier Rimbaud, cuyo padre, Jean Francois Rimbaud, desapareció de su hogar tras una disputa, para no reaparecer nunca más. Este bisabuelo del poeta parece ser quien figura en la comuna de Dijon (sesión 14 de termidor año III) en la lista de los terroristas.

Garma, siguiendo la opinión de la mayoría de los biógrafos, describe al padre de Rimbaud como una personalidad claramente psicopática, que abandonó a su familia y vivió errante hasta que murió a los 64 años sin preocuparse en lo más mínimo de su mujer e hijos.

Algunos autores¹⁰ insisten en atribuir en parte, la patología de Rimbaud a la herencia del padre. Garma, por ejemplo, señala entre los aspectos heredados, la tendencia al vagabundeo y menciona el diagnóstico de Lagriffe y Delattre de paranoico ambulante. Asimismo, la tendencia de Arthur por las drogas ha sido puesta en relación con el supuesto alcoholismo de su padre, en cuyos documentos relativos al testamento se menciona la existencia en su casa de 300 botellas vacías. Al margen de la conocida transmisión hereditaria de la tendencia al consumo de las drogas, sería interesante también considerar la probable influencia del alcoholismo de Verlaine como elemento de identidad paterna para Rimbaud.

Otros autores, en cambio, creen que fue más bien de la familia de la madre (entre cuyos familiares hubo, como hemos sugerido, posiblemente psicosis y alcoholismo) y no del padre, de quien Arthur heredó su carácter inestable y sus modales bohemios. En ese sentido, Mijolla presenta al padre como un honesto militar, competente, de carácter móvil, indolente y violento, según algunos

momentos. De acuerdo con las investigaciones de Godchot¹¹, fue un buen soldado y un administrador competente, condecorado con la medalla de Crimea y la de Cerdeña, ascendido a capitán al ser enviado desde África a su regimiento de Mézières y nombrado, en 1854, caballero de La Legión de Honor.

En cualquier caso, la dedicación a su esposa e hijos fue precaria, separándose de ellos constantemente y volviendo a verlos en ocasiones esporádicas en las que dejaba embarazada a su esposa¹². Estas idas y venidas pudieron servir a Rimbaud de modelo para sus futuras huidas del lado de su madre y del de Verlaine.

Con todo lo anterior, las relaciones de la pareja se fueron deteriorando. Rimbaud narra un "recuerdo pantalla" de cuando él tenía seis años, referente a una agria disputa entre sus padres en la que manejaban con violencia, pero a la vez con control, un objeto de plata. Poco después (agosto de 1860), el capitán se fue destinado a Cambrai y no volvió más, aunque nunca se produjo un divorcio formal. Los terapeutas familiares darían, sin duda, valor al hecho que, en el genograma del capitán, se observe que su abuelo paterno dejó, 70 años antes, a su mujer con tres hijos, cuando el padre del capitán tenía seis años, la misma edad con la que contaba Arthur cuando aquél se fue.

Los biógrafos adjudican, con razón¹³, un papel definitivo a ese abandono en la psicopatología de Arthur. Garma señala que es posible que la ausencia creara en la mente de Rimbaud una imagen ideal, que explicaría sus deseos de identificación con él, realizados al alistarse en el ejército, aprender idiomas y viajar a África. En la misma línea, dice Mijolla que la desertión del capitán Rimbaud contribuyó sin duda a la elaboración de un personaje fantasmagórico inconsciente tanto más sobrevalorado cuanto la madre había impuesto a todos el silencio sobre él. Así, de niño, Arthur se inventaba un padre "oficial de las armadas del rey". Su presencia real, con sus imperfecciones, hubiera sido mucho menos admirable para los hijos. Sin embargo, no pudo, seguramente, idealizar tal imagen, interiorizándola como ayuda benéfica, debido a una devaluación sistemática por parte de la madre, quien procedió a una "expurgación de todo recuerdo en la casa,

una especie de exorcismo, una limpieza general.” Dio también a sus hijos la impresión que su padre “no le proporcionaba ningún placer”.

Para Mijolla, hay dos hechos, aparentemente insignificantes, que dan testimonio de una falla en el muro del silencio. El primero se sitúa en mayo de 1877, tres años después de que Rimbaud dejara de escribir. Se dirigió al cónsul de Estados Unidos en Bremen solicitando enrolarse en la *American Navy*, anotando en su curriculum, “*Recently deserted from the 47 Regiment of the French Army*”. Lo cierto es que había desertado recientemente del ejército colonial neerlandés. El regimiento 47 era precisamente aquel al que perteneció su padre desde la época de su boda hasta su retiro. Tres años después, cuando se le presentó en Harar a Alfred Bardey, su futuro jefe en el negocio en el que trabajó, le dijo que había nacido en Dole (en el Jura), cuando, en realidad, era ahí donde había nacido el capitán Rimbaud. Para Mijolla “no sería el Arthur Rimbaud del periodo poético quien erró a través de diferentes países hasta instalarse en África, sino otro personaje psíquico que tenía una relación inconsciente con su padre.” Señala este autor que no se trató de un fenómeno consciente de imitación, porque, por ejemplo, no encontramos ninguna referencia en sus textos al padre. Para Mijolla, los dos hechos deben reponerse en relación con la marcha precoz del padre y con la posterior puesta al día del traumatismo con ocasión de su muerte real, circunstancias que se suelen encontrar en las enfermedades de la identificación. Sería en un momento bien preciso que Rimbaud se dejó invadir “por una sombra y renunció en parte a vivir en nombre propio.” En efecto, cuando dejó la poesía, sus viajes se articularon, al principio, alrededor de Charleville, pero, en 1879, se produjo un cambio radical cuando se instaló, poniendo fin al nomadismo y no volviendo a casa de su madre más que once años más tarde. El 17 de noviembre, precisamente, había muerto el capitán Rimbaud en Dijon.

Gama sugiere que Arthur pudo heredar de su padre aspectos positivos como la facilidad para el estudio de idiomas y la afición por escribir. En efecto, el capitán Rimbaud tradujo **El Corán** al francés y redactó para sus superiores, quincenalmente, cuidadosos informes y los artículos de geografía económica escritos por Rimbaud en África¹⁴ tienen tal parecido con esos informes que han

sido interpretados como que Rimbaud hubiera retornado en cuerpo y alma a su prehistoria familiar. El capitán publicó además por lo menos cuatro artículos en la prensa de Dijon sobre estrategia militar en los que criticaba a Napoleón III, como también lo haría luego Arthur. Por cierto que, significativamente, se cuenta que Vitalie envolvía las legumbres en los escritos del capitán.

Todo parece indicar que Rimbaud fue incapaz de idealizar a su padre e identificarse con él, primero por las propias fijaciones narcisistas del padre y luego por su ausencia, como describe Kohut. No pudo por ello configurar un **ideal del Yo realista** que le permitiera moverse en el mundo con eficacia y se mantuvo ligado a un **Yo ideal grandioso**, en el contexto de una economía libidinal narcisista.

c) Los hermanos

Arthur Rimbaud fue el segundo de cinco hermanos, dos de los cuales murieron muy jóvenes. Quedaron vivos otros dos: el mayor, Jean Nicholas Frédéric Rimbaud, quien parece que fue débil mental, e Isabelle Rimbaud, de carácter difícil y autora literaria apreciable.

Isabelle intentó refutar las acusaciones que se hacían respecto a su difunto hermano, falsificando cartas, documentos y recuerdos, como la conversación Rimbaud en su lecho de su muerte, en colaboración con su marido, el poeta Paterné Berrichon.

d) La conflictiva edípica

Se han rastreado los escritos de Rimbaud en busca de las huellas de sus vicisitudes edípicas. En **Les Étrennes des orphelins (Los aguinaldos de los huérfanos)**, se ha creído encontrar referencias a la escena primitiva en un armario cerrado con llave que evocan los niños:

*Sans clefs!... c'était étrange!... On revait bien des fois
aux mystères dormant entre ses flancs des bois,*

*et l'on croyait ouïr, au fond de la serrure
bêante, un bruit lointain, vague et joyeux murmure...
la chambre des parents est vide aujourd'hui:*

(¡Sin llaves!... ¡Era extraño!... soñábamos a menudo
con los misterios que dormían en sus flancos de madera
y creíamos oír en el fondo de la cerradura
abierta, un ruido lejano, murmullo vago y alegre...
la habitación de los padres hoy está vacía:)

La proliferación de puntos suspensivos puede dejar imaginar que los padres han sorprendido a los niños, que entran suavemente en su dormitorio:

*Aux portes des parents tout doucement toucher...
on entraît!... puis alors les souhaits... en chemise,
les baisers répétés, et la gaité permise.*

(Llamar suavemente a la puerta de los padres...
¡entrábamos!... luego los deseos... en camisa,
los besos repetidos, y la alegría permitida)

Se ha relacionado la visión de la escena primitiva con el recuerdo que Rimbaud contó a Delahaye de una pelea entre sus padres cuando él tenía seis años¹⁵, en la que, como antes comentaba, se arrojaban un recipiente de plata, en "una alternancia de violencia y mesura" que podría prefigurar sus posteriores relaciones sadomasoquistas.

Por otra parte, el poema **Les rémembrances du vieillard idiot** (**Las remembranzas de un viejo idiota**) está tan cuajado de referencias edípicas¹⁶ que Breton diría que era "demasiado freudiano." En efecto, el poeta evoca primero el cuerpo de la madre:

*Et puis ma mère
dont la chemise avait un senteur amère.
Ma mère qui montait au lit avec un bruit
- fils du travail pourtant-, ma mère avec sa cuisse
de femme mure, avec ses reins très gros ou plisse
le linge, me donna des chaleurs que l'on tait!...*

(Y luego mi madre
cuyo camión tenía un olor amargo,
Mi madre que subía a la cama con un ruido

LAS FUGAS DEL BARCO EBRIO

Durante su infancia, Rimbaud debió ser presa de profundos sentimientos de inferioridad, acentuados por el abandono del padre y la férrea disciplina de la madre que lo separaba del contacto social con niños del nivel social análogo al suyo. Jugaba a escondidas con los hijos de los obreros vecinos. Es la época de sus primeros escarceos sexuales, heterosexuales, que recoge el poema **Les poètes de sept ans (Los poetas de siete años)**, en el que evoca a una niña a la que "lui mordait les fesses" (le mordía las nalgas) "car elle ne portait jamais de pantalon" (porque nunca llevaba pantalones). Y cuando la presencia de su madre le impedía ver a su amiga, "il remportait les saveurs de sa peau dans sa chambre" (llevaba los sabores de su piel a su cuarto). Rimbaud, más que un muchacho rebelde aparentaba ser tímido, obediente, sumiso e inhibido, manifestándose la agresividad sólo en ausencia de la madre, en peleas con los amigos o mayormente en la fantasía. En la infancia, su sexualidad presentaba un marcado carácter sadomasoquista, como demuestran sus juegos con la pequeña vecina.

La llegada al colegio como profesor de M. Izambard, quien le permitió consultar su biblioteca, le abrió las puertas del mundo intelectual. Rimbaud, durante aquellos meses, se identificó fuertemente con este sustituto paterno.

A los quince años y medio se escapó de su casa y le pidió ayuda a su profesor al ser encerrado en la comisaría de París. La madre lo abofeteó y quince días después volvió a fugarse, refugiándose después de veinte días en el domicilio de su profesor. La madre lo volvió a abofetear y él se escapó otra vez.

Garma analiza la psicología de las fugas de Rimbaud. Señala que en los poemas anteriores a la primera fuga aparecían ya componentes anales, en **Les poètes de sept ans (Los poetas de siete años)** dirá que "il était entêté à se renfermer dans la fraîcheur des latrines" (estaba aferrado a encerrarse en la frescura de las letrinas), e inhibiciones con las mujeres, evidentes en **A la musique (A la música)**, **Les reparties de Nina (Las réplicas de Nina)** y **Ophélie (Ofelia)**. En **Soleil et chair (Sol y carne)**, hablaría del declinar del amor a la mujer, que presagiaría un retorno al paganismo antiguo. Garma muestra que, en cambio, la

Falla de origen
Falta la página
68

DE LAS PROTESTAS AL VICIO: EL DECADENTISMO

En una búsqueda desesperada de su propia identidad, desde la adolescencia precoz, Rimbaud dio muestras de un deseo de oposición a su madre y al ambiente pequeño burgués en el que ésta pugnaba por ser admitida. Vuelto a casa, después de su tercera fuga, se paseaba por las calles de su pueblo mal vestido, con el pelo largo hasta la espalda, fumando una pipa con el hornillo hacia abajo. Insultaba a los sacerdotes, escribía blasfemias en las paredes y se emborrachaba con frecuencia.

En 1871, llegó a París invitado por Verlaine, tras escribirle unas cartas en las que se definía, con falsa modestia, como "una pequeña mierda nada molesta." Ahí, su conducta provocó el escándalo de todos aquellos con quienes trató. Muy tímido y a la vez orgulloso, usaba algunas frases incomprensibles como "los perros son todos liberales", se tumbaba en la acera, se exhibía desnudo en la ventana, ensuciaba voluntariamente con excremento la habitación, bebía cantidades enormes de ajenjo, fumaba haschisch, se peleaba con los asistentes a tertulias literarias. Para entonces, había establecido ya una relación homosexual con Verlaine, en forma de una clara elección narcisista de objeto.

Rimbaud se fue mostrando más y más hostil y grosero con su entorno¹⁸, devaluando a todos los artistas que le eran presentados y manteniendo una especie de actitud inaccesible, explicable seguramente por una excesiva preocupación por sus dañados *objetos internos*.

En esta crisis de identidad patológica de su adolescencia, Arthur desarrolló un entramado ideológico que justificaba sus aspiraciones megalománicas de excepcionabilidad, propias de su **Yo grandioso** narcisista.

Tras la ruptura con Verlaine, después de que éste le disparara en Bruselas, Rimbaud, en su casa, tuvo una crisis ansioso-depresiva, seguramente al darse cuenta que lo necesitaba más de lo que hubiera podido imaginar. En su idealización de sí mismo, había mantenido devaluada la imagen de Verlaine pero, al sentirse separado de él, comenzó a advertir que, en realidad, era Verlaine quien contenía muchas de las cualidades valiosas que él se había atribuido a sí propio y

se sintió profundamente humillado y deprimido. Entonces comenzó a escribir **Una temporada en el infierno**, en la que realizó una crítica, también con tintes narcisistas, exagerados, de sus pecados pasados. Es muy significativa del estado patológico de Rimbaud una de sus partes, **Délires (Delirios)**¹⁹, en la que se exponen las divergencias entre “la vierge folle” (la virgen loca) y “l'époux infernal” (el esposo infernal), personajes considerados por los primeros críticos como representativo de Verlaine, el primero (o la primera), y de Rimbaud, el segundo. Ruff, sin embargo, muestra que los personajes representan más bien el conflicto íntimo entre el Rimbaud de la infancia “sometido y orientado hacia Dios” y el Rimbaud liberado, quien, sin embargo, a través del dolor, llega a la conciencia del fracaso: “la débauche est bête, le vice est bête” (el desenfreno es tonto, el vicio es tonto).

Como veremos después, **Una temporada en el infierno** no obtuvo el mínimo eco en los ambientes intelectuales parisinos. Se vio con ello privado del indispensable exterior narcisista para el mantenimiento de su autoestima. El fracaso en responder a las exigencias de su *Ideal del Yo tiránico y persecutorio* le produjo una herida narcisista intolerable. No tardaría mucho en dejar de escribir en un gesto de autocastración espiritual.

a) del Esteticismo al Decadentismo

El Esteticismo fue, como es bien sabido, un movimiento artístico, iniciado en Gran Bretaña a finales del siglo XIX por artistas como Aubrey Beardsley y Oscar Wilde, y que proclamaba la “búsqueda del arte por sí mismo.” Puede considerarse como heredero de la llamada *Hermandad pre-rafaelista*, nombre adoptado por algunos artistas previos que reaccionaron en contra de la Academia y de la tradición europea, que idolatraba el Clasicismo de Rafael. Su líder fue Dante Gabriel Rossetti, quien se asoció con pintores como Edward Burne-Jones y William Morris. Por su parte el Decadentismo, término equivalente a *fin de siglo*, incluye a los simbolistas franceses y a la última generación del movimiento estético en Inglaterra. Ambos grupos aspiraban a liberar al arte de las limitaciones sociales y

sus miembros extendieron esa libertad a sus costumbres morales. Los decadentes se inspiraban en Baudelaire e incluyeron a figuras tan notables como Mallarmé, Verlaine, El Barón de Huysmans y Rimbaud en Francia y a Dowson, Lionel Johnson y Oscar Wilde en Inglaterra. La de éste fue una adscripción oportunista a un movimiento de moda, favorecida por sus propuestas de liberación sexual, pero no tardó mucho en separarse de él. Para Rimbaud, en cambio, su pertenencia al movimiento decadentista era consecuente con una postura personal de contestación política y de lucha contra la burguesía. Los decadentistas abrieron el paso a los simbolistas, grupo de escritores franceses que reaccionaron contra la poesía parnasiana, el teatro naturalista y la novela realista, buscando expresar por medio de símbolos, el misterio subyacente a la existencia. Aclamaban como predecesores a Verlaine y a Mallarmé, pero, sobre todo, a Baudelaire, cuya propuesta de las *correspondencias entre los sentidos* aplicó, en su soneto *Les voyelles (Las vocales)*, Rimbaud, de quien también se sintieron sucesores.

b) Psicoanálisis, Esteticismo y Decadentismo

Es bien sabido que la libido, representación psíquica de la pulsión sexual, se desarrolla en la infancia a través de su injerencia en determinadas zonas corporales vinculadas a la satisfacción de las necesidades biológicas básicas. Así, tras una etapa en la que el niño vincula su erotismo a la zona oral, son las zonas relacionadas con la boca, las que pasan a primer plano en la satisfacción libidinal. En la segunda etapa anal (y uretral), la relación con la madre en torno al control de esfínteres adquiere una tonalidad sadomasoquista que luego irá vinculada al erotismo ligado a esas zonas. Posteriormente, la libido se invierte en el falo, en un momento en el que niños y niñas se interesan por la diferencia entre los sexos y por el origen de los bebés. En esta etapa, en la que los niños se identifican afectivamente al progenitor del sexo opuesto y rivalizan con el del mismo sexo, el niño teme ser castrado por sus deseos y la niña piensa, afirmación de Freud muy discutida, haber sido desprovista de pene por culpa de su madre. Superada esta

conflictiva, tras una fase en la que hay una elección homosexual del objeto, se pasa a la sexualidad adulta o genital.

Freud descubrió, sin embargo, que en la sexualidad humana adulta queda siempre un resto de pulsión parcial que actúa autónomamente²⁰ y que puede dar lugar a una perversión si es actuada, si es reprimida, a síntomas neuróticos, a formaciones reactivas o a la sublimación²¹. Ésta última permite eludir la represión, al sustituir la satisfacción sexual por la obtenida a través de una acción desexualizada, como la investigación intelectual o la actividad artística.

El que tanto la sublimación como la perversión utilicen libido pregenital obligó a Freud a preguntarse cómo es que los perversos, quienes pueden descargar su libido pregenital en su relación sexual, tienen tanta tendencia a la actividad creativa. Freud, seguramente basándose en sus estudios sobre Leonardo da Vinci, aceptó²² la existencia de varias áreas en la personalidad, lo que permitiría a la perversión coexistir con las neurosis y con la creación.

Para comprender las implicaciones estéticas involucradas en el caso concreto de la perversión fetichista, es necesario recurrir, al margen de la sublimación, al mecanismo de idealización. Durante el complejo de Edipo, el neurótico o el sujeto normal proyecta su **Yo ideal** en su padre, convirtiéndole así en su modelo, en su objeto de identificación, para hacerse como él, es decir como el objeto del deseo de su madre, en la esperanza de reemplazarlo al lado de ella. Señala Chasseguet²³ cómo el futuro perverso, animado generalmente por su madre que le adula y admira y que procura excluir al padre de la relación triangular, vive "en la ilusión de que con su sexualidad pregenital, su pene inmaduro y estéril es una pareja adecuada para su madre y no tiene nada que envidiarle al padre." Se encontraría entonces forzado a proyectar su narcisismo en zonas erógenas pregenitales y en sus objetos parciales; los somete a un proceso de idealización en orden a preservar su convicción. Su **Yo ideal** permanece así vinculado a un modelo pregenital. "Pregenitalidad, objetos parciales, zonas erógenas, pulsiones: todos deben ser idealizados por el perverso para convencerse a sí mismo y a los demás que su sexualidad pregenital es igual, si no superior, a la genital. La amenaza planteada a esa ilusión por la existencia de intereses genitales en los

demás seres humanos le obliga a mantener a toda costa esa idealización porque siempre está amenazado con que se descubra la naturaleza pregenital, infantil, de sus atributos sexuales, de sus objetos y de su Yo." Por ello propone Chasseguet que se acepte la existencia de una *compulsión a idealizar*. Serían los objetos parciales de la etapa sádico-anal los que se idealizan, lo que explicaría la obvia afinidad del perverso por el arte y la belleza. Sin embargo, así como la sublimación inclina hacia la creación, la idealización inclinaría más hacia el Esteticismo. Cuando, adicionalmente se desarrolla la creación, dice Chasseguet, la obra de arte lleva, a menudo, el sello de la idealización esteticista. Ya Freud, en su artículo sobre la represión²⁴, había afirmado que la represión actúa "de manera altamente individual (...). Conforme seguimos el origen del fetiche, es posible que el representante impulsivo original sea dividido en dos, una parte que sufre represión, mientras que el resto sufre una idealización".

Chasseguet ilustra la diferencia entre la idealización y la sublimación con el caso de un hombre con aficiones esteticistas que tenía diversas actividades perversas y que en una sesión recordó un sueño olvidado en el que estaba en una serrería en la que había una gran cantidad de leños que tenía que pintar de plateado. Esto le recordaba que, de niño, puso excrementos en los leños de una serrería, cuyo dueño se puso furioso y que le gustaba comprar cigarrillos de chocolate. Chasseguet interpreta que para asegurarse que el padre (dueño de la serrería) no posee nada que no tenga el hijo, éste intenta transformar su pene genital en excremento. La creación consistiría en cubrir de chocolate los leños (pene anal) con plata para idealizarlos, sin cambiarlos de naturaleza: si se rasca la superficie reaparece la naturaleza excremental del falo bajo el revestimiento brillante²⁵.

Un ejemplo clínico ilustrativo lo constituye un paciente con *patología borderline* y con actividad sexual perversa. En los días que precedían los episodios psicóticos con tinte hipertímico que presentaba periódicamente, guardaba estatuillas realizadas con sus excrementos, a veces envueltos en papel de plata o dorado, como los dulces en la dulcería. Esto simbolizaría el continente materno en el que se introducía así subrepticamente y hostilmente.

La analidad no se cambia por el proceso de idealización, lo que ocurriría en la sublimación genuina, sino que se recubre simplemente de brillo artificioso. El cuento **El príncipe feliz** de Oscar Wilde lo presenta, como indica claramente Chasseguet. La golondrina va quitando una a una las láminas de oro, lo que hace que el príncipe aparezca gris y anodino por debajo de su anterior ropaje áureo²⁶.

Por su proximidad a la superficie consciente, siempre está presente el temor a que la sexualidad pregenital sea descubierta. Muestra Chasseguet cómo, en **El retrato de Dorian Gray**, aparece explosivo el temor a que la analidad se desenmascare. La idealización es claramente aquí un medio de enmascarar el sadismo y la analidad que, expulsados de la persona de Dorian Gray, aparecen en el retrato, conforme al mecanismo de alucinación²⁷.

Estos conceptos acerca de la relación entre sexualidad pregenital y Esteticismo habían sido ya esbozadas con anterioridad. Freud²⁸, en una carta a Abraham, menciona a un joven elegante con ropas de buen gusto y demandas idealistas que tenía actividades coprofilicas. Abraham²⁹, en su artículo **Psicoanálisis de un caso de fetichismo del pie y del corsé**, subraya que "sus demandas estéticas testimoniaban su necesidad intensa de idealizar el objeto." Glover (1964) subrayó que "en muchos casos se ve que la actividad perversa se ejerce más abiertamente cuando se cumplen ciertas condiciones estéticas: la rigidez de las exigencias es reminiscente de los cánones severos mantenidos por algunos críticos artísticos. Si no se supiera cuál es el tema de la conversación sería muy difícil, para quien escucha, distinguir entre ciertas exigencias diagnósticas de la gratificación sexual perversa de una discusión estética entre el arte bueno y malo".

En esa línea de pensamiento, Chasseguet opina que es característica en el esteticista la necesidad de idealizar el ambiente, el escenario, como se comprueba en el cuento de Wilde **El cumpleaños de la infanta**, en el que se describe a un enano cuyas ilusiones acerca de la magnificencia de su Yo se colapsan cuando súbitamente ve su imagen en el espejo de la verdad. Wilde se regodea al narrar específicamente los maravillosos detalles ornamentales del palacio, que contrastan con la fealdad del enano, quien simboliza al niño, demasiado pequeño para satisfacer a su madre. En el cuento **El joven rey** pinta a éste como poseído

por una extraña pasión por la belleza y vagando de habitación en habitación como alguien que buscara encontrar en la belleza un antídoto para el dolor, una forma de alivio de la enfermedad.

Muchas paradojas de Wilde, dice Chasseguet, deben ser tomadas seriamente como la que dice que la naturaleza imita al arte. Sabemos que esta idea no es precisamente nueva. Aristóteles propone lo mismo y sería bastante pretencioso sintetizar en este momento, la constante relación entre el arte y la naturaleza, sólo podríamos decir que ella es la gran creadora y la gran inspiradora, en muchos momentos, de varios artistas. Pero volviendo a Wilde, si el ambiente del perverso representa su **Yo idealizado** y lo provee con un reflejo adulador de sí mismo, el arte se convertirá en el principio de la vida, de la naturaleza y de la realidad. Si la relación entre el objeto y su reflejo se invierte, "el **Yo** colocado en un entorno estéticamente satisfactorio no es sino el reflejo de ese entorno. Así, la belleza del entorno se proyecta sobre el **Yo** y lo magnifica. La perfección del arte paila los defectos de la naturaleza"³⁰.

En el polo opuesto, desde el punto de vista psicoanalítico, Wilde sería a Rimbaud lo que lo sublime es a lo siniestro. Para Eugenio Triás³¹, lo siniestro constituye la condición y el límite de lo bello. Condición, porque sin la referencia a lo siniestro, lo bello carece de fuerza y de vitalidad para poder ser bello; límite, porque lo siniestro estando presente, sin la mediación o transformación, destruye el efecto estético. La belleza es siempre el velo a través del cual debe presentirse el caos. En la obra de arte se da la unidad del velo y lo velado. Lo bello está relacionado con la forma, con la limitación de lo informe. Lo sublime, en cambio, requiere de la forma pero para desbordarla o deformarla. Es por ello que lo sublime emerge en el límite de lo deforme, de lo monstruoso y corre el riesgo de destruir el efecto estético. Kant dice que sólo el asco puede destruir el efecto estético.

La belleza es, según Sopena³², la otra cara de lo siniestro. Para Freud, lo siniestro es lo espantoso propio de las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. La palabra que emplea, *Unheimlich*, incluye en español, como comenta Pichón Rivière³³, conceptos como truculento, espeluznante, terrorífico, lúgubre. El poeta bilbaíno San Juan propone como traducción española el término *nefasto* cuya

etimología latina se acerca a las anteriores. En francés, fue traducido como *inquietante extrañeza*.

Freud, estudiando **El hombre de arena**, uno de los mejores cuentos de Hoffmann, concluyó que una de las fuentes de lo siniestro es el complejo de castración. Otra de las fuentes es la magia, en la que el símbolo adquiere el lugar de lo que había simbolizado, desvaneciendo los límites entre lo fantástico y lo real y que se relaciona con el pensamiento mágico de los niños y de los hombres primitivos. Para Freud, también participa de lo siniestro el temor neurótico a los genitales femeninos, que se relaciona con fantasías de regresión al claustro materno. Cuenta también como fuentes de lo siniestro el tema del doble y el de la telepatía.

Todo lo relacionado con la muerte, cadáveres, apariciones de difuntos, espíritus y espectros, tiene para muchos una connotación siniestra. Es cierto que para los mexicanos no mucho pero para otros sí. Los miembros separados, una cabeza cortada, miembros que danzan solos tendrían un carácter siniestro porque se relaciona con el complejo de castración. También para muchos aparece como siniestra la idea de ser enterrados vivos, en estado de catalepsia, pero Freud demostró que tal fantasía es sólo la transformación de otra que en su origen no tenía nada de espantoso: la regresión al vientre materno. En cualquier caso, a partir de 1920, Freud puso en relación lo siniestro con el impulso de muerte.

El ámbito literario es para Freud particularmente apto para crear efectos siniestros. Las obras de algunos autores, como la del poeta Ducasse³⁴, mejor conocido como el conde de Lautréamont, estudiado por Pichón Rivière, están repletas de recursos varios que despiertan el sentimiento de lo siniestro. Sin embargo, en otros autores, algunos temas que en la realidad serían siniestros no lo son, por ejemplo, los de los cuentos de hadas, porque el lector sabe de antemano que existen convenciones literarias. Lo maravilloso es la superación de lo siniestro. No obstante, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común, toda vivencia con carácter de siniestro lo mantendrá también en la ficción. Dirá Rimbaud: "lo que aterrera en los cuadros de Goya es que esos monstruos son posibles." Muchas situaciones que podrían provocar el sentimiento de lo siniestro

no lo logran porque no nos ponemos en el lugar del héroe. Del mismo modo, se evita la impresión de lo siniestro cuando el lector está enterado de algunas circunstancias previas, creándose así situaciones de gran comicidad donde aparentemente se podría producir espanto. También dice Freud, hasta una aparición verdadera como la del cuento de Wilde **El fantasma de Canterville** pierde todos los derechos a inspirar este sentimiento porque el poeta se permite la broma de ridiculizar y burlarse del fantasma.

Según Freud, el fetiche es el signo de un triunfo sobre la amenaza de castración y una amenaza contra ella misma. Sopena subraya que podría pensarse que el arte también nos permite triunfar sobre el horror que produce lo caótico e informe, ya que preserva siempre el esbozo de una forma que evita caer en lo monstruoso y la consiguiente pérdida del efecto estético. Sin duda, las obras, y hasta cierto punto las vidas, de Wilde y de Rimbaud constituyen fuertes materiales que permiten una reflexión al respecto.

c) Oscar Wilde y Arthur Rimbaud

Numerosos psicoanalistas se han adentrado en el estudio de las biografías de ambos escritores, que el azar quiso que nacieran en noviembre de 1854, con una diferencia de algunas horas. Unos han subrayado el papel jugado en sus personalidades y en la homosexualidad de ambos, por la preponderancia de las madres en sus familias. Así, se ha comentado hasta la saciedad la identificación de Wilde con su madre Esperanza y el deseo de ésta, evidenciado por la forma en la que lo vestía, que Oscar hubiera sido niña³⁵, lo que pudo contribuir a su problemática de identidad sexual. En Rimbaud, su madre de *hierro y de hielo*, como la calificó Garna³⁶, de gustos macabros, que intentó siempre sojuzgar a Rimbaud como al resto de sus hijos, en un intento de evitarles los catastróficos destinos de algunos varones de su propia familia, como ya lo hemos visto anteriormente.

Se ha señalado, en ambos, la ausencia relativa de los padres. El de Wilde fue un brillante oftalmólogo, casanova, padre de numerosos hijos naturales, involucrado

en un escandaloso juicio por violación a una de sus pacientes, que no prestó gran atención a sus hijos. El de Rimbaud, fue un militar competente, aunque aventurero y alcohólico, quien abandonó a su familia cuando el poeta tenía casi cinco años y hecho que marcó su personalidad.

Se ha resaltado las claras tendencias sadomasoquistas de ambos. La autodestrucción marcó las relaciones de Wilde con Lord Alfred Douglas y su arrogante enfrentamiento con el padre de éste, el marqués de Queensberry, quien acabaría por llevarle al escandaloso juicio que condujo a Wilde a la prisión de Reading, y ahí, a la escritura de su famosa y descarnada autobiografía **De profundis**. Sadomasoquistas fueron, como lo señala Garma³⁷, las relaciones de Rimbaud con Verlaine, quien le llegó a dar un tiro en el puño en su casa de Bruselas, y el posterior deambular doliente de Arthur hasta su prematura muerte. Algunos autores han resaltado el papel de "oposicionismo contestatario" de ambos como elemento catalizador de una sociedad en rápido cambio, señalando las simpatías de Rimbaud por la Comuna de París y las veleidades socialistas de Wilde.

d) El Decadentismo de Rimbaud

Desde la adolescencia precoz, Rimbaud dio muestras de un deseo de oposición a su madre y al ambiente pequeño burgués en el que ésta pugnaba por ser admitida. Vuelto a casa, después de su tercera fuga, se paseaba por las calles del pueblo, mal vestido, con el pelo largo hasta la espalda, fumando una pipa con el homillo hacia abajo. Insultaba a los sacerdotes, escribía blasfemias en las paredes y se emborrachaba con frecuencia.

Cuando en 1871, llegó a París invitado por Verlaine, su conducta provocó el estupor y la indignación de las personas con quienes convivió. Como comenta Enid Starkie³⁸, había una diferencia considerable entre la bohemia del fin del Segundo Imperio y la de los años 1880. Durante este segundo periodo, la depravación había adquirido cierta nobleza y muchos hijos de familia dejaron de lavarse para fingir el genio del que estaban dotados. No había sido ésa la actitud

de Baudelaire, quien, incluso habiendo conocido la pobreza, presumía de consagrar dos horas diarias a su arreglo personal. Rimbaud adoptó la primera de las actitudes. Sus adversarios contaban complacientemente de él, historias escabrosas, algunas de las cuales habían probablemente sido puestas en circulación por el poeta mismo para *épater les bourgeois*. Sólo encontró una recepción favorable entre los poetas más antiburgueses³⁹, más marginales en la sociedad literaria de la época: Cabaner, Cross, Forain, Ponchon, Richepen, Verlaine y Valade.

Rimbaud se fue mostrando cada vez más hostil y grosero contra su entorno. Insultó en público al poeta Albert Mérat, quien se había mostrado previamente afable con él. Mérat había publicado **El ídolo**, una sucesión de sonetos que exaltaban la belleza de la mujer. Verlaine y Rimbaud publicaron en **L'album zutique (El álbum indecente)**, el poema **Sonnet de trou du cul (Soneto del ano)**⁴⁰, en el que se burlaron de los poemas de Mérat.

Para algunos autores, en los trabajos escatológicos de Rimbaud subyacía su simpatía por las ideas revolucionarias de la Comuna: "Los versos de Rimbaud – dice Murphy –, lo muestran preocupado, sobre todo, por la política, la sexualidad y el papel del escritor y de la escritura de cara a esas dimensiones capitales de la condición humana." Lo cierto es que esas tendencias coprofilicas se mantuvieron en el tiempo y así, los últimos versos que se conservan de Rimbaud, escritos a Delahaye, hacen referencia a los olores de los distintos quesos.

En 1871, escribe dos cartas, las del vidente, que constituyen el esquema de su arte poética. Rimbaud, como Wilde, consideraba que la poesía griega fue la única válida y que, entre los poetas franceses, hasta la aparición del Romanticismo, sólo Racine era rescatable. Se confirma en **Las cartas del vidente** que la mayor influencia, no sólo en poesía sino en teorías estéticas, de Rimbaud fue la de Baudelaire, a quien consideró como el primer "vidente, rey de los poetas, un verdadero Dios." Baudelaire había insistido en la importancia que el soñar tiene para todo creador y experimentó diversos métodos para desarrollar en él esa facultad. Buscando ese estado de exaltación permanente. Rimbaud recurrió a las drogas y al alcohol. Como las cartas de Baudelaire a su madre, en las que se

arrepentía de su conducta pasada, no se habían publicado todavía, Rimbaud ignoraba el horror que Baudelaire llegó a tener de su afición a las drogas.

La lectura apasionada de los libros de alquimia y de magia, que predicaban que el pecado y el sufrimiento son necesarios para la elevación espiritual, le había dado a Rimbaud la materia prima de su doctrina estética⁴¹. Pretendió seguir esos consejos a través del descontrol de todos los sentidos, el *dérèglement de tous les sens*. Para expresar esas experiencias inefables tenía que encontrar una lengua universal que provocara una especie de **iluminación**. La poesía se convertía así en una forma de vivir y en un estado de espíritu. Como Baudelaire, intentó vincular objetos del mundo material con el mundo espiritual mediante **Las correspondencias** entre los distintos sentidos. El poeta no es, según eso, más que un traductor, un descifrador. Se sabía ya, a través de Gautier, Baudelaire, Balzac y otros que el sentido del color era análogo al del sonido, que podían estimularse el uno por el otro y que las alucinaciones por psicosis o por drogas pueden producir un intercambio o una simultaneidad de las percepciones, una **sinestesia**. Un alfabeto de letras de color se había utilizado ampliamente en el Segundo Imperio y pudo constituir el antecedente del célebre soneto **Les voyelles** (**Las vocales**) de Rimbaud.

Rimbaud estaba dispuesto a experimentar los mismos sufrimientos⁴² que Baudelaire había descrito en su búsqueda estética, el "dolor fertilizante", el "indispensable dolor", y se sintió capaz de mortificarse a sí mismo, física y moralmente, estimularse si fuera necesario, dando, de hecho, muestras de claras tendencias masoquistas. Verlaine lo incluyó debido a esas actitudes entre ciertos poetas a los que llamó **poetas malditos** (Corbiere, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Desbordes-Valmore y el mismo Verlaine).

Tras la ruptura con Verlaine, en 1873, Rimbaud, en su casa, tuvo una crisis ansiosa con agitación e insomnio y comenzó probablemente a escribir **Una temporada en el infierno**, en la que inició la crítica de su actitud pasada. No tardaría mucho, en un gesto considerado como auténtica autocastración espiritual, en abandonar por completo la literatura.

Notas

- ¹ Mannoni, O. *Les temps modernes*, 1347-1361, 1962
- ² Lagriffe "Los dos aspectos de Arthur Rimbaud" *Journal de Psychologie normale et pathologique*, p. 499, 1910. Lagriffe lo diagnostica como paranoico larvado y dice que las fugas "presentan los caracteres típicos de la fuga paranoica de la paranoia ambulatoria".
- ³ Delattre (*Le desequilibre mental d'Arthur Rimbaud*, Le Francois, Paris, 1928) ve también en Rimbaud a un paranoico ambulatorio y afirma que "su homosexualidad fue accidental".
- ⁴ Partridge, G.E. "Psychopatological Study of Jean Nicolas Arthur Rimbaud", *The Psychoanalytic Review*, 17, 4, 1930
- ⁵ Garma, Ángel: "Arthur Rimbaud", en *Sadismo y Masoquismo en la conducta humana*, Ed. Nova, Buenos Aires, pp. 173-221, 1969.
- ⁶ Mijolla, A.: "La desertion du capitain Rimbaud", *Rev. Frs. Psychanal*, 39,3, 427-458, 1975.
- ⁷ Rimbaud, A. "Correspondencia", *Obras completas*, La Pléiade, Carta del 20-5-1900.
- ⁸ Starkie, E. *Arthur Rimbaud*, Siruela, Madrid, 1989
- ⁹ Rimbaud, A. "Correspondencia", *Obras completas*, La Pléiade, Carta del 20-5-1900.
- ¹⁰ Murphy, S. *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, p.15, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1990.
- ¹¹ Citado por Enid Starkie, op. Cit. Págs. 42-43
- ¹² Mijolla, A. "la deserción del capitán Rimbaud" señala que tres meses después de la boda, el padre fue destinado a Lyon, donde "no lo pudo seguir" su esposa embarazada. Cuando nació Frédéric no obtuvo permiso para verlo hasta dos meses más tarde. "Con admirable puntualidad", "nació nueve meses más tarde nuestro poeta." En 1855, el capitán partió hacia la guerra de Crimea y dejó a Arthur con cinco meses para no volverlo a ver hasta un año y medio más tarde. Nueve meses después dio su madre a luz a una hermana quien murió a los tres meses. Se fue el capitán de nuevo y obtuvo permiso hasta septiembre de 1857, nueve meses después de cuya fecha nació Vitalie.
- ¹³ Para Jean Luc Steinmetz (*Arthur Rimbaud: une question de présence*, Tallandier, Paris, 1991), Rimbaud lamentó más de lo que se piensa la huida de su padre, como se advierte en *Las remembranzas de un viejo idiota* y en otros poemas.
- ¹⁴ Martarasso *et al.* Llamarian "alertas, lúcidos y precisos" a los artículos de Rimbaud, términos con que anteriormente también se habían elogiado los documentos mediante los que el capitán Rimbaud se dirigía a sus superiores
- ¹⁵ Murphy, S.: *op cit*, pp 40-41
- ¹⁶ Murphy, S. *Op cit*, pp 51-67
- ¹⁷ Rimbaud, A. *Obras completas, op cit*, correspondencia del 17-6-1891.
- ¹⁸ Grinberg, L.: "Diálogo imaginario con Freud acerca del concepto de narcisismo", *Rev. De Psicoanálisis de Madrid*, número extra, pp 41-54, 1991
- ¹⁹ Rimbaud, A. *Obras completas, op cit* p. 102
- ²⁰ Freud en el manuscrito K (1896), menciona que la sexualidad alberga algo inconciliable con la plena satisfacción, y abunda en esa misma argumentación en "Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa" (1912): "Habría que ocuparse de la posibilidad de que haya algo en la naturaleza sexual misma desfavorable al logro de la satisfacción plena (...) que pasa a ser la fuente de los más grandiosos logros culturales". No existe un objeto que se adecue completamente a la satisfacción pulsional, por lo que la propia satisfacción genera una insatisfacción y ahí pueden entrar a jugar los procesos sublimatorios.
- ²¹ Freud en "un fragmento de un análisis en un caso de histeria" establece claramente su opinión acerca de las relaciones entre perversión y sublimación: según esto, parece que la energía disponible en la perversión, sería inexistente para la sublimación, dado que toda ella se descargaría directamente.
- ²² Freud, S. "Leonardo da Vinci, un recuerdo de su infancia" (1910)
- ²³ Chasseguet Smirgel, en el capítulo 13 de su obra *Creativity and Perversion*, Norton, Nueva York, 1984, pp 131-146, narra el caso de una paciente femenina que llevaba una vida sexual y familiar "genital" hasta que a los 35 años conoció a un perverso que era aficionado al arte. Esto la llevó a coleccionar obras de arte y permitió a su perversión latente aparecer: jugaba con él a estar prisionera en Auschwitz. Los impulsos

pregenitales de la paciente sólo se podrían expresar en la atmósfera estética que rodeaba a su pareja y que daba a su relación un aura de idealización.

²⁴ Freud, S Represión (1915)

²⁵ Chasseguet, Smirgel, *op cit.*

²⁶ En "El crítico como artista", dice Wilde que el arte para vivir es precisamente el arte preferentemente decorativo porque las "delicadas proporciones de líneas y masas se reflejan en el espacio del alma".

²⁷ En "El retrato del Sr. W.H." un mistificador literario es descubierto y se suicida, y el crítico responsable del descubrimiento vuelve a acertar la teoría del impostor que pretende haber descubierto la identidad de la persona a quien iban dedicados los sonetos de Shakespeare. El crítico también se suicida tras escribir una carta al autor suplicándole que crea en la existencia de W.H. lo que convence al autor de que era falso: "nadir muere por lo que cree que es verdad. Los hombres mueren por lo que desean que sea verdad, por algo que un inexpressable temor les dice que no es verdad".

²⁸ Freud, S: Carta del 24 de febrero de 1910, en Abraham, H.C. y Freud, E.L. Nueva York, Basic Books, 1965

²⁹ Abraham, K, "psicoanálisis de un caso de fetichismo de un pie y de un corsé" en Selected Papers on Psycho-Analysis, Londres, The Hogarth Press, 1910

³⁰ Para Chasseguet, *op cit.*, la idealización debería ser considerada como un proceso selectivo relacionado con ideas de anidad. La idealización implica una cercanía extrema a lo enmascarado y es un proceso muy frágil, lejano de la formación reactiva, gobernada por el Superyó y por las virtudes, lo que no es el caso en la idealización, cuya fuerza motriz es la preservación de la autoestima y no tiene nada que ver con la culpa.

³¹ Trias, E. "Lo bello y lo siniestro", *Revista de Occidente*, Tercera época, 4, Madrid, 1981

³² Sopena, Carlos: "La Sublimación: el vacío como causa del acto creador", *Anuario Ibérico de Psicoanálisis* I, Madrid, 1989

³³ Enrique Pichón Riviere, "Lo siniestro en la Vida y en la Obra del Conde de Lautréamont" y "A cien años de la muerte de Lautréamont: Los cantos de Maldoror". en El proceso creador, Nueva visión, Buenos Aires, 1987, pp. 43-76 y 77-95, respectivamente.

³⁴ Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, autor de la obra de carácter demoníaco Los cantos de Maldoror, (1846-1870)

³⁵ En la enorme bibliografía sobre la vida de Wilde, son constantes las referencias a su hiperidentificación con su madre. El hijo de Wilde, Vivyan Holland (Oscar Wilde, Hachette, 1962), dice que el que Oscar fuera un niño fue una gran decepción para Speranza, quien "durante todo el embarazo había tenido la certeza de que el niño sería una niña que tanto deseaba..." y continuó vistiéndole con faldas hasta su tercer embarazo en 1887. Lord Queensberry (descendiente del Marqués de Queensberry, quien denunció a Wilde) y Percy Colson (Oscar Wilde et le clan Douglass, 1950), añaden que, de niño, lo adornaba con joyas, dándole el aspecto de una deidad hindú.

³⁶ Ángel Garmá, Arthur Rimbaud, en Sadismo y Masoquismo en la conducta humana, Ed. Nova, Buenos Aires, 1960, pp. 173-220)

³⁷ Ángel Garmá, *op cit.*

³⁸ Según Enid Starkie, la vida literaria parisina estaba llena de orgullo y despreciaba a la escuela parnasiana, que no había apreciado el valor de Baudelaire, muerto 4 años antes. La gente que Rimbaud encontró en París no soportaba su arrogancia. La guerra y la Comuna no habían cambiado los ideales estéticos del mundo literario parisino. La concepción parnasiana de armonía y serenidad persistía.

³⁹ Según Steve Murphy, Le premier Rimbaud, Ed du CNRS, Paris, 1990, la mayoría de los parnasianos se situaron al lado de Versalles. Los *zutistas* se constituyeron en contestatarios menores de la sociedad en la que vivían a partir de la escisión de los *Vilains Bonshommes*, demasiado tímidos, como un complemento netamente subversivo, varios de sus miembros eran homosexuales y escogieron para ello un local, *La chambre de Cabaner*, y un libro, *L'album*, y unos ritos entre los que estaban beber en exceso y el haschisch, droga ya muy apreciada por Baudelaire y por Gautier.

⁴⁰ Steve Murphy, *op cit.*, en el capítulo 11, dedicado al Soneto del ano, comenta que dicho soneto, con los dos que forman el recuento ficticio, *Les Stupra* fueron los que mejor se conocieron y apreciaron entre los poetas de vanguardia a partir de 1870. Incluye lo que habitualmente se excluye y toma resueltamente la vía de la transgresión, prevé un lector tradicional chocado, incluso agredido, por la temática misma del poema. El continente refinado abriga un referente anatómico juzgado indigno de figurar en una antología, pero la indignación que todavía provoca tiene que ver con la "prohibición sobre la relación sexual con el ano", no hay un lector del soneto sino una lectura, nada en él indica un desagrado frente al ano. Este soneto es excluido de varias obras completas de Rimbaud y éste quiso bascular el *buen gusto* hacia *lo repugnante*.

⁴¹ Enid Starkie, *op cit.*, muestra que el sufrimiento era una parte esencial de su doctrina: "tortura inefable en la que tiene necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que se convierte en gran enfermo, en gran criminal, en gran maldito y en supremo sabio".

⁴² Enid Starkie, *op cit.*, comenta que Rimbaud hace mención de la secta de los Fatemitas, quienes partían en misiones espirituales tras tomar haschisch, que les producía un *estado segundo* en el que el sufrimiento y la muerte les eran indiferentes. Rimbaud utilizó las drogas y el alcohol para alcanzar este estado y así lo reconoce en *Una temporada en el infierno*. Tal será el método de los simbolistas en los siguientes años. Muchas de las *Iluminaciones* parecen haber sido realizadas en ese estado de sueño provocado.

HOMOSEXUALIDAD

No resulta extraño que, con la peculiar relación de identidades e identificaciones respecto a los personajes parentales y la estructura narcisista de su personalidad, Rimbaud presentara una elección homosexual de objeto. Sin embargo, muchos autores negaron inicialmente la homosexualidad de Rimbaud. En este sentido, Lagriffe afirmó: "el drama de Bruselas permanecerá siempre un poco oscuro." Delattre sostuvo que su homosexualidad fue accidental. Se ha citado en este sentido documentos, como una carta de Verlaine en la que éste le reprochaba que gastara el dinero con chicas y algunos textos de Rimbaud en que da una visión negativa, satírica, del homosexual.

Se ha intentado también demostrar que Rimbaud llevó de hecho, una vida heterosexual. Se dice que en 1874, mientras vivía en París, Rimbaud se enamoró de una chica que encontró en el metro pero sin osar abordarla y que, tal vez, posteriormente, vivió con otra chica.

Lo que es seguro es que, en los últimos años, en África, vivía con una mujer abisinia. Hay una cierta confusión entre los biógrafos acerca de las características de esa mujer e incluso de si vivió, de hecho, con dos mujeres diferentes. Algunos hablan de una cristiana amharí, clara de piel, esbelta, vestida a la europea, que habría conocido en Harar, a quien habría llevado a Aden y a quien habría hecho aprender francés y costura. Según esas fuentes, Rimbaud habría vivido en unión íntima con ella de 1884 a 1886 y mostrándose muy afable y bondadoso. Es dudoso que se trate de la misma mujer abisinia que se supone que vivía desde 1882 con Rimbaud en Aden y cuya fotografía llegó a aparecer como tal en un libro de Rosa, pero que no era ni esbelta ni iba vestida a la europea. Existen datos¹, por otra parte, que en septiembre de 1885, echó de su lado y devolvió a Obock a una mujer que tenía a su servicio.

Mathilde Verlaine destruyó entre 30 y 40 cartas de Rimbaud a Verlaine que seguramente hubieran ilustrado la índole de sus relaciones. Sin embargo, aunque Starkie dice que es imposible afirmar sin ninguna sombra de duda si la relación entre Verlaine y Rimbaud "fue de sodomía o de una forma violenta de amistad

sentimental y romántica sin manifestaciones físicas”, no hay actualmente nadie que dude del carácter homosexual de su amistad.

A la hora de explicar la génesis de su homosexualidad, hay quien ha buscado causas exógenas como la de una pretendida violación sufrida por Rimbaud. Sin embargo, son las visiones psicoanalíticas las que nos acercan a una comprensión más plausible.

Garma opina que, si bien la primera sexualidad de Rimbaud era claramente de tipo heterosexual, pronto comenzaría a experimentar lo que el mismo Rimbaud llamó: “aquel vicio triste y feo que era su compañero desde la edad de la razón”, esto es, la homosexualidad. Cree que no tuvo relaciones heterosexuales nunca, aunque durante sus fugas aumentaron las tendencias heterosexuales que no llegó a llevar a cabo, por lo que sintió, secundariamente, odio y agresividad hacia las mujeres. Garma achaca al carácter patológico de la madre aunado a la ausencia del padre dichas inhibiciones heterosexuales. Rimbaud tendría la representación psíquica de una madre fálica terrible y castrante y la homosexualidad habría que considerarla como provocada por una regresión infantil del amor hacia la madre, a una identificación con ella y, consecutivamente, a un deseo de recibir la satisfacción del padre o de sustitutos, genitualmente hablando. En Rimbaud, el deseo genital pudo ser sustituido por otro análogo de tipo oral, lo que habría condicionado su parasitismo. Cree Garma que las mujeres que vivieron en su casa en África le sirvieron de pantalla para encubrir sus relaciones homosexuales con muchachos. De hecho, en Harar tenía ya a su servicio a un muchacho, Djami, al que recordaba con insistencia en el momento de su muerte y a quien pretendió dejar una herencia.

En la misma línea imperativa, Mijolla subraya que Rimbaud, por la desvaloración sistemática del padre, no pudo idealizarlo suficientemente por lo que su imagen no resistió los ataques edípicos que se despertaron en la pubertad. En los versos del poema **Les remembrances d'un vieillard idiot (Las remembranzas de un viejo idiota)**, Rimbaud habla de tener el pene del padre en un fantasma de captación que confirma, para Mijolla, el fracaso de la identificación constitutiva del Yo y del Superyó. No pudiendo **avoir** (tener) se ve obligado a **etre** (ser) el padre. Rimbaud

tendría que abandonar también a la madre sofocante como lo hizo su padre. Pero tal ruptura sólo se puede realizar apoyándose en una imagen paterna que le faltó a Rimbaud. Al huir hacia París, para adquirir una identidad de adulto se identificó inconscientemente con la madre, único modelo sólido que tenía, transformando en lo contrario sus principios, en una especie de contra-identificación: el desarreglo de todos los sentidos no podía ser sino sistemático, ordenado, a la manera del perfeccionismo materno.

Hay datos para pensar que, en la relación con Verlaine, Rimbaud repetía inconscientemente la relación tormentosa de la pareja parental. Rimbaud dominaba a Verlaine, quien se mostraba angustiado por la dependencia que había desarrollado hacia aquél. La relación, inicialmente creativa, acabó siendo una fuente de sufrimiento. Rimbaud se mostraba insoportable con Verlaine, a quien atosigaba con caprichos.

La relación estuvo repleta de abandonos mutuos que, sin duda, representaban para Rimbaud una reactuación del abandono de su padre a su madre. Así, se guardan referencias a amenazas de suicidio de Verlaine si Rimbaud lo dejaba. También Rimbaud fue abandonado por Verlaine en Londres en 1873 y le escribió una carta en la que le suplicaba: "vuelve, vuelve, querido amigo, único amigo, vuelve te juré que seré bueno... no dejo de llorar desde hace dos días. Vuelve... no puedes olvidarme... no puedo quedarme aquí más tiempo...". Rimbaud intentó abandonarlo en otra ocasión en Bruselas sin conseguirlo porque Verlaine le fue a buscar a la estación y él se bajó del tren.

Tales intercambios sadomasoquistas culminaron en Bruselas donde, en el transcurso de una discusión, Verlaine disparó sobre Rimbaud, quien fue expulsado de Bélgica mientras que el primero fue encarcelado.

Tras la ruptura con Verlaine, Rimbaud inició una nueva relación homosexual con otro escritor, Germain Nouveau, a quien Breton y Aragon tenían en alta estima. Posteriormente, tal vez, no abandonó en toda su vida las prácticas homosexuales. El poema **Les remembrances d'un vieillard idiot (Las remembranzas de un viejo idiota)** ha llegado a ser el principal instrumento utilizado sobre la vida sexual de Rimbaud. Pascal Pia² lo describió como: "obsesión de un adolescente a quien

atormenta la pubertad". André Breton diría que es "demasiado freudiano *avant la lettre*". Steinmetz lo considera como una continuación inconfesable de **Les premières communions (las primeras comuniones)**. Murphy destaca la firma apócrifa de Coppé que otros muchos olvidan. Mijolla lo llama "fantasía masturbatoria" y explica la existencia de "Rimbauds múltiples" por una "función cuasi analítica que proporciona el texto de Rimbaud. Los puntos suspensivos cumplirían el papel del rechazo. Los puntos utilizados por Coppé simulan la irrupción del inconsciente. El *tirons nous la queue* con que termina es exhibicionista. Rimbaud mimetiza al discurso de la confesión y el padre es a la vez el confesor, el psicoanalista de hoy".

El poema es una burla a la familia idealizada por Coppé, conservadora, con hijos demasiado gobernados por la madre, con una estrecha relación libidinal con la madre y con el padre. El incesto, según Rimbaud, sería la consumación de la estructura familiar.

ANALIDAD

Algunos autores han relacionado las aficiones de Rimbaud hacia temas coprológicos con su homosexualidad. Sin embargo, como dice Mijolla, serían arriesgadas dichas interpretaciones porque, por ejemplo, Mozart, otro niño precoz sin prácticas homosexuales, tenía una seria afición escatológica todavía mayor que la de Rimbaud. Propone este autor que una cierta organización obsesiva es el corolario del genio demasiado precoz.

El poema coprofilico por excelencia de Rimbaud es el **Sonnet du trou du cul (Soneto del ano)**, en colaboración con Verlaine. La intención de los autores del poema era la de producir la sorpresa y el escándalo, burlándose de la idealización estética de los poemas escritos por Mérat en **El ídolo** y ensalzando lo comúnmente considerado como repulsivo del cuerpo. El **Soneto del ano**, es excluido de varias obras completas de Rimbaud y todavía hoy, exceptuando las obras completas de Gallimard, este poema es muy difícil de encontrar. Esa censura actual y presente en todas las referencias del autor, haciendo excepción de algunas obras sobre literatura erótica, tiene que ver con el tabú sobre la relación sexual por el ano. En cambio, el soneto, junto con los dos que forman parte del **recuento ficticio, Los Stupra**, fueron los mejor conocidos entre los poetas de vanguardia a partir de 1870.

Para algunos autores, en los trabajos escatológicos de Rimbaud subyacía su simpatía por las ideas revolucionarias de la Comuna. Lo cierto es que dichas tendencias coprofilicas se mantuvieron a lo largo de su vida y del tiempo. Así, los últimos versos que se conservan de Rimbaud, del poema **Reve (Sueño)**, escrito a Delahaye, hacen referencia a los olores de distintos quesos. Mijolla ve en este poema una última réplica degradada del **Coeur supplicié (Corazón en suplicio)** de la primera **Carta del vidente** y en la que André Breton, en su **Antología del humor negro**, ve como un verdadero testamento.

Soneto del ano

*Obscur et froncé comme un oeillet violet
il respire, humblement tapi parmi la mousse
humilde encore d'amour qui suit la fuite douce
des fesses blanches jusqu'au coeur de son ourlet*

*Des filaments pareils a des larmes de lait
ont pleuré, sous le vent cruel qui les repousse
a travers de petits caillots de marme rousse
pour s'aller perdre ou la pente les appelait*

*Mon reve s'aboucha souvent a sa ventouse;
mon ame, du coit materiel jalousse
et fit son larmier fauve et son nid de salnglots.*

*C'est l'olive pamée, et la flute coline,
c'est le tube ou descend la celeste praline
Chanaan féminin dans les moiteurs enclos*

(Oscuro y fruncido como un clavel violeta,
respira, humildemente, pegado entre los musgos
humilde aún del amor que sigue a la huida dulce
de las nalgas blancas hasta el corazón del dobladillo.)

Filamentos parecidos a lágrimas de leche
lloraron, bajo al viento cruel que los repele
a través de pequeños coágulos de marga rojiza
para irse a perder donde la pendiente los llamaba.

Mi sueño se empalmaba seguido a su ventosa;
mi alma, del coito material envidiosa,
e hizo su lagrima feroz y su nido de lamentos.)

Es el olivo pasmado y la flauta calina,
es el tubo por el que baja la celeste almendra:
Canaan femenino en las humedades encerrado.

SADOMASOQUISMO

Garma señala que, detrás de los sentimientos de inferioridad de Rimbaud se puede suponer la existencia de un temor de castración intenso, con sentimientos de culpabilidad y necesidad de castigo que reforzaron el masoquismo bien expresado en ciertos pasajes de **Una temporada en el infierno**: “me arrojé a los pies de los caballos.” Ello hace suponer la existencia de un **Superyó** intenso y de un carácter ciertamente agresivo que originó el sentimiento de culpabilidad del **Yo** que castigó al **Superyó**, haciéndolo responsable de las pulsiones sexuales y, sobre todo, de las pulsiones sádicas existentes en el **Ello**. La relación del **Yo** frente al **Superyó** oscilaba entre periodos de sadismo y rebeldía y otros de sometimiento y masoquismo, como observamos en sus ideas religiosas. Los sentimientos agresivos originaron una compasión intensa, como **formación reactiva**, como en el poema **Le poete de sept ans (El poeta de siete años)**. La existencia de puntos pregenitales de fijación de la libido o de regresión de la libido aparece en formas de elementos anales y uretrales en sus poemas y en sus cartas. Hay también frecuentes elementos orales como vemos en **Les illuminations (Las iluminaciones)**, en las que hay referencias expresas al hambre y a la sed.

Las relaciones entre Rimbaud y Verlaine fueron claramente sadomasoquistas, como se pone de manifiesto en numerosos testimonios. Garma subraya que ambos buscaban el dolor físico además del psicológico y a veces llevaban a cabo verdaderos duelos, luchando con cuchillos envueltos en servilletas que dejaban libre la punta para llegar a herirse mutuamente. En cuanto al parasitismo, Rimbaud, aunque representaba el papel masculino, se autodesignaba a menudo como *el niño* y se dejaba alimentar por Verlaine. Esa aparente contradicción deja de existir según Garma si se piensa que Rimbaud, en sus relaciones homosexuales, transfería, por una parte, los conflictos vividos en su relación infantil con su madre y, por otra, también las tentativas de solución a dichos conflictos. Rimbaud se dejaba alimentar por Verlaine a consecuencia de la insatisfacción alimenticia originada en los traumas orales sufridos en la infancia,

que dejaron huellas en su Complejo de Edipo positivo. Bajo el influjo de la tendencia a la repetición volvía a vivir su infancia, tenía deseos de ser alimentado por su objeto sexual, madre-Verlaine, y además, también como en la infancia, experimentaba deseos sexuales de tipo masculino hacia dicho objeto sexual.

Rimbaud se dio cuenta posteriormente del estado al que le llevaba el *desarreglo de los sentidos*, que le creaba un *alma monstruosa* (sodomismo, homosexualidad, alcoholismo), con lo que su estado psíquico empeoraba gradualmente. Decidió cambiar de vida para conservar su salud, abandonó la literatura, su don más precioso, se operó vivo y sin anestesia de la poesía en una terrible automutilación: "un hombre que quiere mutilarse es un condenado, ¿verdad?", diría en **Una temporada en el infierno**.

Después se convirtió en el "hombre de las suelas de viento", errando por diversos países, repitiendo como ilustra Mijolla, ciertos aspectos de la vida de su padre. Los últimos años de su vida transcurrieron en Harar, trabajando ordenadamente y ahorrando obsesivamente hasta el último centavo para así asegurarse un futuro cómodo. Negó los primeros síntomas de la enfermedad que le empezaba a surgir en la pierna y se autocastigó imponiéndose ejercicios tan dolorosos como peligrosos en la creencia de que poder curarse.

VICISITUDES NARCISISTAS

a) Dandismo o Esnobismo: una cuestión de talento

En el inicio del milenio en el que personajes esperpénticos como Britney Spears o N'sync marcan modas y en el que modestos relojes adquieren en subasta valores astronómicos, ahora que un Van Gogh puede llegar a costar cien millones de dólares cuando el autor no conoció ni en el delirio psicótico dicha cifra, no nos parece extraño que se renueve el interés por los conceptos de **Dandismo** y **Esnobismo**. Me propongo en las siguientes páginas indagar sus implicaciones psicodinámicas.

El concepto de *dandi* proviene de la Gran Bretaña donde se emplea para calificar a "un hombre indebidamente dedicado al estilo, la agudeza y la moda en la ropa y en la apariencia." En 1813, se comenzó a llamar *dandis* a un grupo de jóvenes de la más alta sociedad que se atribuía el derecho a dictar la moda en todas las cuestiones, pero, esencialmente, en el vestir. La palabra parece que viene, por onomatopeya, del movimiento contoneante de un barco o de un carruaje y pasó a designar el contoneo distinguido de un hombre que cuida sus maneras. Posteriormente, en Inglaterra también, el término *dandi* fue comparado con el de *tigre* y en Francia con el de *león*, y las tres expresiones aparecen en España, en autores como Pío Baroja³.

En Francia se recoge también la referencia al atildamiento en el vestir, pero se subraya que el **Dandismo** es algo más que un mero interés por la moda⁴ y supone una actitud de búsqueda de elegancia espiritual. Así, Baudelaire diría que "el **Dandismo** no es un gusto inmoderado por el vestido y la elegancia material. Esas cosas no son para el perfecto *dandi* más que un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu."⁵ Convencido que la elegancia reside en la sobriedad, el *dandi*, al contrario de lo que comúnmente se suele suponer, desprecia los excesos en todas las manifestaciones de la moda, concentrando su creatividad en el cuidado de los detalles.

Aunque se han equiparado **Dandismo** y **Esnobismo**, tales términos, en opinión de Villena⁶, en realidad son excluyentes. El *dandí*, dice, es un "aristócrata solitario", mientras que el *esnob* "aspira a entrar en un círculo determinado y para ello adopta las maneras del grupo y exagera los modales sólo para parecerse más a los que imita, para agregarse." Cita, a favor de su argumento, la opinión de Philippe Julian⁷, quien dice que "el **Dandismo** puede considerarse como la mística del **Esnobismo**".

Sin embargo, lo cierto es que, si revisamos las diferentes definiciones del **Esnobismo**, veremos que, de hecho, por la imprecisión con la que el término es utilizado, los dos conceptos son parcialmente superpuestos. Así, el interés por la moda sería central en ambos, si hacemos caso de las definiciones que de **Esnobismo** propone un diccionario francés: "admiración por todo lo que está de moda", y uno español: "la admiración afectada por las novedades de la moda".

Difieren en cambio, ambas definiciones en otras connotaciones. A principios del siglo XIX, en Gran Bretaña, la palabra **Esnobismo** indicaba "curiosidad estúpida e hipocresía." Thackeray, quien había colaborado en una pequeña revista humorística y satírica titulada **The Snob**, que aparecía en Cambridge desde 1829, modificó su sentido al aplicarla, en su **Libro de los Esnobs**⁸, a la persona que "adopta las maneras que están de moda en los medios distinguidos." En esa línea, se acabaría definiendo en Gran Bretaña como:

- 1) Una persona con un respeto exagerado por la posición social o la riqueza y que desprecia a las personas socialmente inferiores.
- 2) Una persona que actúa con servilismo hacia sus superiores sociales.
- 3) Una persona que desprecia a otras cuyos gestos o atuendos son considerados inferiores.

Parece que la etimología que la hace provenir, por abreviación, de *sine nobilitate*, sin nobleza, no se ha comprobado con certeza y puede que el término proceda de la creación artificial de Cambridge y que designa a las personas que no tenían estudios universitarios o a gentes de baja condición, en una derivación de la expresión latina *sine obolo*, sin fortuna.

En realidad, el espíritu que animaba a los *dandis* y *esnobs* era el mismo: el lograr un lugar en la clase social de elite, a la que no pertenecían ni por herencia familiar

ni por fortuna económica. La diferencia fundamental entre ambas personalidades reside en la actitud presentada y en el talento: mientras el *dandi* arriesgaba todas sus energías en una aventura vital genuinamente creativa y en cierto sentido revolucionaria, el *esnob* toma al *dandi* como ejemplo e imita sus rituales de acción en un movimiento más ramplón de pura asimilación, donde la creatividad ocupa un segundo lugar, ya que no crea sino sólo imita.

b) La moda: polvo de estrellas fugaces

Villena pretende que el **Dandismo** es un fenómeno que se puede rastrear desde la Antigüedad. Así, comenta que Plutarco, en *Vidas paralelas*, contaba cómo Alcibiades "gastaba grande disolución y mucha afeminación en trajes"; que Salustio, el moralista, presentó a Catilina como "un *dandi* aficionado a sorprender"; o que el emperador romano Filipo tuvo ciertas costumbres árabes. En nuestro siglo XVII, para Villena, los *lindos* fueron a veces *dandis*, como Juan de Tassis, libertino poeta que gustaba de diamantes, pinturas y caballos. En el siglo XVIII, serían también *dandis* los llamados *bellos*, como el *Beau Nash*, quien reinó sobre modas y fue el padre espiritual de Brummell. *Dandis* fueron, según él, Proust y su amigo Boni de Castellane, quien escribió, en 1930, *L'art d'être pauvre (El arte de ser pobre)*. Posteriormente habrían sido *dandis* Somerset Maugham, Luis Cernuda, Juan Gil-Albert, Montherlant, Roland Barthes y Dalí. La contracultura condicionó una expresión estética diferente que habían dado lugar a los *dandi-rock*, como Jagger, David Bowie, Lou Reed, Alice Cooper, Hendrix y hasta Andy Warhol.

Para otros autores, en cambio, el **Dandismo** nace a principios del siglo XIX con Brummell, desembarca en Francia con la vuelta de los inmigrados en el tratado de Viena y se expande por Europa de sur con el **Decadentismo** para desaparecer a finales de siglo.

Por nuestra parte, creemos que se pueden encontrar actitudes *dandis* desde la Antigüedad hasta nuestros días y que, en cambio, la conducta *esnob* necesitó de

dos circunstancias sociológicas para hacer eclosión que matizaron el inicio del siglo XIX, cuyo estudio permite consideraciones psicodinámicas interesantes.

El **Dandismo** brilló en el siglo XIX con figuras como Georges Brummell, de quien contamos con varios datos biográficos. Luego aparecen personajes como George Gordon Byron y Lord Baltimore. Pero quien cuadra verdaderamente con la descripción de los *esnobs*, es Thackeray, quien fijado afectivamente a su madre, al fallecer tempranamente su padre y tras la muerte de su joven esposa por enfermedad mental, escribió varias críticas mordaces contra la sociedad victoriana a la que, sin embargo, respetaba. Describió certeramente la conducta *esnob* y no dudó en aceptar que él mismo se hallaba inmerso en el fenómeno que estudiaba y abrió su **Libro de los esnobs** con la imponderable frase "Escrito por uno de ellos". Oscar Wilde fue el *dandi* más representativo del final del siglo en Gran Bretaña. Como dice acertadamente Regenia Garnier, se ha comparado erróneamente a Wilde con el *Des Esseintes* de la obra de Huysmans, quien era solitario, preocupado por la perversión, neurótico y aficionado a los monólogos contra la burguesía, a la que despreciaba, mientras que Wilde fue público, erótico, hostil, activo, presa de diálogos y preocupado con la vida y el lenguaje de la clase media. Hostil hacia su padre, fijado a una madre acaparadora y ambiciosa, se convirtió en el árbitro de la moda de la época, hasta que, condenado a prisión por su inefable homosexualidad, se exilió en Francia, donde abandonado a su propia soledad y olvido, falleció.

En Francia, el conde D'Orsay fue uno de los primeros y más representativos *dandis*. Como no tenía mecenas que lo mantuviera se produjo a sí mismo, explotándose comercialmente. Alfred de Musset se mostró mordazmente crítico hacia la burguesía de su tiempo y llevó una vida de *dandi*, marcada por su sensibilidad romántica, estimulada por su amor por Georges Sand y por su conducta autodestructiva, como la de varios de sus personajes, que le llevó a morir tempranamente, alcoholizado. Por su parte, el conde Robert de Montesquieu-Fezenac sirvió de modelo a Huysmans para *Des Esseintes* y a Proust para su famoso personaje *Charles*.

Sin embargo, fue Baudelaire, el representante más genuino de la estética del **Dandismo** del siglo XIX francés, con su tendencia a la originalidad en el vestirse, que le llevó, por ejemplo, a teñirse el pelo de verde, ponerse una cinta de terciopelo a la cintura o a salir a la calle con un anillo de obispo y un collar de plumas rojas. El matrimonio en segundas nupcias de su madre le produjo un sentimiento de carencia afectiva que marcaría una vida presidida por los amores borrascosos, la contestación ideológica a su época y el consumo de alcohol y de drogas.

Por otra parte, ya en el mundo de la ficción, diversos autores han descrito personajes de *dandis* que, con frecuencia, realizan una rápida ascensión social gracias a la protección de la aristocracia, que recupera así el papel de mecenazgo artístico que durante siglos desempeñó. Así, en Inglaterra se detectan autores costumbristas quienes dibujaron *dandis* y que fueron ellos mismos, a su vez, *dandis*. Theodore Hook fue un ejemplo de arribista que vendió sus libros con éxito, describiendo a Felton, un *dandi* de pura sangre. El que sería un político de fuste, Benjamin Disraeli narró las aventuras mundanas de un joven talentoso en una novela autobiográfica. P.H. Lister era gracias a su familia, miembro de los círculos elegantes y describió un personaje obsesionado por su *toilette*. Pero el personaje más perfilado es el de Lord Byron, quien publicó cuatro volúmenes con las fenomenales aventuras de un *dandi*, Harold Byron, personaje fatal para sí mismo y para los demás. Ya en pleno **Decadentismo**, Wilde nos ofreció en **El retrato de Dorian Gray**, la figura de Lord Henry, un *dandi* irrevocable.

En Francia, Balzac, nacido en una familia de la pequeña burguesía, es considerado por algunos autores como un *dandi*; en **La comedia humana** describió varios personajes con tintes *dandis*: **La joven de los ojos de oro**, describió a Paul de Manerville, que se hizo un lugar en la alta sociedad francesa; en **El padre Goriot** a Rastignac; en **Las ilusiones perdidas**, al joven Lucien de Rubempré. Por su parte, Stendhal en **Rojo y negro**, describió también a un *dandi*, el caballero de Beauvoisis. Asimismo, *Des Esseintes*, el héroe de Huysmans, se nos presenta como un *dandi* que se refugió en un exquisito aislamiento, huyendo de la mediocridad circundante para acabar enfermo mentalmente.

El **Dandismo** ha sido, asimismo, objeto de interés de ciertos ensayos. Balzac, en **Tratado de una vida elegante**, simula una conversación con Brummell en la diferencia entre hombres que trabajan, hombres que piensan y hombres que no hacen nada y pueden permitirse el lujo de la elegancia. Aurevilly, escritor *dandi*, escribió el ensayo **Del Dandismo y de Georges Brummell**, en el que resaltó el aspecto de contestación social del **Dandismo**. Consideró a Brummell como un ambicioso de poder que utilizó su imaginación y su inteligencia y en quien la moda y los aforismos no fueron sino simples instrumentos tácticos. Por su parte, Baudelaire, en **El dandi**, subrayó el aspecto de rebelión solitaria y de culto a sí mismo que presenta al *dandi*, persona asocial y menudo neurótica, inventora del objeto inútil y del placer gratuito, de la palabra sugerente y de los juegos de espíritu. El **Dandismo** llevaría al espiritualismo y al estoicismo, que surgen de la oposición y de la revuelta. Baudelaire estudió magistralmente la estética del **Dandismo**, acercándola a la del **Simbolismo** en **Mi corazón al desnudo**, **Elogio del maquillaje** y **El dandi**, obras de estudio severo.

En lo que se refiere al **Esnobismo**, como hemos dicho, su principal maestro fue Thackeray quien, en su **Libro de los esnobs**, comentó humorísticamente que "el esnobismo es tan viejo como el mundo. El primer *esnob*... fue nuestra madre Eva".

c) **El reflejo hermoso de una audiencia**

En **El Hombre rebelde**, Camus definió la aparición del **Dandismo** como un episodio fundamental de la rebelión romántica contra el bien, que sería incapaz de terminar con la injusticia y el dolor, y la consiguiente aceptación del mal, que sería rechazado por el orden común. En su rebeldía, el *dandi* se opone a las normas sociales estereotipadas, a la dicotomía social, entre clases favorecidas y desfavorecidas, entre hombre y mujer, a la uniformidad de los convencionalismos, al colectivismo y a la moral. La mayoría de los autores mantienen, por el contrario, que el *dandi* es un conservador, porque conoce y respeta las normas y los ritos de la sociedad privilegiada en la que quiere moverse.

No teniendo por ascendencia el nombre y la fortuna necesarios para destacar en la clase social privilegiada, el *dandí* se dedica a modificar las formas que distinguen a los que pertenecen a la elite de los integrantes de clases inferiores. Consciente que el no requerir trabajar para subsistir es uno de los principales elementos diferenciales, hace del ocio un arte de vivir. El *dandí* comparte así con la vanguardia el alejamiento de la práctica y una preocupación por las cualidades técnicas y formales de los medios artísticos que Peter Bürger, en su **Teoría de la vanguardia**, había detectado en los esteticistas. Ellos supondría, para Adorno, un alejamiento de la sociedad imperialista y una preocupación por las cualidades técnicas y formales de los medios artísticos, negando la racionalidad de la vida burguesa mediante la teorización del arte como territorio desprovisto de utilidad. Sin embargo, el *dandí*, como el esteta y el decadente, perfecciona la forma a expensas del compromiso social, lo que, en opinión de Adorno, llevaría a la improductividad y añadiríamos al comportamiento autodestructivo que frecuentemente le caracteriza. En esto se diferenciaría del *esnob*, que no toma el, paradójicamente, arriesgado compromiso del ocio y es capaz de nadar y guardar la ropa. Se convierte en un esteta a tiempo parcial, lo que le impide brillar como el *dandí*, pero le protege, en cambio, de su destino frecuentemente fatal.

Para Gagnier, la crítica de los estetas a las relaciones entre Naturaleza y productividad y su insistencia en el utilitarismo en sí mismo, en *el arte por el arte mismo*, estaba estrechamente vinculada al movimiento de *sexo por el sexo mismo*. Mientras que el *esnob* pretende distinguirse de la burguesía o de la aristocracia provinciana, de la que procede, emulándola, pero desea integrarse a la clase social superior, el *dandí* se ve compelido a provocar también a ésta. El comportamiento del *dandí*, y tal vez en menor escala la del *esnob*, no se concibe sin la existencia de una audiencia. En este sentido Gagnier, por ejemplo, afirma que las contradicciones en la obra de Wilde sólo pueden ser comprendidas haciendo referencia a las instituciones sociales de una sociedad que empezaba a ser de consumo como el victorianismo tardío: periodismo, publicidad, comunidades heterosexuales, criminología, etiqueta, teatro. La ausencia, por haberla escrito en la cárcel, de una audiencia fervorosa a sus obras de teatro.

Como dijo Françoise Dolto: "el *dandi* no es fecundo más que en el imaginario de los demás".

Sí el **Dandismo** de fin de siglo hacía gala de costumbres decadentes, con el paso del tiempo el término se desvincula de sus connotaciones malditas hasta que se acaba llamando *dandi* a quien va vestido a la moda, lo que, en realidad, corresponde más bien a la descripción del *esnob*. El *dandi*, por el contrario, es el creador de los ritos, entre ellos los de la moda de vestir, al que imitan los *esnobs* deseosos de pertenecer al club de los iniciados. Cuando los secretos iniciáticos han sido desvelados por mucha gente, el *dandi* los olvida y se dedica a inventar otros. En ese sentido, el *dandi* tiene en la sociedad una función creativa semejante a la que, según el antropólogo Marcel Mauss, desempeñaba en la Polinesia una sociedad antigua, los Areoi, cuyos miembros recorrían el mar de isla en isla llevando la danza, la canción, la fiesta, aportando, en definitiva, a la sociedad el lujo y lo superfluo. Tal sería, pues, la función del *dandi*: aportar la frivolidad, el escándalo o la inconveniencia.

d) Del Narcisismo al Exhibicionismo

La figura del *dandi* ha sido siempre masculina. Es cierto que se detectan, en el siglo pasado en Inglaterra y Francia, destacados personajes femeninos que jugaron un papel importante como reporteras de las costumbres de la época y creadoras de la moda. Cathérine Gore, hija de un vendedor de vinos, escaló la pirámide social, instalándose en París con su marido diplomático. Sus libros **Esbozos sobre la moda** y **Esbozos sobre las costumbres inglesas** obtuvieron un enorme éxito. Lady Morgan, nacida en Irlanda, hija de una actriz, realizó también un rápido ascenso social y, apoyada por el editor Colburn, atendió en sus obras las demandas de un público de lectores deseosos de chismes sociales. Harriete Wilson, hija de un relojero suizo, se lanzó como sus hermanas a la carrera de la galantería y publicó libros de escándalos con los que chantajeó a numerosos personajes de Londres. En estas mujeres se reunían muchos de los aspectos propios del *dandi*: ascenso social, elegancia, dominio de los salones,

habilidad satírica y audiencia para sus obras, que les produjeron fama y beneficios económicos. Posteriormente, serían, sobre todo, las famosas actrices de cine, las divas, quienes crearon la moda en el vestir, en el tipo de vida y en la decoración. En nuestros días, algunas actrices influyentes en la moda, han sido también portadoras de mensajes políticos, como Jane Fonda. Sin embargo, ninguna adquirió las características que hicieron famosos a sus análogos masculinos. A los condicionamientos sociales que, entonces aún más que ahora, privilegiaban el brillo masculino, habría que añadir para comprender esta asimetría, explicaciones en relación con el distinto significado del exhibicionismo y de la bisexualidad existentes en ambos sexos.

El movimiento del *sexo por el sexo mismo* que hemos mencionado antes, se oponía a la vinculación de la sexualidad con la reproducción y propugnaba una revolución social en las opciones domésticas y la aceptación de la homosexualidad. En el **Dandismo**, como en el **Esteticismo**, privaba lo irracional tanto en el terreno productivo (la creación artística) como en el reproductivo (la sexualidad), lo que suponía una clara afrenta a la utilidad y a la racionalidad burguesas en estos campos y una muestra del divorcio del mundo respecto a la vida de la clase media. En este sentido, Villena señala que el *dandí* quiere vencer a la mujer en su terreno, o en lo que una sociedad considera su terreno, lo que daría cuenta, por una parte, de su frecuente desdén hacia la mujer y, por otra, del tono femenino constante y casi hasta perenne en algunas de sus actitudes de *dandí*.

El *dandí* suele ser una persona con dificultades en la realidad e identidad sexual y disfruta cuando se muestra equívoco. Wilde fue bisexual; Montesquieu-Fezenac, homosexual; en Byron se sospechó una relación incestuosa con su hermana; los desprecios amorosos del conde D'Orsay intentaban, al parecer, camuflar su impotencia; los galanteos de Brummell se limitaban a relaciones platónicas. Una carta de una madre de un aprendiz de *dandí* a su hijo nos ilustra el mecanismo dinámico que debió seguramente actuar en la relación madre-hijo de la gran mayoría de los *dandis*. Los encontramos en la novela **Pelham o las aventuras de un caballero** (1828) de E.G. Bulwer, en las que se pueden ver las instrucciones

que su madre, Lady Roseville, le da sobre cómo aprender a galantear con las damas de la corte haciendo del erotismo un simulacro meramente formal: "Haz sobre todo la corte a la embajadora... una de las pocas personas de nuestra nación con la que se puede ser amable sin ningún riesgo. No hace falta decir que todas sus relaciones serán puramente platónicas. Emplea la adulación pero nunca en presencia de un tercero." En efecto, la constelación edípica del *dandi* constituye e incluye con frecuencia la dependencia de una madre controladora y ambiciosa a la que se identifica el hijo. A ello se añadirá la hostilidad hacia un padre ausente u odiado. Esta constelación edípica favorece la adopción de una actitud narcisista y dificulta la cabal adopción de una identidad plenamente sexual.

Sin embargo, como dice Jean Paul Sartre al referirse a Baudelaire: "lo que recubre el mito del **Dandismo** no es la homosexualidad sino el **Exhibicionismo**." El **Exhibicionismo** del *dandi* no se limita a un placer por ser admirado como mecanismo de defensa contra la inseguridad, sino que adquiere un carácter muy cercano al de la perversión. Obligando a los demás a admirar los detalles del atuendo, como la corbata, el anillo, el clavel, no olvidemos que Wilde era el hombre del clavel en la solapa, y a reaccionar ante ellos, el *dandi* se prueba a sí mismo que posee algo, que por sus conductas dejaría creer que tiene el temor de haberlo perdido.

El *dandi* es, por lo tanto, un ser con importantes problemas de identidad. En su temor de despersonalización, su actitud teatral representa más allá de la exhibición sexual, un medio de demostrarse a sí mismo que "es real puesto que es objeto de la mirada de los demás." Tímido, descasado, necesitado de afecto y de admiración, se convierte en un verdadero profeta de la estética. Como dice Jules Lemaitre, su vida es una obra de arte y se transforma en el espejo embellecedor en el que cada cual satisface su narcisismo. El *dandi* quisiera estar ajeno al amor porque, como señaló Baudelaire: "El **Dandismo** es un arte cuyo culto es la propia persona".

El *dandi*, a pesar de su apariencia, suele ser un individuo con altos niveles de agresividad, aunque controla la expresión directa de ésta con transformaciones en lo contrario y con formaciones reactivas, tan patentes en personas que prefieren el

parecer ser que el ser. En la relación con los demás se muestra altivo para demostrar, como dice Baudelaire, que “pertenece a una aristocracia nueva” y, a veces, hostil para defenderse de la agresividad que, por la nunca bien ponderada proyección, espera de los demás. Pero donde mejor se aprecia la influencia del Thanatos es en la autodestrucción que lleva sistemáticamente a boicotear a los *dandis* sus éxitos, a destruir la confianza de sus compañeros. El *dandi* no se cree merecedor de su triunfo y busca de las maneras más sorprendentes, castigarse a sí mismo por sus culpas inconscientes. El exilio, la ruina, la soledad, la muerte precoz por exceso de alcohol o, mayoritariamente de estupefacientes son, entre los *dandis*, los finales más comúnmente encontrados.

Al contrario con el concepto de *dandi*, que está recubierto de cierto prestigio, el de *esnob* ha mantenido, desde su nacimiento hasta nuestros días, un sentido peyorativo. Tal connotación era clara ya en la obra pionera de Thackeray, quien en un pasaje, designa a la persona *esnob* como “quien admira mezquinamente las cosas mezquinas” y al **Esnobismo** como “el purito retintín de poner inoportunamente de moda un modo impertinente” o la “audacia del tonto educado.” Como comenta Puy de Clainchamps, a través de las diversas definiciones insuficientes pueden vislumbrarse dos de esas actitudes negativas del *esnob*: por una parte la consideración desmesurada hacia alguien o algo; la ignorancia e incluso el desprecio, por otra, de los que no siguen sus ritos. Como hemos comentado antes, el *esnob* admira a la elite social e imita al *dandi* para aparentar pertenecer a ella, como diría Pierre Daninos en su libro **Esnobísimo o el deseo de parecer**. Por otra parte, desprecia a la burguesía de la que proviene e intenta desesperadamente alejarse para así poder diferenciarse de ella.

En efecto, la cultura popular reflejada en los diccionarios, por ejemplo el diccionario de la Academia Francesa lo define como: “vanidad de los que imitan las opiniones, las maneras de sentir o de ser propias de determinados medios que se consideran distinguidos”, mientras que Estados Unidos se definía al *esnob* como quien “presenta tendencia a la imitación, copia con ostentación, admira con obsequiosidad y busca sin medida vivir al lado de los que él cree que se hallan situados más arriba que él.” Esta cultura popular ha resaltado frecuentemente la

admiración del *esnob* por las personas encumbradas. Un diccionario alemán, tras definir al *esnob* como quien “sólo considera la riqueza y la situación social”, añade además que “satisfecho de sí mismo, desprecia a los que juzga inferiores.” Este segundo aspecto indicaría su mal controlada agresividad, característica común en los *dandís*.

Pero la admiración del *esnob* va dirigida hacia cuestiones o atributos banales, como se señala en varias definiciones. El gran lexicógrafo francés, Littré definía en 1873 al **Esnobismo** como “el estado de un hombre que admira simplemente las cosas vulgares.” Por otra parte, su imitación resulta torpe y engreída, en el primer Larousse se define al **Esnobismo** como “pose, afectación tonta y ridícula; hipocresía vanidosa.” La connotación negativa del término queda recogida también en un diccionario de Oxford en 1850 que decía que el *esnob* era una persona grosera y ostentosa. Es posible que, si seguimos las sugerencias etimológicas antes comentadas, los estudiantes *sine nobilitate* o *sine obolo* de las grandes universidades inglesas mantuvieron un tipo de conducta con la que se intentaran asimilar, con habilidad variable, al grupo social considerado como superior. Tal tipo de conducta, etiquetada en adelante como **Esnobismo**, podría, en ocasiones, tener los antes mencionados rasgos presuntuosos.

En definitiva, el **Esnobismo** indicaría en los que lo practicaran una necesidad de superación personal orientada a la compensación de sentimientos de inferioridad. El *esnob* quiere a toda costa pertenecer a un club de iniciados. En búsqueda de una identidad, un *esnob* intentaría asimilarse a los líderes en diversos aspectos de la cultura mediante la imitación de diversos rituales, de contenido, generalmente, bastante banal. Como comentaría Philippe Julian: “un *Esnob* es tan diferente de Brummell como una devota de San Juan de la Cruz.” Como dijimos antes, es la inmensa diferencia entre el parecer ser y el ser.

NARCISISMO

En los comentarios que hemos expuesto hasta aquí, llaman la atención los rasgos netamente narcisistas de la personalidad e Rimbaud, su deseo de *hacerse una cara*, su constante timidez y sus sentimientos de inferioridad, que intentó compensar y contraatacar con actitudes altamente provocadoras.

Rimbaud sufrió, seguramente, durante la infancia y la preadolescencia intensos sentimientos de inferioridad derivados de la frialdad de la madre y del abandono del padre, acentuados por su flagrante desarrollo tardío, que prolongó en exceso su aspecto sumamente infantil de *petit cagot* (pequeño santurrón). Al llegar a París, intentó compensar ese sentimiento imitando, o emulando a los *vilains bonshommes* (malos buenos hombres). Como dijo Valade en una carta, fue “exhibido bajo los auspicios de Verlaine, su inventor, como una especie de prodigio y las corrupciones de Rimbaud demostraron pronto que podía sobrepasar sin dificultad en palabras feas y en hechos a los buenos adultos que lo rodeaban (...) era provocador y sumamente irascible.” Valade nos deja entrever que Rimbaud encontraba en Verlaine tanto la figura paterna que no tuvo como la figura materna que necesitaba.

En busca de una identidad, durante aquellos años se apasionó por las ciencias ocultas y hasta se llegó a creer un vidente, en lo que podría parecer una idea de sí mismo casi delirante, megalómana. Ya en París, comenzó a tener confianza en sus poderes mágicos y, en su producción poética de ese periodo, se observa que su tendencia al sacrificio le disparó un sentimiento de profunda exaltación, omnipotente y triunfante.

En su periodo africano, desengañado de las anteriores experiencias, trató a su cuerpo con excesiva dureza, negándose la comodidad más legítima y más elemental. Ese sufrimiento era una parte esencial de su doctrina: “tortura inefable en que se tiene necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que se convierte en gran enfermo, en gran criminal, en gran maldito, y en supremo sabio.” En *Les pauvres a l'église* (Los pobres en la iglesia) y en *Les premières*

communions (Las primeras comuniones), Rimbaud elevó el sufrimiento hasta el camino del perfeccionamiento.

Cuando en 1873 Rimbaud se fue a París a distribuir su libro fue recibido con hostilidad por un ambiente que lo había soportado a duras penas gracias al afecto que despertaba Verlaine, pero que no estaba dispuesto a perdonar al campesino que había sido la desgracia de aquél. Arthur sufrió una herida narcisista que no pudo jamás olvidar. Volvió a Charleville y echó al fuego la edición completa de **Una temporada en el infierno** y el manuscrito, sin haber pagado la edición. Incluso, pudimos conocer esta obra gracias a ciertos ejemplares que repartió a algunos escritores y que hicieron que la obra llegara hasta nosotros.

Posteriormente, cuando se le mencionaba su obra poética diría que no eran más que *rincures* (absurdas), *dégoutantes* (asquerosas)... Según Mijolla, Rimbaud no era capaz de reivindicar la paternidad de su obra: "Incapaz de erigirse como padre de su obra se ha castrado de ella, cortándola de él como una pierna podrida que se arroja a las letrinas." Su actitud era sumamente apócrifa.

Entre los alquimistas, el descenso al infierno simboliza la introspección y los problemas que fundan la obra son esencialmente de orden espiritual: el pecado, Dios, la aceptación de la vida. Rimbaud descubrió con horror que era igual que los demás y que no podía escapar a su tara hereditaria. Para Enid Starkie, **Una temporada en el infierno** es, en gran parte, "la expresión aguda del idealismo de la juventud herida por la fealdad contra la que se choca y que no puede explicar, dado que no ha aprendido todavía la más dura de las lecciones: hacer concesiones a los ideales." Abandona la magia y la alquimia. Se está tentado a pensar que **Una temporada en el infierno** representa el adiós de Rimbaud a la literatura. De hecho, no quemó los manuscritos hasta tres meses después de haber impreso el libro con ayuda del dinero de su madre. No se sabe si ese adiós fue definitivo, porque si lo fuera, se pregunta Starkie, ¿para qué quería imprimir el libro? Rimbaud era incapaz de la humildad de reconocer sus debilidades y de arrepentirse, como sí fue capaz de hacerlo Baudelaire.

Comenta Starkie que Rimbaud era inestable, no dominaba ninguna materia completamente, "deseaba que se hicieran los palacios instantáneamente, como

por arte de magia”, contaba más sobre el poder mágico que sobre sus propios esfuerzos, no supo jamás lo que son la paciencia y la moderación. Así, durante su vida en África, mantuvo un sentimiento omnipotente de poder triunfar en las más diversas empresas, a través del estudio de profesiones por correspondencia. Con una negación masiva de la amenaza que se cernía sobre su salud por la grave enfermedad de su rodilla, se empeñó en caminar incansablemente. De su personalidad anterior quedaba, como lo indicó severamente Verlaine en una carta, un orgullo grande.

Rimbaud, en el fondo, sintió desprecio por la gente que lo rodeaba, incluso por aquellos que le mostraban el afecto más dedicado y, aunque en un momento dado era capaz de mostrarse generoso, actuaba de la manera más cruel en otro. En Harar vivió, como hemos comentado, con una mujer abisinia con la que pensó tal vez casarse. Pero en 1885, cuando planeó una primera expedición al Choa, la envió de vuelta a su país de origen: “ya he tenido suficiente tiempo esa mascarada delante de mí”, dijo en una carta, sin indulgencia. Se mostraba generoso con los que convivía pero, en frase de Starkie: “con una forma de bondad que se prodiga a los animales”.

Como resume Starkie, Rimbaud se consideraba un maldito, pero con una maldición gloriosa: “había sido brutalmente vencido por la venganza de Dios... a quien dirigía una sonrisa sarcástica, amenazándolo y destruyéndolo”... “no podía sufrir la felicidad trivial de los demás. De sus constantes fracasos no guardó más que recalcitrantes cicatrices. Creía poder dictar sus convicciones, cambiarlo todo; rechazó todo lo que no era perfección absoluta. Pasó sin anestesia, la dolorosa operación de vivir y adoptó una postura de amarga resignación nada byroniana.” Rimbaud vivía en una caja de cristal opaco, en la cual, desgranó la terrible influencia paterna y materna para precisamente opacar esta caja de cristal. Otto Kernberg señala cómo las propias fijaciones narcisistas del padre que le impiden responder a las del hijo pueden contribuir al daño narcisista de éste. Ya hemos comprobado cómo el padre de Rimbaud pareció preocuparse más de sí mismo que de las necesidades de sus hijos. En el puro estilo del padre *pisa y corre*, el capitán copó su vida entre el desprecio a sus hijos y sus constantes abandonos.

¹ Steimetz, J.L. (Arthur Rimbaud: une question de presence, Tallandier, Paris, 1991) narra el testimonio de la sirvienta de Bardey, Françoise Grisard, quien iba cada domingo a casa de Rimbaud y se lo explica a Auguste Franzoj, periodista italiano que le había procurado esa sirvienta presuntamente concubina.

² Pia, Pascal, Arthur Rimbaud, Poemes, Ed L'Arbalete, 1943

³ Baroja, Pío, en su novela El amor, el dandismo y la intriga, describe a un personaje dandí, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948

⁴ La Gran Enciclopedia Larousse define *dandi* como "el hombre que se viste a la moda" y *dandismo* como "moda estética, al principio, que se convirtió en una actitud más general". Por su parte, El petit Robert define *dandi* como "hombre que se jacta de una suprema elegancia en su atuendo y en sus maneras".

⁵ Baudelaire, Ch, Oeuvres completes Gallimard, Bib de la Pléiade, Paris 1975

⁶ Villena, Luis Antonio de: Corsarios de guante blanco, Tusquets, 1983

⁷ Philippe, Julian: Diccionario de Esnobismo.

⁸ Thackeray (1811-1863), el primero en utilizar este vocablo, la hace derivar de la contradicción de las palabras latinas *sine nobilitatis*. Parece ser que tomó la palabra del argot de los estudiantes de los colegios ingleses en los que los títulos de nobleza eran muy considerados. Fue autor del célebre Libro de los esnobs y de la exitosa La feria de las vanidades.

EL FINAL: EL BARCO EBRIO A LA MAR

Rimbaud logró transformar su carácter tumultuoso revistiéndolo de una capa de discreción y cortesía, sólo modulada por el humor mordaz e irresistible de su conversación. De vez en cuando se mostraba violento y así tuvo, con un encargado del almacén en el que trabajaba, una grave pelea que le llegó a ocasionar incluso problemas judiciales bastante severos.

Tras haber descuidado prolongadamente las molestias que le producía la rodilla, en febrero de 1891 notó un dolor lacerante en la pierna, que se le hinchó, y decidió ir, con grandes e intensos sufrimientos, en abril, a Zeyla, donde llegó casi inconsciente. Viajó en barco hacia Aden, donde fue internado en el Hospital Europeo. Allí, le aconsejaron una amputación de la pierna y fue repatriado a Europa, ingresando en Marsella en el Hospital de la Concepción. El 20 de julio, volvió a la casa de su madre pero, dado que las molestias no cesaban, pronto tuvo que regresar a Marsella.

Durante sus últimas semanas de vida, para recuperar el sueño, le administraron calmantes opiáceos. Al cabo de unos días aparecieron alucinaciones, dificultad de la memoria y desorientación, que le hicieron caerse al suelo en diversos momentos. Negando la gravedad de su estado, insistía en retornar a Harar. Isabelle, su hermana favorita, lo acompañó en el hospital y parece que intentó convertirle a la religión cristiana, y dice que, por consiguiente, Arthur aceptó confesarse, por recomendación de ella.

Poco tiempo después, Rimbaud entró en una situación confusa con delirios y alucinaciones visuales que describía con detalle a los médicos cuando llegaba a estar más tranquilo. Mijolla cuenta que su principal idea delirante era que tenía que saldar cuentas con las autoridades militares y lo interpreta como una necesidad de proyectar el peligro inminente de la muerte hacia el exterior. Nosotros vemos en ese temor delirante, basado en una preocupación real por su antigua y ya lejana deserción, un rasgo de la imagen del padre persecutor, el capitán Rimbaud, simbolizado a través de la Institución Militar y el comportamiento casi marcial de su madre cuando el padre los abandonó. El 9 de noviembre de

1891, a medias inconsciente, dictó una carta pidiendo que lo llevaran a un barco. Al día siguiente murió, tres semanas antes de su trigesimoséptimo aniversario. En **Una temporada en el infierno** había escrito: "Et a l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes" (Y al alba, armados de una ardiente paciencia, entraremos a las ciudades espléndidas)." Sólo Isabelle estaba a su lado, ya que se madre, la señora Rimbaud, permanecía en Roche.

Cuando todo terminó, Isabelle regresó a Les Ardennes, con los restos de su hermano cuya alma había podido confiar a Dios. Una vez que el cuerpo estuvo en Charleville, a las nueve de la mañana del día del entierro, la señora Rimbaud fue a ver al párroco y encargó un funeral de primera clase para las diez. El padre Gillet le señaló lo difícil que sería y añadió que, como había sido profesor de religión de Arthur, le gustaría que asistieran algunos de los compañeros y antiguos maestros. La señora Rimbaud, sin embargo, se negó a modificar sus planes.

A las diez de aquella mañana se celebró una espléndida ceremonia fúnebre, con todos los atavíos que acompañaban a un funeral de primera clase. Concluida la ceremonia, el imponente ataúd fue transportado por un carruaje fúnebre lujoso y seguido por una impresionante procesión. Detrás de tal esplendor, caminaban dos solitarias figuras cubiertas de velos negros: la señora Rimbaud y su hija Isabelle. No se pronunció ningún discurso junto a la tumba del hombre que, en aquel mismo momento, estaba siendo aclamado en París como el más grande poeta de su época; tampoco estaba presente ninguna de las personas de su primera juventud; ni siquiera Verlaine, con quien había pasado los años más apasionados, intensos y productivos de su vida, y quien, probablemente no supo de la muerte de su amigo, estuvo allí para decirle adiós. Rimbaud se encontró tan solo en su regreso a la tierra como durante toda su vida.

En 1901, cuando en su ciudad natal se celebró el décimo aniversario de la muerte de Rimbaud con la develación de un monumento en la *Place de la Gare*, la señora Rimbaud no había perdonado aún a la literatura el papel que desempeñara en la decadencia y la ruina de su hijo, y se negó a asistir. Se dice incluso que no fue ni una sola vez a ver la estatua, aunque el departamento que ocupó durante los últimos años de su vida no estaba a más de sesenta metros de la plaza. Sin

embargo, se alegró de conocer a Alfred Bardey, el patrón de su hijo, cuando acudió a Charleville para la inauguración del monumento, y le recibió con gran cordialidad. El odio implacable de la señora Rimbaud iba dirigido únicamente contra la literatura y los hombres de letras. Isabelle escribió una vez:

“No aborrece únicamente la literatura, sino toda obra literaria o científica que no se pueda poner en las manos de un muchacho de quince años de mediana inteligencia. Aunque he dejado a su alcance las obras de Arthur, dudo que llegue a leerlas nunca. Probablemente más vale así, porque, dado su estilo y su inspiración, le desagradarían profundamente. No le interesa nada relacionado con ellas y se comporta incluso como si no existieran, manteniendo la firmeza inalterable de su decisión anteriormente tomada”.

La señora Rimbaud, con la misma obstinada inflexibilidad de carácter que su hijo y tan incapaz, como él, de hacer concesiones, nunca cedió en todo lo que era para ella cuestión de principios. Nada de lo que nadie pudiera decir o pensar, ningún motivo de ternura, afecto o compasión, la harían desviarse del camino que, con su obstinación, se había trazado. Rimbaud murió confesado, y según las palabras de Isabelle: “tenía fe y nunca había visto fe de semejante calidad”.

CONCLUSIÓN

Han pasado ciento trece años desde que Rimbaud muriera en Marsella y, lo que es aún más importante, más de ciento treinta desde que desapareció para la poesía.

En 1936, Francia celebró el quincuagésimo aniversario del movimiento simbolista y de la publicación, en *La Vogue*, de **Las Iluminaciones**. Durante ese medio siglo, la importancia de la obra de Rimbaud no dejó de aumentar. En el momento actual pocos poetas, incluido el mismo Baudelaire, son objetos de tanto interés y de tales apasionados estudios. No existe movimiento moderno, sea cual fuere el país que se trate, que no afirme deberle algo de sus orígenes, aunque sin duda el mismo Rimbaud no hubiera aprobado la mayor parte de sus ideas. Los jóvenes escritores de todo el mundo descubren hoy en Rimbaud, al portavoz de su exasperación con el pasado y con la tradición; de su desacuerdo con las normas aceptadas y con lo que la llamada civilización ha hecho del mundo en el que vivimos y sienten el mismo deseo de destruirlo todo. Tal vez sin la misma intención de encontrar un más allá que Rimbaud sí tenía. Aún así, Rimbaud había clamado:

*Qu'est ce que pour nous, mon coeur, que les nappes de sang
et de braise, el mille meurtres, et les long cris
de rage, sanglots de tout enfer renversant
tout ordre; el l'Aquilon encor sur les débris
et toute vengeance? Rien... –mais si, tout encor,
nous la voulons! Industriels, princes, sénats,
périssent! Puissance, justice, histoire, a bas!
Ca nous est du. Le sang! Le sang! La flamme d'or!*

(¿Qué es para nosotros, mi corazón, que los manteles de sangre
y de brasas, y mil asesinatos, y los largos gritos
de rabia, lamentos de todo infierno derribando
todo el orden; y el Aquilón aún sobre los restos,
y toda venganza? Nada... ¡pero sí, todavía,
la queremos! ¡Industriales, príncipes, senados,
perezcan! ¡potencia, justicia, historia, al piso!
Nos fue otorgado. ¡La sangre! ¡La sangre! ¡La llama de oro!)

Es difícil entender o interpretar, con frecuencia, las obras de Rimbaud, por lo que constituyen una fuente inagotable para quienes buscan textos en los que apoyar

sus doctrinas. En Rimbaud, (casi como en **La Biblia**) se pueden encontrar confirmaciones para casi cualquier teoría, y a la obra se le ha sometido al mismo tratamiento que a los textos sagrados: se han tomado breves fragmentos para convertirlos tanto en soporte de sermones literarios como de comentarios cuyo seguimiento exige, a veces, una imaginación superlativa.

Sus detractores y sus admiradores han visto respectivamente a Rimbaud o como un canalla o como un mártir; y también como un derrochador o como un santo que Dios sacó de este mundo porque Francia no se merecía su presencia (tal es la opinión del poeta Paterné Berrichon, su cuñado, en su obra **La vida de Rimbaud**). Sin embargo, ninguna de estas aventuras resulta satisfactoria. Y Étiemble, después de veinte años o más de pacientes y exhaustivas investigaciones, ha podido acabar, en su tesis doctoral, **El mito de Rimbaud**, con todas y cada una de estas teorías.

Cuando se contempla, sin apasionamientos, la vida Rimbaud en su conjunto, es difícil acusarle de algo que sea verdaderamente grave o vicioso. En sus días en París y en Londres vivió, en relación con lo convencional, de forma disoluta e inmoral, pero se trataba de convenciones contra las que Rimbaud luchaba: "Sí, tengo los ojos cerrados a su luz", dijo en **Una temporada en el infierno**, "pero pude estar salvado." Vivía en la depravación porque quería hacerlo, porque la depravación era parte de su filosofía. Cuando se convenció de su exageración, ningún eremita del desierto podría haber superado la austeridad de su vida. En cuanto a la inmoralidad de sus prácticas homosexuales, si es que se ataca a Rimbaud desde este ángulo y que muchos consideran su delito más escandaloso, la única relación de esta naturaleza que nos consta se produjo a los 17 años, al caer bajo la influencia de un hombre mayor que él diez años, del cual se sabe que practicaba la sodomía antes de conocer a Rimbaud. Este último era por entonces, un adolescente influenciado y triste, con un precoz desarrollo emocional y en una fase casi infantil de su desarrollo físico, por lo que todo ello le dejó un sentimiento de culpa y de frustración. En cualquier caso, la psicología se halla, a estas alturas, en condiciones de proponer explicaciones más sanas y matizadas de este episodio, considerando esencialmente que se trata de un joven de esa edad.

Durante algún tiempo, Rimbaud trató de vivir a costa de sus amigos, pero lo hizo torpemente y el experimento fue de corta duración. En los últimos años de su vida, en la costa de Somalia, se le conocía por su escrupulosa honestidad y su enorme generosidad. Honor y buen nombre significaban mucho para él. Su correspondencia familiar lo demuestra, y en su lecho de muerte manifestó, durante sus delirios, la angustia inconsciente que le producía no poder realizar escrupulosa y puntualmente las tareas que se le habían confiado y que había emprendido. Por otra parte, tampoco puede mantenerse la teoría del Rimbaud santo y mártir. En el período en el que se imaginaba convertido en el igual de Dios, estaba dispuesto a pagar, mediante grandes sufrimientos personales, el precio que exigiera dicho honor; pero se proponía sufrir no como mártir sino como Dios mismo. Durante el resto de su vida practicó el ascetismo y la austeridad; cabe incluso hablar de caridad, amabilidad y generosidad hacia quienes tenía a su cargo, y cuya suerte le conmovía; pero no de verdadera santidad. Las cartas a su familia —el único testimonio que tenemos de su vida en la costa somalí y en Abisinia—, lo demuestran. Tal vez fuese, debajo de la máscara y la armadura abisinias, un pensador religioso y un filósofo —quizá siguiera siendo también poeta—, pero sin duda alguna su vida no fue la de un santo.

La carrera de Rimbaud es un trágico ejemplo del despilfarro máximo. Tal vez su obra no existiría sin ese despilfarro; quizá sea el precio que hemos tenido que pagar por ella. No se pueden calcular los misterios ni los métodos del genio, y quizá la calidad meteórica del arte de Rimbaud fue su esencia, su única posibilidad de ser. Cabe decir que fue uno de esos desventurados que queman con su aliento todo lo que tocan; a su contacto todo se transforma en cenizas. Estaba dotado para muchas cosas, pero al final todo fueron decepciones. Los triunfos académicos parecían prometer una distinguida carrera intelectual, pero terminaron por parecerle insípidos y abandonó los estudios. Su talento poético lo habría situado en la primera fila de los literatos de su época, pero Rimbaud mordió el fruto, encontró que tenía el corazón podrido, y lo arrojó. Trató de vivir día a día, sin hacer planes para el mañana, esperando los acontecimientos, pero tampoco éste le proporcionó otra cosa que desilusión, como todo lo demás.

Su última tentativa, una existencia de continua actividad —exploración y comercio —, lo llevó al fracaso definitivo. El fracaso era su destino. Él mismo fue un fracaso grandioso y siguió siendo hasta el final *El gran maldito*. Pasó toda su vida en el infierno, la antecámara de las regiones celestiales, *El lugar de las pruebas*, y lo fue efectivamente para Rimbaud, que, en él, se hallaba exiliado del paraíso con el que había soñado, que había experimentado en una ocasión y que impedía que pudiera vivir feliz en cualquier lugar sobre la faz de la tierra. Únicamente cabe esperar que la vida fuera la antecámara de un mundo donde todo haya servido para hacerlo feliz.

Rimbaud era, en primer lugar, un aventurero. Su primera aventura la encontró en los libros; después se escapó para vagabundear como un gitano, y el vagabundeo fue su primera aventura en el mundo de la realidad. La más grande fue la exploración de las regiones celestiales, y de ahí que luego todo le pareciera insípido; de ahí que este mundo le resultara demasiado pequeño para satisfacerlo. A su madre y a su hermana les dijo: “me gustaría recorrer el mundo entero, que, bien mirado, no es tan grande. Quizá entonces encontrara algún sitio que me agradara lo suficiente.” En *Mémoire (Memoria)*, uno de sus más hermosos poemas, evoca simbólicamente esta nostalgia:

*Jouet de cet oeil d'eau morne, je n'y puis prendre
oh canot immobile! Oh, bras trop courts! Ni l'une
ni l'autre fleur: ni la jaune qui m'importune,
la; ni la bleue, amie a l'eau couleur de cendre.*

*Ah! La poudre des saules qu'une aile secoue!
Les roses des roseaux des longtemps dévorées!
Mon canot, toujours fixe; et sa chaîne tirée
au fond de cet oeil d'eau sans bords, -a quelle boue?*

(Juguete de este ojo de agua triste, no pude tomar
¡oh, bote inmóvil! ¡oh, brazos demasiado cortos! Ni una
ni otra flor: ni la amarilla que me importuna,
ahí, ni la azul, amiga del agua color de ceniza.

¡Ah! ¡el polvo de los sauces que una ala sacude!
¡las rosas de los rosales desde tiempo devoradas!
Mi bote, siempre fijo; y su cadena lanzada
al fondo de este ojo de agua sin bordes -¿a qué pantano?)

Su fracaso no debe atribuirse únicamente a la mala suerte. Baudelaire había mostrado que la causa principal de los sufrimientos del hombre era su debilidad, su incapacidad para preservar en la búsqueda de los valores más elevados. La mayor parte de los reveses que sufrió Rimbaud tuvieron como causa su incapacidad para adaptarse a la vida, y de manera poderosa su enorme orgullo y su narcisismo. Tanto en el dominio espiritual como en la realidad cotidiana prefirió perder antes que hacer concesiones o inclinarse ante las circunstancias. Desde sus primeros años no soportó la menor crítica ni reprimenda, críticas y reprimendas que con frecuencia descubría incluso donde no existían. Este narcisismo lo llevó a imaginarse que era el igual a Dios y, por consiguiente, a creerse dispensado de las obligaciones ordinarias de los simples mortales. Baudelaire pagó con lágrimas ardientes de sufrimiento y de arrepentimiento cada uno de sus placeres, de sus alegrías y de sus debilidades; pagó de buen talante porque reconocía la justicia del castigo. Estaba dispuesto a admitir sus errores, creía que no era más que un miserable pecador, y su narcisismo consistía en reconocerlo de buen grado, y en convencer a otros para que hicieran lo mismo. "Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frere. (Hipócrita lector, mi semejante, mi hermano)." Rimbaud era incapaz de semejante humildad, de aceptar una posición inferior. Nunca solicitó piedad, perdón o misericordia. Es cierto que se veía como pecador: pecador condenado, pero condenado gloriosamente, dominado por el fuego de la ira y la venganza del Todopoderoso, obligado a utilizar la plenitud de su fuerza contra él; pecador que, mientras se consumía, aún sonreía sarcásticamente al Dios que lo destruía. Al final, sin embargo, cuando depuso las armas y se rindió definitivamente, ese mismo narcisismo y esa misma arrogancia sirvieron para castigarlo.

Rimbaud tenía además otra flaqueza: la maldición de la inestabilidad. Era incapaz de hacer nada concienzudamente, de llegar al fondo de nada, por lo que, a la postre, no dominó ninguna disciplina. Siempre quería avanzar demasiado de prisa y no se esperaba para fincar ningún cimiento; el palacio tenía que alzarse instantáneamente, por arte de magia. De hecho, siempre confió más en el poder de los hechizos que en el de su propio esfuerzo. Tan pronto como concebía un

proyecto tenía que realizarlo; veía el fin pero no los medios para alcanzarlo, y nunca llegó a aprender la moderación y la paciencia. "La science est trop lente (La ciencia es demasiado lenta)", dijo en **Una temporada en el infierno**. "Que le priere galope (que la plegaria galope)." La rapidez y la impaciencia hicieron madurar sus dones demasiado aprisa, atrofiándolos, como la fruta arrancada del árbol. Quizá esta mutilación sea otra prueba de su narcisismo, en la represión de sus medios naturales de expresión. Nos es permitido soñar con lo que el destino habría podido reservarle si hubiera sido capaz de dejar que sus magníficas cualidades maduraran lentamente para alcanzar la plena floración en el momento más favorable. Nunca sabremos de todas formas adónde hubiera llegado si hubiera sido capaz, como Baudelaire, de aceptar humillaciones e incomprendiones. Baudelaire dijo: "Mes humiliations ont été des graces de Dieu (Mis humillaciones fueron gracias de Dios)." El narcisismo y la arrogancia de Rimbaud eran demasiado grandes y nunca fue capaz de aprender de sus fracasos. Le faltaban dos cualidades que son ingredientes vitales del gran genio: la humildad y la simplicidad.

Vemos en su impaciencia, hasta cierto punto, el signo de un desarrollo interrumpido y podríamos decir que siguió siendo niño hasta el final de sus días. Si alguna cosa despertaba su interés o se apoderaba de su imaginación, se convencía de que eso era lo que siempre había querido, lo que le permitiría que todo lo demás se aclarara, lo que le resarciría de todas sus desilusiones anteriores. Inmediatamente se consagraba a ello durante algún tiempo con toda la apasionada energía de su forma de ser, pero también lo abandonaba con la misma rapidez cuando su interés decaía. Cuántas veces escribió a su familia desde la costa somalí: "¡No he encontrado lo que esperaba encontrar! ¡No me quedará aquí por mucho tiempo!" ¡Cuántos proyectos acarició y empezó y qué pocos llevó a cabo! "Ah! Tarir toutes les umes! (¡Ah! ¡Agotar todas las umas!)", exclamó en **Comédie en soif (Comedia en sed)**. Bebió al mismo tiempo de todas las copas por el temor de perderse el sabor del alguna. Pero era tan enorme su deseo de beber, y lo llevó a cabo tan precipitadamente, que sólo consiguió atragantarse y no saborear nada.

Nunca supo adaptarse a las limitaciones exteriores ni se impuso alguna disciplina personal; hasta el último momento su carácter permaneció en un estado de rebelión descontrolada. Se rebelaba contra todo: contra la sociedad, la religión oficial, contra el arte y contra el conjunto de las condiciones en las que transcurre la vida. Este deseo insaciable de libertad, otra consecuencia de su narcisismo, llegaba a ser morboso en sus manifestaciones extremas. No soportaba el peso de una mano amiga sobre el hombro; prefería morir a que lo socorrieran. Su drama llegó en el momento en el que, por fin, aprendió que la libertad no es un derecho de nacimiento, sino que se trata, por el contrario, de una mercancía que, como todo en este mundo tan imperfecto, se adquiere con el precio de la servidumbre personal y de la humillación, ya era demasiado tarde. No disponemos de libertad para ser plenamente nosotros mismos si no la compramos antes con sumisión y grandes concesiones dolorosas, si no hemos luchado denodadamente para alcanzar las cimas donde el aire es apenas respirable. Rimbaud decidió demasiado tarde comprar su libertad, y para entonces el precio era mucho más elevado de lo que hubiera sido antes. Durante los mejores años de su madurez, incipiente madurez, cuando podía haber disfrutado de cierta libertad, trató de adquirirla febrilmente, como hacía con todas las cosas, pagando por ella el altísimo precio de las más dolorosa servidumbre y el sufrimiento más amargo.

En la época de la lucha trágica que encuentra expresión en **Una temporada en el infierno**, buscaba una religión en la cual abandonarse por completo, pero no estaba dispuesto a pagar por ello con la pérdida de su libertad personal. Prefirió ahogar los anhelos de su corazón, considerándolo, patéticamente, como una victoria. En **Los demonios**, Dostoievsky nos presenta a un personaje que se suicida para demostrar su completa independencia de Dios. Rimbaud se comportó de manera similar, aunque en su caso, el suicidio fuera espiritual y esencialmente poético.

A partir del trauma que le trastornó cuando no era más que un adolescente, fue incapaz de aceptar la vida tal como se le presentaba; consideraba intolerables las condiciones que le imponía y la odiaba porque no era como él la había imaginado. Ni quería ni podía aceptar la naturaleza humana en lo que tiene de más ordinario:

las debilidades de los demás y sus mezquindades. Carecía de tolerancia y de compasión; la incapacidad ajena para vivir de acuerdo con un ideal no le parecía patética, tan sólo le provocaba repugnancia. Las únicas personas por las que sintió afecto y a las que trató amablemente fueron los indígenas de raza negra quienes vivían a su cargo y casi con la existencia resignada de las bestias de carga. Nunca entendió, a diferencia de Baudelaire, los condicionamientos más elementales de la vida humana, ni tampoco fue capaz, con algunas excepciones al final de su vida, de tratar, como él, con auténtica ternura a la humanidad a la deriva. De *Las grandezas y las miserias del Hombre* de las que habló Pascal vio únicamente las miserias. No soportaba la felicidad trivial que parecía bastar a quienes tenía a su alrededor, y rechazaba todo aquello que embellece o enduiza la vida de los demás: paz, amor y el simple trabajo. Destruyó en sí mismo todos esos valores, lamentándolo cuando ya era demasiado tarde y no le quedaba nada que sirviera de cimiento para edificar. Nunca supo sacar fruto de la experiencia; tan sólo le quedaron las cicatrices.

En un principio creyó poder dictar sus propias condiciones, cambiarlo todo, encontrar la vida verdadera. Pero cuando esto fracasó, se negó a aceptar lo que con él consideraba como droga, cualquier cosa que aligerase el peso de su existencia —el arte y los sueños—, y prescindió de todo ello porque no era la realidad final, porque no poseía la perfección absoluta. Decía Baudelaire: "Es preciso estar siempre ebrio, todo está ahí: es la sola cuestión. Para no sentir el terrible lastre del tiempo que vence sus hombros y los empuja hacia la tierra, es preciso embriagarse sin cesar. ¿Pero, de qué? De vino, de poesía o de virtud, como prefieran. Pero embriaguense." Rimbaud era incapaz de aceptar tal consejo y el mundo le causó siempre un sufrimiento intolerable, ya que conservó hasta el final la sensibilidad adolescente perpetuamente herida. Al final no le quedó anestésico alguno que hiciera soportable la "dolorosa operación de vivir." Nunca encontró una regla de conducta y jamás se reconcilió con la vida. Lo único que alcanzó, por reacción, fue una actitud de amarga resignación que no tenía nada de Byron. En cierta ocasión, al escribir a su familia sobre sus planes futuros, dijo: "lo más probable, de todas formas, es tener que ir donde uno quiere, hacer lo que uno

no desea y vivir y morir de manera muy distinta a la que elige, sin esperanza de compensación alguna”.

La única compensación parcial que Rimbaud pareció encontrar, durante sus últimos años en Harar, fueron sus modestas aportaciones al bienestar de los indígenas a su servicio. Pero tampoco se hacía ilusiones sobre la naturaleza de esas acciones ni sobre lo que pudiera obtener a cambio.

Rimbaud recibió de la naturaleza más dones que ningún otro poeta de lengua francesa, pero cuando descubrió que no le permitían alcanzar el ideal que anhelaba, los rechazó por completo. De la misma manera que no aceptaba la humilde situación de cristiano ordinario, tampoco podía aceptar la condición de simple poeta. Cometió entonces, lo que parece haber sido una trágica equivocación, el mayor de sus errores: abandonar la literatura. Su periodo de mayor e intensa creación poética fue el único de su vida en el que sintió algo parecido a la felicidad, cuando conoció sus únicos momentos de alegría y plenitud. Con su característica violencia y falta de consideración consigo mismo, prescindió de lo que había en él de más precioso, su única razón de ser, condenándose definitivamente al infierno. “Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est ce pas? (Un hombre que quiere mutilarse está condenado, ¿verdad?)”, había preguntado en **Una temporada en el infierno**. No hay duda que se condenó mediante aquella mutilación. Y lo más trágico fue que, al final, llegó a comprender que había destrozado su vida y malgastado su talento. Era el mismo trato, en el plano espiritual, al que sometió a su cuerpo cuando, en Harar, negándose a reconocer la gravedad de su mal, se puso una venda muy apretada en la pierna enferma y se impuso la tortura de algunos ejercicios sumamente violentos. Rimbaud acabó con su talento a fuerza de ser obstinado.

Cabe que el abandono permanente de la poesía no fuera del todo voluntario. Quizá nunca hubiera vuelto a escribir de todas formas; quizá cuando la poesía dejó de ser para él la imagen de la verdad absoluta no tuvo ya nada que decir. Rimbaud nunca pudo escribir utilizando una fórmula, y, cuando la fe desapareció, quizá no le quedó tampoco el impulso que necesita un poeta. Tal vez, los dioses se mostraron en este caso más benévolos de lo que creemos; tal vez, fuera ésa la

única gracia que el destino le concedió: impedir que creara algo que estuviera por debajo de sus mejores obras; hacer que su producción se detuviera cuando estaba en la cumbre de su arte. Encontramos, de nuevo, una arista diferente de su narcisismo.

Porque con su obra, Rimbaud amplió el ámbito de la poesía. Cuando en 1871 apareció su estrella en el horizonte literario, aún dominaba el ideal parnasiano de la lógica y de la razón y ni siquiera se reconocía plenamente al mismo Baudelaire. La poesía francesa, en su conjunto, era poco más que un libro de imágenes o la transcripción, en lenguaje, de ideas comunes. Baudelaire había aumentado el poder de la sugestión de la poesía y le había devuelto su contenido espiritual, sin perder la lógica, la gramática, la sintaxis e, incluso, la rima. Rimbaud, por su parte, aumentó el poder evocativo de la poesía independientemente de su significado; con él, las palabras ejercen el hechizo, evocan los estados mentales y espirituales. La poesía es la sensación misma, hay que permitirle que encuentre su expresión propia, como la corriente de lava que va quemando el lecho para por él correr. Rimbaud prescindió de todas las palabras innecesarias, de todas las conexiones, dejando sólo la visión esencial misma, visión que los demás no siempre encuentran con facilidad. La inspiración le llegó al principio como un torrente en ebullición, pero logró extraer la esencia de dicha visión, rechazando lo que no era absolutamente necesario, todas las cláusulas explicativas de lo relativo. Al esforzarse por alcanzar lo desconocido, dio en realidad a la poesía un poder evocador que muy pocos poetas han igualado.

La poesía de Rimbaud ha demostrado –incluso aunque no se lo hubiera propuesto –, la inmensa riqueza artística del inconsciente, en las sensaciones de la infancia recordada a medias, en las sensaciones que han quedado registradas sin que registremos su significado. Todo esto ha abierto un campo fecundo para la literatura y puede afirmarse que, en Francia al menos, Rimbaud inició la literatura de las profundidades inconscientes en la naturaleza humana. El movimiento simbolista, en su deseo de ahondar en los símbolos inconscientes, de ir más allá de la vida en la tierra, le debe mucho, aunque sus esfuerzos se parezcan más a los de los escritores del Romanticismo alemán, quienes, conscientemente y sin la

economía de método de Rimbaud, trataron de expresar lo inconsciente. Es cierto que los ideales simbolistas le deben mucho a Rimbaud, pero, por otra parte, le deben más al *spleen* y al *ennui* de Baudelaire que a la violenta rebelión del autor de **Una temporada en el infierno**. Rimbaud nunca se sintió, como Baudelaire, ahogado por el peso del *ennui*: "Je suis celui qui souffre et qui s'est revolté! (¡Soy el que sufre y que se reveló!)", exclamó, en su adolescencia. Experimentó la rebelión más feroz y sintió repugnancia, pero nunca cansancio y lasitud. Cuando, en sus cartas desde Harar, hablaba de su *ennui*, no debemos pensar que esa palabra tuviera el mismo significado que para Baudelaire. Este último se sentía disolver en cansado aburrimiento mientras contemplaba las mismas cosas de siempre, "Le spectacle ennuyeux de l'immortel peché (El espectáculo tedioso del pecado inmortal)", y lo mismo puede decirse de las lágrimas de Verlaine, "Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville, (Llora en mi corazón como llueve en la ciudad)"; Rimbaud, en cambio, alzaba las manos horrorizado y asqueado, rompiendo todo lo que encontraba a su alrededor, y sólo dejaba los pedazos que caían a sus pies. Caminaba por la vida pisando los fragmentos de los sueños e ideales que se habían destruido.

Rimbaud abrió muchos caminos nuevos para la poesía, taló grandes claros en la selva, por lo que, cuando cayó al lado del camino, otros fueron capaces de seguir adelante por las nuevas sendas hacia lo desconocido, más allá del horizonte, "ou l'autre s'est affaissé (donde lo otro se hundió)." Podemos poner en duda el nacimiento del Surrealismo sin la presencia anterior de Rimbaud. André Breton dice que gracias a **Las iluminaciones** estamos en condiciones de comunicarnos con lo más profundo de nuestro ser y que de Rimbaud hemos aprendido que la poesía nos lleva a muchos sitios. El Surrealismo considera que la poesía es la concreción que el escritor logra dar a lo irracional que flota en su espíritu a través de vagas imágenes que con frecuencia no advierte, pero que, mediante una determinada disciplina mental, es posible sacar a la luz. La definición de André Breton del Surrealismo debe mucho a la concepción rimbaldiana de la poesía:

“Surrealismo es el automatismo psíquico mediante el cual el artista se propone expresar, ya sea verbalmente o por escrito o de otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral. El Surrealismo se basa en la creencia de la realidad superior de ciertas formas de asociación que se han ignorado hasta ahora, en la omnipotencia de los sueños y en el juego libre y desinteresado del pensamiento”.

Sobra decir que este juego libre del que habla Breton evoca claramente la influencia de Freud a través de la técnica de asociación libre.

El programa artístico de los surrealistas tiene muchas semejanzas con la teoría poética de Rimbaud, ya que se propone descubrir las relaciones precisas que existen entre metáfora y poesía, librando así a la literatura y al arte de toda contradicción moral. La poesía, al igual que el poeta, ha de situarse más allá del bien y del mal. Los surrealistas, además, exaltan el supremo valor poético de las baladas y de la literatura anónima. Gran parte de los últimos poemas de Rimbaud se inspiran en cantos folclóricos, caracterizados por su simplicidad e ingenuidad, como si su autor creyera que el alma de un pueblo se expresa inconscientemente en su literatura popular, que representa ella misma una forma inconsciente de Simbolismo.

Sin embargo, Rimbaud es para nosotros en la actualidad algo más que un poeta cuya importancia radica en haber dejado su marca en la historia de la poesía; es algo más que un poeta importante que simbolizó su época o que nos abrió las puertas de un reino diferente. Rimbaud es importante porque es poeta, porque sus obras son la cabecera de muchos a los que no les importa ni la historia de literatura ni las técnicas de la poesía. Personas que lo leen por el mensaje directo, por las sustancias valiosas de manejar las palabras, por la posibilidad de encontrar un más allá y una posibilidad poética a la cual llegar.

Tal vez la obra de Rimbaud no tenga la extensión y la profundidad de la de Baudelaire, ya que no pone de manifiesto la misma experiencia y la misma reflexión adultas sobre los problemas eternos que nos atormentan el alma. Gracias a Baudelaire hemos alcanzado un conocimiento más pleno y más consciente de nosotros mismos, de eso que llamamos la naturaleza humana y del problema de su debilidad enfrentada con las fuerzas de la vida. Rimbaud, por su

parte, sintió con enorme intensidad, tuvo grandes y violentas intuiciones, entusiasmos virulentos, pero muy pocas veces se concedió el tiempo de la reflexión a fondo. Tal vez, no le correspondía, pero no hay que olvidar que tenía probablemente poco más de veinte años cuando dejó de escribir y que le faltó tiempo para conocerse mejor, tanto a sí mismo como a los demás. Casi todo lo que sabía lo había aprendido en los libros. Lo animaba un entusiasmo salvaje, estaba lleno de ideas brillantes, y, como un niño de los barrios pobres de la ciudad en su primera visita al campo, corría de una flor a otra aspirando su olor, para luego dejarlas caer y marchitarlas mientras se dirigía ya, súbitamente, a la siguiente, que le parecía la más hermosa de todas, hasta el otro extremo, lejano, del jardín.

En el caso de Rimbaud se da la paradoja de que siendo, como lo era en sus escritos, a pesar de lo que digan ciertos críticos, no creyente, un no creyente místico, y de que al final de **Una temporada en el infierno** rechazara la fe como solución personal, haya ayudado a otros a recobrarla. Muchos estudiosos como Daniel-Rops, Riviere y Claudel, encontraron en él la expresión plena de su necesidad de Dios y de su fe definitiva. Su acción fue, en palabras de Isabelle Rimbaud: "la de empujar a las almas privilegiadas hacia Dios." Claudel dijo que después de leer **Las Iluminaciones** y **Una temporada en el infierno** tuvo "la impresión viviente y casi física de lo sobrenatural", y posteriormente afirmó: "Es Arthur Rimbaud el que me instruyó y construyó. Le debo todo. No es de este mundo." Mediante su experiencia de Dios, Rimbaud alcanzó, sin creencias ortodoxas, el estadio que los místicos tratan de conseguir, y en el que ya no existe la posibilidad de creer o no, de la duda o de la reflexión, sino sólo de la pura sensación, del éxtasis y de la unión con el Todopoderoso, más allá de la auténtica fe.

Cada día son más los que descubren en las ideas de Rimbaud muchos puntos de contacto con las suyas propias. Aborrecen tanto como él lo que la civilización ha llegado a ser y comparten su rechazo a la hipocresía y la suficiencia. Para Rimbaud, quien despreciaba ese mal llamado progreso del cual el mundo está tan desmesuradamente orgulloso, Mr. Prudhomme (personaje de novela y de teatro

de Henri Monnier, es un individuo vulgar e hipócrita muy dado a proferir grandilocuentes lugares comunes) había nacido al mismo tiempo que Cristo.

Como dice Rimbaud en **Mauvais sang (Mala sangre)** de **Una temporada en el infierno**:

La race inférieure a tout couvert –le peuple, comme on dit, la raison; la nation y la science.

Oh! La science! On a tout repris. Pour le corps et pour l'ame –le viatique -, on a la médecine et la philosophie, - les remèdes des bons femmes et les chansons populaires arrangées. Et les divertissements des princes et les jeux qu'ils interdisaient! Géographie, cosmographie, mécanique, chimie...

La science, la nouvelle noblesse! Le progrès. Le monde marche. Pourquoi ne tournerait-il pas?

(La raza inferior ha cubierto todo –el pueblo, como se dice, la razón; la nación y la ciencia.

¡Oh! ¡La ciencia! Retomamos todo. Para el cuerpo y para el alma –el viático -, tenemos la medicina y la filosofía, los remedios de las buenas mujeres y las canciones populares arregladas. ¡Y las diversiones de los príncipes y los juegos que ellos prohibían! ¡Geografía, cosmografía, mecánica, química!

¡La ciencia, la nueva aristocracia! El progreso. El mundo avanza. ¿Por qué no se volvería?)

Rimbaud no sentía más que repugnancia por la versión moderna de la democracia, nacida de las más sinceras creencias de la Revolución. Como a tantos otros hoy en día, le hubiera gustado venderlo todo a precio de oferta, regalarlo, si es que existe algún ingenuo bondadoso que quiera quedárselo.

En **Las Iluminaciones** encuentra expresión, como en ningún otro sitio –con la fundamental excepción de los poemas de San Juan de la Cruz -, la aspiración eterna del ser humano a la belleza y a la satisfacción espiritual. **Una temporada en el infierno** es el infierno de la duda presente siempre en cada uno de nosotros, el combate secular entre el ángel y el demonio, y pocos escritores han expresado con tanta fuerza y de la manera tan conmovedora la amargura del grito que brota de nuestras entrañas. En **Le bateau ivre (El barco ebrio)**, tal vez su poema más emblemático, por otra parte, encontramos todas las nostalgias de la naturaleza humana, sus aspiraciones y su apasionado deseo de dejar atrás valores que han perdido su vigencia para navegar hacia nuevas esperanzas. La carga de **Le bateau ivre (El barco ebrio)** es la de los sufrimientos del mundo herido, con el

infinito cansancio que le produce todo lo que lo rodea; esa nave lleva a bordo, el ardiente deseo del mundo de ponerse a navegar por alta mar, librándose del asfixiante hedor del puerto, para purificar, allá, todo lo que lo ha manchado. La velocidad del buque aumenta, mar adentro, navegando, por así decirlo, entre dos cielos, dos infinitos, llevando hacia lo más alto por el rayo de luz; aunque, tal vez, como lo hizo la embarcación de Rimbaud, se precipite de nuevo; probablemente resulte ser, igual que el suyo, “un bateau frele comme un papillon de mai (un barco endeble como una mariposa de mayo)”, un frágil barco de papel que un niño triste lanza al mar cruel tan sólo para que lo devoren las olas implacables.

*Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les Aubes sont navrantes.
Toute lune est atroce et tout ciel amer:
l'acre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes,
oh que ma quille éclate! Oh que j'aille à la mer!*

(Pero, verdad, ¡lloré demasiado! Las Albas son desoladoras.
Toda luna es atroz y todo sol amargo:
el acre amor me infló de torpezas embriagantes,
¡Oh, que mi quilla reviente! ¡Oh, que me vaya al mar!)

Así se debe volver a la tierra y contenerse con las aguas de este mundo, pero todo lo que pedimos son las aguas de la infancia. Un barco frágil de papel como la única embarcación posible entonces para dirigir sus sueños hacia el cercano infinito. Aunque el viaje soñado siempre llegue a su fin y nos tengamos que contentar con la realidad nuestra de cada día, Rimbaud es el actor similar de dramas muy antiguos que penetra en nuestros huesos parecidos a fugaces barcos ebrios.

Todo esto ha terminado, ahora sé saludar a la belleza.

**Arthur Rimbaud
(La alquimia del verbo)**

BIBLIOGRAFÍA

- Abéles, Luce. (1987) *Fantín-Latour: Coin de table. Verlaine, Rimbaud et les Vilains. Bonshommes*. París: Réunion des Musées Nationaux.
- Adam, Antoine. (1950) "L'Énigme des Illuminations". *Revue de Sciences Humaines*, 221-225, París.
- Auden, W.H. "Rimbaud" (diciembre 1938/ 1991). En *Collected Poems*. Londres: Faber & Faber
- Bandelier, Danielle. (1988) *Se dire et se taire: l'écriture d' Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*. Neuchatel: La Baconniere.
- Banville, Théodore de. (1872/1899) *Petit traité de poésie française*. París: Francelle
- Bataille, Georges. (2001) *La felicidad, el erotismo y la literatura* Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Baudelaire, Charles. (1975-1976). *Oeuvres Complètes*. 2 vols. París: La Pléiade.
- Baudelaire, Ch. (2000) *Consejos a los jóvenes escritores*. Madrid: Minúscula. Letra Celeste
- Berrichon, Paterné. (1897/1980) *La vie de Jean-Arthur Rimbaud*. Mercure de France, París: AMS
- Bersani, Leo. (1976) "Rimbaud's Simplicity". En *A future for Astyanax. Character and Desire in Literature*. Boston y Toronto: Little, Brown and Co.
- Bonnefoy, Yves. (1961/1994) *Rimbaud par lui-meme*. París: Seuil, "Écrivains de toujours
- Bonnefoy, Y. (1990) *Lieux et Destins de l'image*. La librairie du XX siècle, París: Seuil,
- Borer, Alain. (1984) *Un sieur Rimbaud se disant négociant*. París: Lachenal et Ritter,
- Borer, A. (1999) *Rimbaud, la hora de la fuga*. México, UNAM
- Breton, André. (1994) *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama
- Briet, Suzanne, (1956) *Rimbaud notre prochain*. París: Nouvelles Editions Latines.

- Britten, Benjamin. (1984) *Les Illuminations* . Nueva Orquesta Sinfónica de Londres. Eugene Goossens. Londres: Decca.
- Butor, Michel. (1989) *Improvisations sur Rimbaud*. París: Éditions de la Différence
- Calasso, Roberto. (1994) "Eminentes lunólogos". En *Los cuarenta y nueve escalones*. Col. Argumentos, Barcelona: Anagrama
- Camus, Albert. (1951) *El hombre rebelde*. Madrid: Alianza
- Claudél, Paul. (1965) "Un dernier salut a Arthur Rimbaud". En *Oeuvres en prose*. París: La Pléiade, Gallimard.
- Coulon, Marcel. (1923) *Le probleme de Rimbaud, poete maudit*. Nimes: Gomés.
- Coulon, M. (1929) *La Vie de Rimbaud et de son Oeuvre*. Mercure de France, París
- Delahaye, Ernest. (1947) *Rimbaud, l'artiste et l'etre moral*. París: Messein
- Delattre, Jacques. (1928) *Le deséquilibre mental d'Arthur Rimbaud*. París: Le Francois
- Étiemble, René. (1961) *Le Mythe de Rimbaud. Structure du mythe*. París: Gallimard
- Étiemble, R. (1968) *Le Mythe de Rimbaud. Genese du mythe, 1869-1949*. París: Gallimard
- Fowle, Wallace. (1994) *Rimbaud and Jim Morrison. The Rebel as Poet*. Londres: Duke U.P.
- Freud, Sigmund. (1988) "El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen", *Obras completas* Vol. 6 Barcelona: Orbis
- Freud, S. (1988) "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", *Obras completas* Vol. 8, Barcelona: Orbis
- Freud, S. (1988) "El Moisés de Miguel Ángel", *Obras completas* Vol. 10, Barcelona: Orbis
- Freud, S. (1988) "La disolución del complejo de Edipo", *Obras completas* Vol. 15, Barcelona: Orbis
- Freud, S. (1988) "Dostoievsky y el parricidio", *Obras completas* Vol. 17, Barcelona: Orbis
- Freud, S. (2003) "Lo ominoso", *Obras completas* Vol. 17, Buenos Aires, Amorrortu

Garma, Ángel. (1969) "Arthur Rimbaud", *Sadismo y masoquismo en la conducta humana*, Buenos Aires: Nova

Godchot, Colonel. (1937) *Arthur Rimbaud ne varietur*. 2 vols. Niza: Chez l'auteur,

Hamburger, Michael. (1991) *La verdad de la poesía, Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, México: Lengua y Estudios Literarios, FCE.

Heidegger, Martin. (1997) *Arte y poesía*. México: Breviarios, FCE.

Izambard, Georges. (1963) *Rimbaud tel que je l'ai connu*. (1946) París: Mercure de France

Kundera, Milan (2003) *La vida está en otra parte*. México, Seix Barral

Lagriffe, Jacques. (1910) "Les deux aspects d'Arthur Rimbaud". París: *Journal de physiologie normale et pathologie*.

Mannoni, Octave. (1962) *Les temps modernes*. París

Mercyrol, Yannick. (1998) *La bibliothèque du littéraire*. Bibliothèque Major. París: PUF

Michel, Albin (1998) *Dictionnaire des littératures de langue française XIX siècle*. París, Encyclopaedia Universalis

Michon, Pierre. (2001) *Rimbaud el hijo*. Barcelona: Anagrama

Mijolla, Alain de. "Rimbaud múltiple". En *Rimbaud multiple*. París

Miller, Henry. (1956) *The Time of the Assassins. A Study of Rimbaud*. Londres: Neville Spearman

Murphy, Steve. (1990) *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*. Lyon: CNRS; P.U. de Lyon

Murphy, S. (1985) "Rimbaud et la Commune". En *Rimbaud multiple*, 50-65, París

Nicholl, Charles. (2001) *Rimbaud en África*. Barcelona: Anagrama

Partridge, G.E. (1930) "Psychopathological Study of Jean Nicholas Arthur Rimbaud", *The Psychoanalytical Review*, USA

Paz, Octavio. (1996) *El arco y la lira*. México: Lengua y estudios literarios, FCE.

- Pia, Pascal. (1943) *Arthur Rimbaud, poemes*, París: L'Arbalete.
- Plessen, Jacques. (1967) *Promenade et poésie: l'expérience de la marche et du mouvement dans l'oeuvre de Rimbaud*. La Haya y París: Mouton.
- Raymond, Marcel. (2002) *De Baudelaire al Surrealismo (1933)*. México: Lengua y Estudios Literarios, FCE.
- Richter, Mario. (1986) *Les Duex "Cimes" de Rimbaud. "Dévotion" et "Reve"*. Ginebra: Slatkine.
- Rimbaud, Arthur. (1954) *Oeuvres complètes*. París: La Pléiade, Gallimard
- Rimbaud, A. (1972) *Poesía completa*, Edición bilingüe, Barcelona: Ediciones 29.
- Riviere, Jacques. (1977) *Rimbaud. Dossier 1905-1925*. París: Gallimard, NRF.
- Robb, Graham. (2000) *Rimbaud*. Barcelona:Tiempo de Memoria, Tusquets.
- Ruitenbeek, Hendrik (1994) *Psicoanálisis y literatura*. México, FCE
- Starkie, Enid.(1989) *Arthur Rimbaud*. Madrid: Siruela
- Steimetz, Jean-Luc. (1991) *Arthur Rimbaud: une question de présence*. París: Tallandier
- Tsvietáieva, Marina. (1990) *El poeta y el tiempo*. Barcelona: Anagrama
- Verlaine, Paul. (1972) *Obras completas, Edición bilingüe, 2 vols*. Barcelona: Ediciones 29.
- Verlaine, P. (1972) "Arthur Rimbaud", *Lutece*. En *Oeuvres en prose complètes*. París: La Pléiade, Gallimard
- Viya, Miko. (1960) *Ángel en Exilio, Rimbaud*. México: Ediciones del Salón de Teatro.