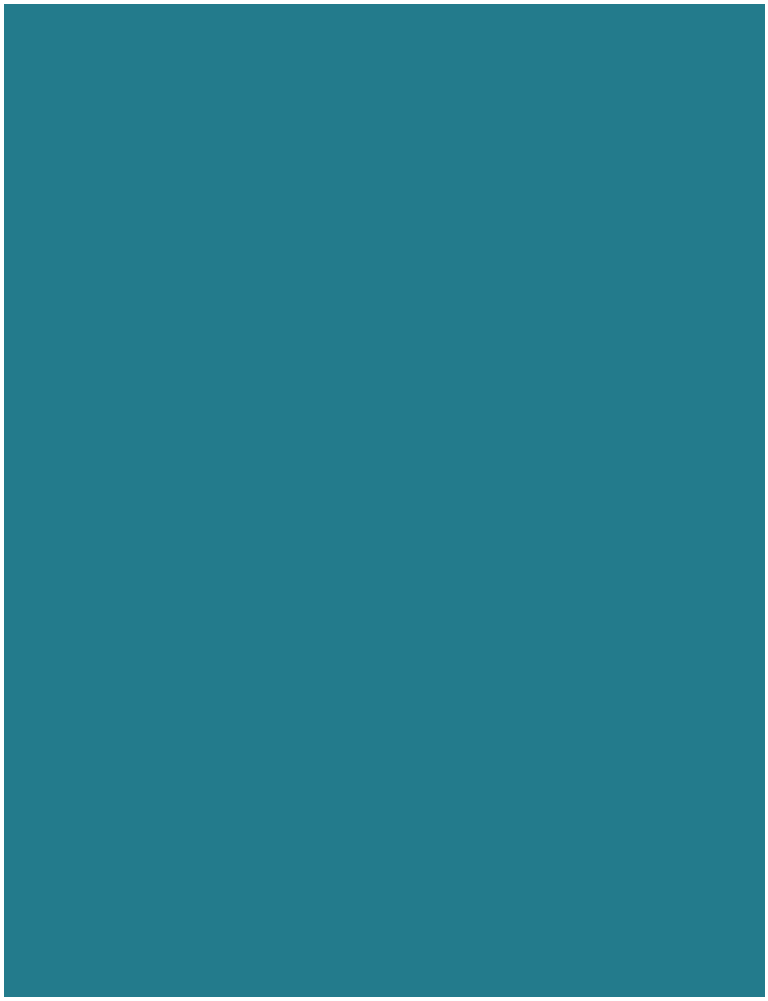
RdL Revista de Libros

Fábulas del vidente

Eloy Tizón
1 noviembre, 2008

El poeta francés Arthur Rimbaud (1854-1891) es uno de esos casos extremos en que el mito se alimenta tanto de su producción literaria (bastante exigua) como de la sombra legendaria desplegada por su vida y milagros. Velocista suicida de las letras europeas, este niño precoz hace a los diecinueve años un corte de mangas a toda ambición literaria (sobre la que lanza el escupitajo de un «merde pour la poésie!») y se larga lo más lejos posible, hasta Abisinia, para traficar con armas, acaso con esclavos, y acabar devorado por una gangrena en la pierna derecha, en un hospital de Marsella, antes de cumplir los cuarenta.



Entre medias le da el tiempo justo para vomitar un par de títulos fundacionales de la literatura moderna, *Una temporada en el infierno* (1873) e *Iluminaciones* (1874), a la vez que a escandalizar en Londres y Bruselas con sus amores descarrilados con el poeta Verlaine (una sórdida epopeya de disparos, cárceles e histeria), fiel a su divisa según la cual «el poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos».

Agitador vocacional, sucio, pendenciero, blasfemo y yonqui, Rimbaud encarna el paradigma del artista pasado de rosca como un forúnculo para la sociedad. Su comportamiento grosero le veta el acceso al mundo biempensante, al tiempo que la capacidad revulsiva de su obra le granjea un fervor inagotable entre generaciones de adolescentes emocionalmente malheridos. Venerado por los surrealistas como una especie de ángel tóxico, su trayectoria e influencia le equiparan más bien con algunos mártires del rock de pasadas décadas. En una reciente visita a Madrid –para inaugurar la exposición *Vida y hechos de Arthur Rimbaud* que hace unos meses le consagró La Casa Encendida–, la cantante Patti Smith reclamaba un puesto para él como icono punk. Lejos de agotarse, el enigma que representa su electricidad y su fuego autodestructivo parecen no tener fin.

A mantener viva esa llama contribuye en gran medida la aparición simultánea de estos dos libros que, desde ópticas cercanas a la ficción, se ocupan de mantener fresca la memoria del réprobo y

trotamundos. En *El enfermo de Abisinia*, el narrador colombiano Orlando Mejía Rivera (Bogotá, 1961) realiza un recorrido por la etapa final del escritor francés a través de los testimonios epistolares de amigos y enemigos, defensores y detractores, que ofrecen una suerte de retrato poliédrico del personaje, una multivisión resuelta en un collage de voces. Para el escritor colombiano, Rimbaud, adicto al «hada verde» (absenta), «escribía como caminaba, a grandes zancadas, a machetazos, borracho de absenta y de palabras mal comprendidas».

No deja de ser una temeridad imitar el habla de escritores tan eximios como Rimbaud o Verlaine, y por eso, paradójicamente (o no tanto), el libro de Orlando Mejía funciona mejor en las partes en que los interlocutores son escritores de segunda fila, críticos de medio pelo o su médico personal, que monopoliza la segunda mitad del relato con una larga diatriba en forma de carta dirigida a Verlaine en la que expone su teoría (peregrina, pero no imposible) de la muerte del poeta debida al envenenamiento por plomo.

El mismo fragmento temporal es escogido por Phillipe Besson (Charente, 1967) en *Los días frágiles* para narrar su propia versión de la agonía del poeta, en otro ejercicio de ventriloquia que en esta ocasión privilegia a Isabelle, la hermana menor de Rimbaud. *Los días frágiles* recoge, en forma de diario íntimo, el relato de Isabelle sobre Arthur a través de su visión antagónica de persona devota, sedentaria y más bien borrosa. La figura secundaria, testigo mudo hasta ahora, rompe su silencio para relatar en primera persona, mediante una serie de apuntes leves, los últimos días del desahuciado, algo parecido a lo que ya hizo Besson en *Final del verano*, al ceder la palabra a los cuatro personajes anónimos que aparecen acodados en un mostrador en el famoso lienzo de Edward Hopper titulado *Nighthawks*.

Ambas novelas, por tanto, con ser muy diferentes entre sí, basan su eficacia en el perspectivismo y el juego de puntos de vista. La de Orlando Mejía es más seca, documental y fiel a los hechos. La de Besson es más especulativa y poética («Será necesario decir mentiras que parezcan verdades»), y en ella se fantasea sobre un posible regreso de un Rimbaud vencido que arrastra su pierna ortopédica hasta la ratonera del hogar, en Charleville, con una madre imponente aguardando la llegada del hijo pródigo venido de África para embalsamarlo en su tela, a la manera de esas madres-araña monstruosas tejidas por la imaginación febril de la artista plástica Louise Bourgeois. Besson confronta en su libro dos fotografías de dos épocas distintas: la del adolescente luminoso y la del despojo terminal a la espera de la muerte. Semejante desproporción, claro está, resulta hiriente y uno cierra la novela con cierta sensación de alivio.

Los dos autores, cada uno a su manera, intentan fijar con palabras la miseria y el esplendor propios de un personaje escurridizo sobre el que, sin embargo, existe una red bibliográfica cada vez más tupida, entre cuyos títulos de referencia cabe recordar los estudios canónicos *Arthur Rimbaud. Una biografía*, de Enid Starkie (trad. de José Luis López Muñoz, Madrid, Siruela, 2000), y *Rimbaud*, de Graham Robb (trad. de Daniel Aguirre, Barcelona, Tusquets, 2001), a los que podemos agregar sin problemas *Rimbaud en África*, de Charles Nicholl (trad. de Javier Calzada, Barcelona, Anagrama, 2001), y el más subjetivo *Rimbaud el hijo*, de Pierre Michon (trad. de María Teresa Gallego, Barcelona, Anagrama, 2001). Y la lista sigue aumentando sin parar.

De lo que se trata es de revitalizar un legado que no ha perdido su condición de cuerpo extraño, difícil

de asimilar para una sociedad acomodaticia. La obra de Rimbaud sigue doliendo como la pierna que tuvieron que amputarle a su propietario. Recuerda Javier Marías, en su *Vidas escritas*, que Rimbaud aprendió a tocar el piano por su cuenta, practicando las escalas sobre una mesa de madera en la que había rayado previamente las teclas del instrumento, sirviéndose de una navaja. Allí pasaba las horas, tocando en completo silencio. De esa música muda, inaudible para la mayoría de los oídos, proceden las notas que, pese a todo, lograron estremecer la sensibilidad contemporánea –la suya y la nuestra–, que él diagnosticó como «el tiempo de los asesinos». Y a juzgar por lo que vemos a diario, acertó de pleno.