

AGITACIÓN DE LAS COSAS “TRAS EL DILUVIO”

MAGDALENA CÁMPORA

Universidad Católica Argentina

Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN

En “Après le Déluge” de Rimbaud, el motivo del Diluvio legitima narrativamente el desorden y la aparición de objetos en contextos inusuales. Este marco de impertinencia de verosimilitud a las pretensiones de demiurgo del sujeto poético y su exigencia final de nuevos diluvios. Rimbaud recurre de esta manera a tipos literarios para la construcción de un discurso visionario.

Palabras clave: videncia, verosimilitud, movimiento, traducción, Rimbaud.

ABSTRACT

In Rimbaud’s “Après le Déluge”, the Flood motif works as a narrative legitimation for disorder and for objects’ unusual contexts of appearance. This literary frame gives verisimilitude to the poet’s demiurgic aspirations and to his final demand of a renewal of the Flood. Rimbaud uses thus literary topoi in order to create a visionary discourse.

Key words: visionary discourse, verosimilitude, movement, translation, Rimbaud.

Los objetos que Arthur Rimbaud evoca en las *Iluminaciones* se mueven según un principio dinámico que los anima desde dentro, que los hace desplazarse, cambiar de marco de referencia, modificar el cuadro normal, aceptado, de su circunstancia. Los objetos se alejan del dominio humano para erigirse, como señala Jean-Pierre Richard (1955: 241), en signos de algo que está ahí, distinto y exento de notas subjetivas, eminentemente dinámico. En este sentido, Rimbaud *respet*a los objetos, no los carga de indicios o de subjetivemas, no los transforma en síntoma romántico de la interioridad del sujeto poético. Este movimiento gratuito y libre de las cosas configura un mundo de coordenadas propias, de lógica *sui generis*, diferente del mundo fuera del texto.

El lector se encuentra entonces con diluvios que “*surgen*” de los prados (“Infancia”, 1), con diamantes que “*brotan*” sin control (“Saldo”), con catedrales que “*suben*”

y lagos que “*bajan*” (“Infancia”, 3), ante seres de belleza que se “*alzan*” (“Being Beateous”), frente a pájaros que “*se arrojan*” sobre arbustos de encaje esmeralda (“*Veladas*”)¹. Indiferente a la circunstancia y a las propiedades de las cosas que afecta, el movimiento transforma y deforma los objetos², que evolucionan en un mundo poético donde las “frondas violetas” que “bajan sobre el poniente” tienen tácitamente sus raíces en el cielo (“Frasas”) y donde el agua estanca quiere convertirse en Diluvio ascendente (“Tras el Diluvio”). La crítica ve en este extrañamiento de las cosas familiares “[...] una agresividad fundamental [...] de objetos anárquicos y enemigos” (Richard, 1955: 232); el principio de una “destrucción de lo real” (Friedrich, 1954: 105); una consecuencia del descubrimiento rimbaldiano “[...] del lenguaje en su (des)funcionamiento autónomo, libre de sus obligaciones expresivas y representativas” (Todorov, 1978: 239).

Los muchos objetos que recorren el paisaje de “Tras el Diluvio” parecen a primera vista seguir esta línea anárquica de conducta: un piano en los Alpes, chales en desiertos de tomillo, el sello de Dios en las ventanas. Entendemos sin embargo que esta agitación es, antes que el signo de un movimiento caótico y absurdo de las cosas, la resaca del Diluvio que sucedió en el tiempo cero previo al título y, también, el signo posible de un Diluvio futuro. En este sentido, la insurrección de las cosas responde a una intencionalidad, a una lógica intrínseca al texto: el movimiento genérico del mundo y de sus objetos, que recuerda el desorden del Diluvio pasado, justifica narrativamente la exigencia de nuevos diluvios por parte del poeta, que ha sabido leer en el dinamismo de las cosas la promesa de un nuevo cambio: “– Surge, estanque, – Espuma, rueda sobre el puente y por encima de los bosques; – paños negros y órganos, – relámpagos y truenos, – suban y retumben; – Aguas y tristezas, suban y levanten los Diluvios”.

Entonces el desorden de las cosas, las incongruencias, la contigüidad de objetos alejados en el espacio y en el tiempo, no son ya simplemente el signo de una ruptura con el orden referencial, sino un mecanismo literario que anticipa y verosimiliza la exhortación de un sujeto hablante que busca producir, por la sola fuerza de su palabra, una modificación sobre el mundo. El discurso visionario y demiúrgico resulta de esta manera de una construcción literaria intencional que este trabajo pretende analizar. Jean Nicolas Arthur Rimbaud: prodigio, vidente, poeta maldito, autor en tres años de una obra fulgurante; pero también lector, artesano, dueño de la máquina literatura y de todos sus resortes.

¹ “A la lisière de la forêt - les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, - la fille à lèvres d’orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés [...]” (“Enfance”, 1); “Les richesses jaillissant à chaque démarche! Solde de diamants sans contrôle!” (“Solde”), “Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte” (“Enfance”, 3); “Devant une neige, un Être de beauté de haute taille. Des sifflements de mort et des cerceles de musique sourde font monter, s’élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré [...]” (“Being Beateous”); “Les tapisseries, jusqu’à mi-hauteur, des taillis de dentelle, teinte d’émeraude, où se jettent les tourterelles de la veillée”. (“Veillées”). Seguimos la edición de Pierre Brunel de 2004, *Eclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d’Arthur Rimbaud*.

² Para un análisis brillante de este dinamismo de las cosas, reenviamos al capítulo de *Poésie et profondeur* que Jean-Pierre Richard consagra a Rimbaud (“Rimbaud ou la poésie du devenir”).

Primero, hagamos una posible traducción del texto que abre *Iluminaciones*:

Tras el Diluvio

En cuanto la idea del Diluvio se hubo asentado,

Una liebre se detuvo entre el heno y las campanillas móviles y dijo su plegaria al arco iris a través de la telaraña.

¡Oh! Las piedras preciosas que se escondían, — las flores que miraban ya.

En la gran calle sucia se instalaron los puestos, y se arrastraron las barcas hacia el mar escalonado en lo alto, como en los grabados.

La sangre corrió, en lo de Barba Azul, — en los mataderos, — en los circos, donde el sello de Dios hizo palidecer las ventanas. La sangre y la leche corrieron.

Los castores construyeron, los “mazagrans”³ humearon en los mostradores.

En la gran casa de vidrios, aún chorreante, los niños de luto miraron las maravillosas imágenes.

Hubo un portazo, — y en la plaza del caserío, el niño hizo girar sus brazos junto a las veletas y los gallos de los campanarios de todas partes, bajo el deslumbrante aguacero.

Madame *** estableció un piano en los Alpes. La misa y las primeras comuniones se celebraron en los cien mil altares de la catedral.

Las caravanas partieron. Y el Splendide-Hôtel fue construido en el caos de hielos y de noche del polo.

Desde entonces, la Luna oyó a los chacales piando en los desiertos de tomillo, — y a las églogas de zuecos gruñendo en el vergel. Luego, en la arboleda violeta, brotada, Eucaris me dijo que era primavera.

— Surge, estanque, — Espuma, rueda sobre el puente y por encima de los bosques; — paños negros y órganos, — relámpagos y truenos, — suban y retumben; — Aguas y tristezas, suban y levanten los Diluvios.

Porque desde que se disiparon, — ¡oh las piedras preciosas hundiéndose, y las flores abiertas! — ¡es un tedio! y la Reina, la Bruja que alumbra su brasa en la vasija de barro, no querrá contarnos jamás lo que ella sabe, y nosotros ignoramos.

Desde un punto de vista lineal, el texto narra la constitución de un nuevo orden tras un Diluvio que remite, por la mayúscula, al episodio bíblico y a la tradición del diluvio en general. En el mundo descripto por Rimbaud no parecen sin embargo cumplirse la purificación y la regeneración prometidas en el agua, ni el valor simbólico que Cirlot (1969: 180) enuncia al escribir que el diluvio “[...] es una catástrofe que nunca es definitiva, por tener lugar bajo el signo del proceso lunar y del carácter regenerativo de las aguas. El diluvio destruye las formas, pero no las fuerzas, posibilitando así nuevos surgimientos de vida”.

Las nuevas formas de vida parecen aquí servir el orden antiguo que reprime el desorden. Textualmente, la reorganización del espacio se refleja en la repetición de

³ Café servido caliente o frío. El mazagran, originario de la ciudad epónima, se popularizó a partir de la conquista de Argelia, “histórica en la familia Rimbaud”, anota P. Brunel (2004: 44).

complementos circunstanciales de lugar que encierran, tras el Diluvio, a seres y objetos en sitios cargados de valor urbano: “*en la gran calle sucia*”, “*en los mataderos*”, “*en los circos*”, “*en los mostradores*”, “*en la plaza del caserío*”. El espacio es circunscripto por medio de imágenes que connotan límites, y que se oponen al desborde y al no-límite de la crecida de las aguas: “*el mar escalonado en lo alto, como en los grabados*”; “*los castores construyeron*”. Hay, por cierto, una sobredeterminación algo irónica en los medios que reconstituyen las fronteras del mundo civilizado: ¿son acaso los castores constructores de diques una garantía suficiente contra el diluvio? ¿Y basta con decir que el mar se escalona (*étager*) como un jardín, que es horizontal como las líneas paralelas de los grabados, para controlar el elemento natural?

El texto pone más bien en escena un mecanismo focal que presenta, como en las representaciones medievales, los paneles sucesivos de una *imago mundi*. Hay cuadros de la vida tras el Diluvio que respetan las circunstancias normales de aparición de las cosas, y donde los sintagmas están motivados por el valor que las palabras tienen en lengua: “*la sangre corrió*” (le sang coula), “*los castores construyeron*” (les castors bâtirent), “*las flores abiertas*” (les fleurs ouvertes). Puede incluso hablarse en estos ejemplos de *colocación*, noción que Firth (1957 : 11) define como “statements of the habitual or customary places of [a] word. The collocation of a word is not to be regarded as mere juxtaposition, it is an order of *mutual expectancy*. The words are mutually expectant and mutually apprehended”. El restablecimiento del orden se manifiesta entonces mediante la realización previsible del discurso.

Pero las mismas palabras –*flor, sangre, construire*– reaparecen en contextos lingüísticos y referenciales impertinentes:

[...] las flores que miraban ya (les fleurs qui regardaient déjà)

La sangre corrió, en lo de Barba Azul [...] en los circos (Le sang coula, chez Barbe-Bleue [...] dans les cirques)

Y el Splendide-Hôtel fue construido en el caos de los hielos y la noche del polo (Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle)

En este sentido, los objetos que se mueven tras el diluvio son ambiguos, a la vez un signo de la civilización que se expande y el síntoma de una insurrección latente. Las cosas se mueven, pero no se entiende bien por qué, ni para quién: los objetos asumen una motricidad autónoma que se revela en el uso de verbos pronominales reflejos como *escondirse* o *hundirse*: “*¡Oh! Las piedras preciosas que se escondían [...] ¡oh las piedras preciosas hundiéndose [...]*”. Y efectivamente, en el mundo del orden, los objetos aparecen solos, sin sujetos que inicien su movimiento o que los integren en un mundo de organización pautada:

En la gran calle sucia se enderezaron los puestos [...]

La sangre corrió, en lo de Barba Azul, — en los mataderos [...]

[...] los “mazagrans” humearon en los mostradores.

Hubo un portazo [...]

[...] se arrastró las barcas hacia el mar escalonado en lo alto, como en los grabados.

Y el Splendide-Hôtel fue construido en el caos de hielos y de noche del polo. La misa y las primeras comuniones se celebraron en los cien mil altares de la catedral.

Al no mencionar los agentes que las usan, se atenúa en algún punto la funcionalidad de las cosas: ¿por qué la sangre corre en los circos? ¿Por qué hay un piano en medio de los Alpes, un hotel en el caos del Polo? Las caravanas sin destino transforman el comercio sedentario en errancia. Al escindir los objetos de su circunstancia habitual, el mundo posterior al Diluvio afirma un desorden que en un primer momento pretende negar. Los hombres quedan en el plano de lo no-dicho: los personajes que actúan en este universo son objetos: “*las piedras preciosas que se escondían*”, “*las caravanas partieron*”, “*las piedras preciosas hundiéndose*”, animales: “*una liebre se detuvo*”, “*los castores construyeron*”, entes personificados: “*las flores que miraban ya*”, “*la Luna oyó a los chacales*”. Y cuando el agente es humano, no se trata nunca de figuras de poder, sino más bien de personajes periféricos: “*los niños de luto*”, “*el niño*”, “*Madame*”, e incluso de seres convencionalmente ficticios: “*Barba-Azul*”, “*Eucharis*”, “*la Reina*”, “*la Bruja*”. La aparición de estas fuerzas marginales y la indeterminación de los sujetos agente vulneran la relación habitual de dominación del hombre sobre el mundo.

Esta afinidad de las cosas con el desorden se manifiesta también en imágenes y expresiones híbridas que combinan lo caótico con lo civilizado: así por ejemplo el *Diluvio* que es sólo *idea*; el “*mar, escalonado en lo alto como en los grabados*”; la liebre que dice “*su plegaria*”; el “*Splendide-Hôtel*” cuya lujosa urbanidad sorprende en “*el caos de hielos y de noche del polo*”⁴. Igualmente extraños resultan el respeto de la convención tipográfica de anonimato (“*Madame*”⁵) y el uso del verbo *establecer* que, con lógica algo delirante, institucionaliza (*establecerse*, ‘*établir un salon*’) un piano en medio de los Alpes. La co-presencia de lo primitivo y lo social se da también en la *sangre* que *corrió en lo de Barba-Azul*: el fantasma de la bestialidad se introduce en el espacio cerrado del hogar burgués (el *chez* del original connota fuertemente un orden doméstico). Lo mismo sucede con *las églogas de zuecos gruñendo en el vergel*, donde *églogas en zuecos* reenvía (metonímicamente) a los personajes de las pastorales, que en el mundo después del Diluvio no recitan, sino *gruñen*. Si es cierto que la poesía pastoral sólo retiene de la naturaleza aspectos idílicos y sublimados, entonces el verbo *gruñir* reintroduce brutalmente en el corazón de las églogas la amenaza, la violencia, la ley del más fuerte. Todas estas imágenes señalan así la intromisión de fuerzas elementales en un espacio (el del mundo reconstruido) que normalmente las rechaza, ya que lo propio de la organización social es transformar las pulsiones elementales en deseos estructurados. Esta dinámica constituye un paisaje extraño donde seres y objetos son materialmente el campo de una tensión entre el restablecimiento del orden y el augurio de un caos eventual.

⁴ Los dos usos del verbo *bâtir* manifiestan esta presencia simultánea del orden y del caos: ¿qué es la instintiva y natural construcción de los castores (“*les castors bâtirent*”), al lado de la faraónica construcción “en el caos de caos de hielos y de noche del polo” del Splendide-Hôtel (“*Et le Splendide-Hôtel fut bâti*“)?

Las figuras del niño y de la ninfa Eucharis llevan al punto más alto esta dualidad. Es cierto que los niños son signo de la continuidad del ciclo de la especie interrumpido por el Diluvio: su luto, señala Pierre Brunel (2004: 44), sugiere incluso que han perdido a sus padres en el Diluvio: “En la gran casa de vidrios, aún chorreante, los niños de luto miraron las maravillosas imágenes”.

Pero el movimiento del niño acompaña y fomenta la reaparición del agua: “Hubo un portazo, — y en la plaza del caserío, el niño hizo girar sus brazos junto a las veletas y los gallos de los campanarios de todas partes, bajo el deslumbrante aguacero”.

Eucharis, a su vez, confirma la restauración del ciclo de las estaciones: “Luego, en la arboleda violeta, brotada, Eucaris me dijo que era primavera”.

Pero su anuncio de la primavera, signo del cambio, despierta inmediatamente en el locutor el deseo de un nuevo desborde de las aguas: “– Surge, estanque, – Espuma, rueda sobre el puente y por encima de los bosques [...]”.

Las figuras de los niños y de la ninfa son una prefiguración del poeta en cuanto perciben en las fuerzas asentadas, *rassises*⁵, la posibilidad de una regeneración por el caos.

En el mundo del orden restaurado, además, otros desbordes líquidos remedan el diluvio: “*la sangre corrió*”, “*la sangre y la leche corrieron*”, “*la gran casa de vidrios aún chorreante*”, “*el deslumbrante aguacero*”. Jean-Pierre Richard (1955: 209) marca en este sentido la presencia en los textos de Rimbaud de una “humedad siempre vigilante”

[...] une fraîcheur, une eau latente. Latence qui tend d’ailleurs à devenir présence: car l’instinct de cette liquidité profonde est de s’élever, de traverser les surfaces du sol, de submerger le monde. L’univers des *Illuminations* est ainsi dominé par la hantise d’une apocalypse inondante, et l’imagination rimbaldienne obsédée par une mythologie du Déluge.

Las cosas, tras el diluvio, tienden hacia arriba, aunque no logran culminar del todo en las alturas. A veces, la idea de elevación es añadida mediante complementos locativos o direccionales: *escalonada* allá arriba; “*Madame*** estableció una piano*” en los Alpes; *rueda* sobre el puente y por encima de los bosques. De forma más sistemática, la posibilidad de una alternancia cíclica de las aguas, de una ruptura de la ley de gravedad, se traduce cohesivamente en el uso de verbos de movimiento orientado⁶ hacia arriba: *sourdre* (*surgir*), *relever* (*levantarse*), *se dresser* (*instalar* /

⁵ El verbo *rasseoir* (‘asentar’) tiene una carga peyorativa en el idiolecto de Rimbaud, para quien la condición de “sentado” es signo de muerte en vida, como describe en “Les Assis” (1999 : 269): “Ils |les assis| ont greffé dans des amours épileptiques / leur fantasque ossature aux grands squelettes noirs / de leurs chaises; leurs pieds aux barreaux rachitiques / s’entrelacent pour les matins et pour les soirs! / Ces vieillards ont toujours fait tresse avec leurs sièges [...]”. Asentar algo es malograrlo, frustrarlo “amargamente”, como se dice en “Vingt ans” (2004: 591).

⁶ Para un estudio preciso del campo léxico ‘verbos de movimiento orientado’ en “Après le Déluge”, puede consultarse mi trabajo de tesis de licenciatura, bajo la dirección del Dr. Javier González: *La teoría del campo léxico en un texto poético. Movimiento orientado en las Illuminations*

*enderezar*⁷), *monter* (*subir*); o hacia abajo: *hundirse* (*s'enfouir*), *asentarse* (*se rasseoir*). Estos verbos de movimiento, que se caracterizan semánticamente por el cambio y por el proceso (González Aranda, 1998: 24), prolongan el Diluvio primero, donde las cosas evolucionaban libres, fuera de toda determinación o dueño, según un movimiento ascendente siempre positivo, si se considera, con Lyons (1980: 625) que

En las dimensiones de arriba-abajo y de delante-atrás, no sólo hay direccionalidad, sino también polaridad: lo que está encima del suelo y delante de nosotros es, típicamente, visible y propicio a la interacción; no ocurre así, en cambio, con lo que está debajo del suelo y detrás de nosotros. La posición hacia arriba y la frontalidad son positivas, mientras que la posición hacia abajo y hacia atrás son negativas en un espacio perceptual e interaccional egocéntrico basado en las nociones de visibilidad y encaramiento.

El desplazamiento autónomo de los objetos prepara la aparición de un diluvio revertido, construye un contexto donde esa aparición será verosímil. Describir el mundo es crear un cuadro de enunciación que suavice el escándalo de un diluvio ascendente. Los imperativos que exigen la transformación del agua que yace en agua que se levanta, no serán entonces el signo de una exhortación retórica, sino la expresión de un real poder de injerencia sobre el mundo.

El poeta, que no es ni mago, ni Poseidón que encrespa las olas, ni Moisés ante el Mar Rojo, exige la subida de las aguas porque ha podido ver el dinamismo constitutivo del mundo, que se le ofrece según una dinámica de ocultación y revelación reflejada en verbos que se hacen eco a lo largo del texto: *escondarse*, *hundirse* / *mirar*; *oír* / *piar*; *gruñir* / *decir*; *saber* / *ignorar*. En este sentido, “Tras el Diluvio” es, a un tiempo, *representación* de una visión postulada como pre-existente (el poeta es testigo del dinamismo del mundo) y *Visión* en sí, “contemplación inmediata y directa sin percepción sensible” (DRAE), proyección deseada de un Diluvio que no sucede. Se trata de dar forma a aquello que no está en ninguna parte, de manifestar la “tensión hacia lo visible” que André Guyaux (1985 : 250) observa en las *Iluminaciones*, de sugerir la posibilidad de un Diluvio que viene de abajo. En un mundo donde objetos ordinarios pueden servir al caos más total (“*paños negros y órganos*, — relámpagos y truenos, — suban y retumben”), el desorden puede sobrevenir en cualquier momento, siempre y cuando se digan las palabras correctas y se

de Arthur Rimbaud (Universidad Católica Argentina, copia disponible en Biblioteca Central, Buenos Aires, 2003.)

⁷ El verbo puede entenderse en su acepción de ‘preparar, instalar’ (tanto la traducción de Monte Ávila: “en la sucia calle mayor se montaron los tenderetes”, la de Vidal-Jover: “en la gran calle sucia, se instalaron los tablajes”, como la de Alfredo Terzaga: “en la gran calle sucia se establecieron las carnicerías”, prefieren este significado), aunque es perceptible el significado ‘levantarse’, ‘erigirse’.

tenga la autoridad necesaria para provocar el hecho con la palabra, como la ninfa Eucharis que “en la arboleda violeta, brotada” *dice* que es primavera.

Desde esta perspectiva, la exhortación final del sujeto poético sigue la tradición de los textos cosmogónicos y fundadores, donde *decir es hacer que el fenómeno suceda*, pues quien habla está investido de una autoridad suficiente como para intervenir sobre el mundo. Así, en el Libro del Génesis (Gen 7, 1-10) la palabra de Dios, transcrita en estilo directo, es causa del Diluvio Universal: “Entonces el Señor dijo [...] ‘dentro de siete días haré llover durante cuarenta días y cuarenta noches, y eliminaré de la superficie de la tierra a todos los seres que hice’ [...] A los siete días, las aguas del Diluvio cayeron sobre la tierra”.

La mención en la prosa poética de Rimbaud de un Diluvio con mayúscula instala en segundo plano, por intertextualidad, una voz demiúrgica que reenvía a la tradición bíblica y que reviste al poeta con el poder divino de crear (como lo hace en “Alba”) o de destruir mediante la simple articulación de su palabra: “[...] después del caos y de la travesía de la noche, volverá el tiempo, no del *Fiat Lux*, sino de la *illuminatio*” (Brunel, 2002: 110). Y la intervención del poeta demiurgo se manifiesta, como en las iluminaciones medievales, sobre el único mundo que es realmente suyo, el de la página. La lengua da cuerpo a las modificaciones exigidas: el agua horizontal e inmóvil del *estanque / étang* (<lat. ‘stagnum’) se convierte, gracias al verbo *surgir / sourdre*, en agua vertical del *Diluvio* (“Surge, estanque”); las aguas quietas (“Aguas y tristezas, suban y levanten los Diluvios”) se convierten en *Diluvios*; se predica del agua estanca (*étang*) el movimiento propio del agua viva (*sourdre*); se escalona (*étager*) el mar como si fuera un jardín colgante, se lo reduce a los trazos paralelos y ordenados de un grabado. Y en la exhortación final, los verbos en imperativo no afirman ni niegan la realidad: pretenden ser la realidad que sucede, como la luz que aparece en el exacto momento en que Dios profiere el *Fiat Lux*. El poeta constituye, al decirlos, los estanques de agua viva y los cielos de tempestad que semejan los cielos de un teatro o de una iglesia.

¿Pero hasta dónde se extiende el poder de esta palabra que modifica espacios, valores y primacías del mundo? El fracaso final y la no subida de las aguas serían más bien una confirmación de la impotencia del locutor, de su falta de autoridad para intervenir sobre el mundo que ha descripto previamente. Benveniste (1966: 194), refiriéndose al caso más general de los enunciados performativos, considera la autoridad un criterio necesario (pero no suficiente) para dar al enunciado valor de acto de lenguaje:

[...] un enunciado performativo no tiene realidad mas que si es autenticado como *acto*. Fuera de las circunstancias que lo hacen performativo, semejante enunciado no es ya nada. Cualquiera puede gritar en la plaza: “Decreto la movilización general”. Al no poder ser *acto*, por falta de la autoridad requerida tales palabras no son sino eso, *palabras*; se reducen a un clamor ocioso, niñería o demencia. [...] Los actos de autoridad son ante todo y siempre enunciaciones proferidas por aquellos a quienes pertenece el derecho de enunciarlas.

Extrañamente, el ejemplo al que recurre el lingüista para ilustrar la falta de autoridad recuerda otra iluminación, “Royauté”, cuya traducción proponemos a continuación:

Realeza

Una bella mañana, ante un pueblo muy dócil, un hombre y una mujer espléndidos gritaban en la plaza pública: “¡Amigos míos, quiero que sea reina!” “¡Quiero ser reina!” Ella reía y temblaba. El hablaba a los amigos de revelación, de prueba terminada. Se pasaban el uno junto al otro.

En efecto fueron reyes toda una mañana en que las colgaduras de carmín se levantaron sobre las casas, y toda la tarde, cuando avanzaron hacia el lado del jardín de palmas.

No hay un contexto que otorgue verosimilitud a la conversión en reyes de los dos desconocidos: no estamos en un orden transitorio y facticio, en la Fiesta de los Locos donde se corona rey al más débil, o en un circo, o en un teatro. En el orden que rige el texto, las palabras enunciadas *en la plaza pública* bastan (contrariamente a lo que define Benveniste) para convertir a los personajes en reyes; la realeza del hombre y de la mujer espléndidos surge de la afirmación pública de su estado, como si bastara *decir* que uno es rey para serlo: “¡Amigos míos, quiero que sea reina!” “¡Quiero ser reina!” “[...] *En efecto fueron reyes* [...]” (yo subrayo). Las condiciones que autentifican el enunciado performativo como acto en “Royauté” están lejos de los requisitos usuales: en condiciones normales las palabras de los personajes serían “clamor ocioso, niñería o demencia”. Y sin embargo, si se quiere seguir la narración, será necesario aceptar la relación de causa a efecto que ve en las palabras de los personajes el origen de su realeza (súbita y efímera condición de reyes: la alusión final al jardín de las palmas sugiere otras agonías). Las condiciones de verosimilitud del texto les confieren entonces el poder de declararse reyes, y de serlo; su palabra es un acto de habla válido.

En “Tras el Diluvio”, en cambio, la palabra del sujeto poético no logra provocar la aparición de las aguas. La empresa fracasa y las cosas efímeramente reveladas en el agua, y que la Reina o la Bruja conoce, quedan indefinidas en un ámbito al cual el poeta no tiene acceso: “Porque desde que se disiparon, ¡oh las piedras preciosas hundiéndose, y las flores abiertas!— ¡es un tedio! y la Reina, la Bruja que alumbra su brasa en la vasija de barro, no querrá contarnos jamás lo que ella sabe, y nosotros ignoramos”.

Lo sorprendente es que estas órdenes, proferidas como si se tuviera el poder legítimo del Dios del Génesis, están dentro del horizonte de expectativa del lector: se mantiene aquella “suspensión voluntaria de la incredulidad” que para Coleridge resume la fe poética (*Literary Biography*, cap. XIV), porque la descripción previa de un espacio plagado de objetos dóciles y rebeldes a la vez ha dado verosimilitud a las demandas de movimiento y de cambio totales. Poco importa, en el fondo, que los imperativos carezcan de efecto sobre las aguas: decir el caos, aun cuando nada suceda, será confirmar el desorden latente que circula por el mundo y la artificialidad del orden impuesto tras el Diluvio. Oswald Ducrot menciona en sus seminarios el ejemplo de un soldado que exige de un general que barra el patio: nadie obedece su

orden, pero el soldado recibe una sanción. Que sus palabras carezcan de eficacia sobre la realidad no anula la transgresión de la jerarquía.

Las aguas que pueden *surgir, subir, levantarse* en todo momento son el punto culminante de una energía que el poeta intuye y cuya revelación ahora exige. El deseo de diluvios regeneradores está motivado por un tiempo anterior⁸ de intuición o –para usar un término de la poética de Rimbaud– por un tiempo de *videncia* cuando las cosas se muestran y se ocultan según la dinámica de revelación y silencio propia del misterio. En este sentido, la representación del segundo diluvio es una amplificación de la amalgama caos-civilización que el poeta adivina en un mundo de fuerzas asentadas pero secretamente rebeldes. Los *paños negros y órganos* que *suben y ruedan* son una representación teatral del rayo y del trueno. La figuración del caos sigue la percepción del poeta, que ve en la agitación de las cosas el signo de un desorden posible. Sigue su percepción, pero no la trasciende: los medios de expresión del desorden más total son los mismos que sirvieron antes para describir el mundo que se reconstruye. Irónicamente, la imposibilidad de superar el carácter intertextual de la enunciación vulnera desde un principio la empresa, como si el creador supiera que su poder es *sólo* textual: podrá, a lo sumo, gracias a su voz que ordena y su palabra que describe, alterar las precedencias del mundo y modificar las circunstancias usuales de aparición de las cosas evocadas, pero todas esas alteraciones serán ficticias. Podrá rechazar la adecuación del discurso a la referencia⁹, pero no podrá romper la adecuación de la referencia a las leyes del mundo: y las aguas no se levantan.

Lo magnífico es que “Tras el Diluvio” prevé esa impotencia, y al preverla la neutraliza. El problema de la aceptabilidad de sus palabras –las órdenes son deseo delirante, la visión es alucinación, etc.–no se plantea, ya que el texto no descarta la posibilidad de una intervención mágica sobre el mundo. Si el niño¹⁰ logra suscitar con sus movimientos el “*deslumbrante aguacero*”, la subida eventual de las aguas seguirá siendo el privilegio de “*la Bruja*”, “*la Reina*” que sabe despertar las aguas, a diferencia del poeta que sólo conoce las *formas* de ese poder. Su fracaso no resulta entonces de la ley de gravedad, del mundo en su realidad física, sino del desconocimiento de la clave que desata el caos y que la mujer “que alumbró su brasa en

⁸ Todo el texto está en pretérito perfecto, salvo la invocación del Diluvio y la aceptación final del fracaso.

⁹ A. Raybaud (1989 : 12) habla de un “nouveau rapport entre forme et représentation [...] [qui] comporte [...] à l'intérieur des moyens traditionnels, la rupture des équilibres canoniques (entre musicalité et référence, dénotation et connotation, etc.)”.

¹⁰ “Deux perspectives donc : on pourrait appeler l'une, qui semble offrir une réalité possible – et souvent un pouvoir – celle de l'enfance, et l'autre, qui reconnaît ou impose une réalité de “race inférieure” paysanne, la perspective adulte. Elle indique que le monde réel de l'impuissance est un monde déchu, trahissant les possibilités contenues dans l'enfance, la fertilité de la terre originelle”. (Price, 1973: 99).

la vasija de barro” no querrá contar jamás. Pero esa clave existe, y el mundo entrevisto y narrado en su real movimiento es por lo menos un fragmento de la Visión. La escritura logra transmitir percepción y velocidad de algo que se agota, pero no reproduce nunca la Visión total del Diluvio que sube.

Luego, todo cae¹¹: se resigna el poder y se acepta lo que Alejandra Pizarnik¹² llamará más tarde el “silencio de las cosas”, “*las flores abiertas, las piedras preciosas hundiéndose*”. Queda el movimiento de los objetos, restos del deseo de una apertura de lo escrito sobre el orden del mundo. Borges (1997: 297), que veía con alguna dureza en Rimbaud “un artista en busca de experiencias que no logró”, dirá también en “La muralla y los libros” esta agitación de las cosas que no culmina:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

BIBLIOGRAFÍA

- BENVENISTE, Emile, 1966, *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo Veintiuno Editores (1999). Cap. XVI: “La filosofía analítica y el lenguaje”, 188-197.
- BORGES, Jorge Luis, 1997, *Obras completas*, 4 vol., ed. Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé.
- BRUNEL, Pierre, 2002, *Rimbaud*, Paris, Le livre de Poche, coll. Références.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, 1969, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- DUROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan, 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- FIRTH, John Rupert, 1957, *A Synopsis of Linguistic Theory 1930-1955. Studies in Linguistic Analysis*, Philological Society, Oxford.
- GENETTE, Gérard, 1979, *Fiction et diction*, Paris, Seuil (2004).
- GONZÁLEZ ARANDA, Yolanda, 1998, *Forma y estructura de un campo semántico (A propósito de la sustancia de contenido ‘moverse’ en español)*, Almería, Universidad de Almería.
- GUYAUX, André, 1985, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, A la Baconnière.
- LEFRÈRE, Jean-Jacques, 2001, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard.
- LYONS, John, 1980, *Semántica*, Barcelona, Teide.
- PIZARNIK, Alejandra, 1962, *Árbol de Diana*, Buenos Aires, Corregidor, [1998].
- PRICE, John D., (1973), “Rimbaud: le seuil qui chancelle”, *Arthur Rimbaud 2. Hommage anglo-saxon: Une Saison en enfer. Poétique et thématique*. 370-373, 93-105.
- RAYBAUD, Antoine, *Fabrique d’“Illuminations”*, Paris, Seuil, 1989.
- RICHARD, Jean Pierre, 1955, “Rimbaud ou la poésie du devenir”, en su *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 189-250, [2003].

¹¹ Ver el final de “Being Beauteous”, “Los Puentes”, “Alba”.

¹² “como un poema enterado / del silencio de las cosas / hablas para no verme”, *Árbol de Diana*, poema 18.

- RIMBAUD, Arthur, 1999, *Œuvres complètes*, Ed. crítica de Pierre Brunel, Paris, Coll. La Pochothèque.
- RIMBAUD, Arthur, 2004, *Eclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Ed. crítica de Pierre Brunel, Paris, José Corti.
- RIVIÈRE, Jacques, 1930, *Rimbaud*, Buenos Aires, ed. Continental, col. Remanso, [1944].
- TODOROV, Tzvetan, 1978, "Las Iluminaciones", en su *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 231-241, [1996].