MARÍA DEL CARMEN PAIVA Y RIMBAUD: *NUEVAS GLOSAS A «ILUMINACIONES»*

Enrique MARINI PALMIERI

Université de Valenciennes (Francia)
e.mp@free.fr

Resumen: El poemario de la escritora paraguaya contemporánea María del Carmen Paiva, *Cortejo a Arthur Rimbaud en «Iluminaciones»,* ofrece una serie de poemas en prosa en los que el sujeto lírico dialoga con el del poemario de Rimbaud, en una suerte de glosas modernas.

Résumé: Le récueil de poèmes de la poètesse paraguayenne contemporaine María del Carmen Paiva, *Cortejo a Arthur Rimbaud en «Iluminaciones»,* propose une série de poèmes en prose dont le sujet lyrique dialogue avec celui des poèmes de Rimbaud, et cela dans une forme nouvelle de la glose.

Palabras clave: Paraguay. Poesía contemporánea. Poema en prosa. Glosas.

Mots clé: Paraguay. Poésie contemporaine. Poème en prose. Gloses.

INTRODUCCIÓN

Cortejo a Arthur Rimbaud en «Iluminaciones», publicado en 2002, es el quinto poemario de María del Carmen Paiva (Asunción, Paraguay, mayo de 1942).[1] En el curso de la entrevista que tuve con la escritora en julio de 2003, refiriéndose a su relativa tardía llegada a la edición de su poesía[2], explicó que su adolescencia se desarrolló en el universo de lecturas constantes y de gran diversidad, alentada por el ámbito familiar, y que, por ello, y por su afición a la poesía, acabó yendo naturalmente a la escritura y a la edición de sus poemarios. Se inició en la escritura con veinte años, pero pronto, el exilio al que se vio obligada su familia, como mucha gente en el Paraguay de aquellos años finales de la década de los sesenta, razones familiares y actividades más urgentes relegaron la vocación poética. Así, concluye la escritora, «por avatares de la vida, la afición a la escritura se sumió en el olvido». Años después, ya de vuelta al Paraguay, y entrada en la madurez, «volví a despertar a la poesía», añade. Participa en el taller de escritura y análisis literario del escritor Carlos Villagra Marsal.[3] Despertar que, explica, coincidió con vivencias que hoy enriquecen tanto con el «temor ante el vivir como con jazmines que le florecen en el alma». Y así define el quehacer poético: «Escribir poemas conlleva una ardua tarea de aprendizaje y el ejercicio de indagar secretos en el alma y en la vida, apartándolos con una pinza de cristal» (Paiva, 2001: Contratapa).

Entonces «reapareció» Rimbaud, y esta vez, dice, pasé a «leerlo francamente», impelida por su propia experiencia vital, y por la fuerza paradójica de la poesía del autor francés de *Une saison en enfer*. Con él vio, sintió, y «desaté nudos», afirma la escritora, añadiendo que vio cómo por sí misma se abría a su vocación literaria. Cuando llegó la lectura de las *Ilu-*

---

[1] Asunción, Paraguay: Arandurá, 76 págs.; cito por esa edición. Carlos R. Centurión nombra a la escritora entre los noveles «cultores del verso» (*Historia de la cultura paraguaya*, Asunción: Biblioteca «Ortiz Guerrero», 1961, 2 tomos; tomo 2, p. 651. Se han recogido sus poemas en: *Muestra de la poesía de hoy en el Paraguay*, por el Fondo Paraguayo del libro; *Historia de la literatura paraguaya*, de Hugo Rodríguez Alcalá y Dirma Pardo de Carugatti; *Poesía paraguaya de ayer y de hoy*, de Teresa Méndez Faith (tomo1).

En el curso de la elaboración de este análisis, María del Carmen Paiva, al cabo de tan sólo tres meses de lucha contra el cáncer, falleció el 18 de junio de 2005.

[2] El primer volumen que publicó fue *El Ángel escarlata*, con «Prólogo» del escritor Carlos Villagra Marsal, Asunción: Arandurá, abril de 1995. En la contratapa, la escritora paraguaya Renée Ferrer define así la creación de Paiva: «Poesía de indagación en las incógnitas del ser, de enfrentamiento con la propia soledad y el autoconocimiento, de asunción de la libertad creadora y existencial […]».

[3] Nacido en 1932; abogado, diplomático, novelista, poeta y ensayista sobre literatura paraguaya e hispanoamericana.

minations, ya la experiencia estética llenaba el universo personal de María del Carmen Paiva, rico con dos poemarios. Luego, respondiendo a la urgencia de una «luz esplendente y a la vez autoritaria», nació *Cortejo*. Se escribe en un mes, entre enero y febrero de 2002, en Asunción. «El lápiz se iba», «incontrolable», atraído como por un «imán», explica Paiva. Este «imán era el de la voz poética de *Illuminations*». Se iban entrelazando, pues, a la voz del poeta francés, las inflexiones de las palabras que Paiva ordenaba. Hoy, «un raro cariño, inaudito» la invade para con su «obrita», dice.

1. *ILUMINATIONS*

Las *Illuminations*, junto con la figura de su autor, Arthur Rimbaud (20.X.1854-10.XI.1891), cuentan con infinidad de estudios y análisis, desde las perspectivas más variadas, apasionadas y apasionantes. Autor y obra incitan el interés, entusiasman, provocan la empatía, a pesar del granado misterio del sentido de los poemas. En el centro de tan intensa fascinación, está la presencia de Paul Verlaine (30.III.1844-8.I.1896). Un estar central en la humanidad y en la poesía de Rimbaud: como «poeta potente y verdadero», primero (Rimbaud, 1965: 273), y luego, «burdo Loyola», católico hipócrita (Rimbaud, 1965: 309), siempre amante necesario, prohibido, maldito, irremplazable e insoportable (Rimbaud, 1965: 292-293)[4]. En un violento encuentro en Stuttgart, en 1875, a Verlaine le confía Rimbaud el manuscrito de *Illuminations*.[5] Más tarde, la voz de Verlaine se explayó, dolorosa y feliz, nostálgica y desesperada, sobre «Rimbe» y su poesía en un ensayo breve «Arthur Rimbaud», en *Les poètes maudits* (1888). El autor de *Sagesse* se refiere a la voz literaria del desaparecido de las letras como: «indiscutiblemente empática, limitada por la fuerza de los poemas en prosa, y cómo el lector de *Illuminations* va casi descubriendo en ellos a un poeta ignoto, de alguna manera, esquivado en su comprensión, escamoteado en su

[4] Carta a Paul Demeny del 15 de mayo de 1871; carta a Ernest Delahaye del 14 de octubre de 1975; carta a Verlaine del 5 de julio de 1873.

[5] 1874 y 1875 son los años de la ruptura definitiva y de la huida, y quizá los de la composición de las *Illuminations*, como lo indicó Verlaine en el prólogo a la edición de 1886 (Verlaine, 2002). El 17 de enero de 1888, aparece el fascículo dedicado a Rimbaud en la serie *Les hommes d'aujourd'hui*, n.º 318. En la *Revue Indépendante*, en 1892, se publica un retrato del joven poeta al cumplirse un año de su fallecimiento. Verlaine multiplica los textos sobre su amigo fallecido: dos sonetos en el volumen *Dédicaces*, y sendos prólogos para las *Oeuvres complètes,* de Rimbaud, en 1891, y para las *Poésies complètes*, en 1896.

misterio». La misma fuerza que imantó a Paiva. En el retrato que da en el breve ensayo citado —objetivo y subjetivo a la vez— Verlaine deja sentada la fama del escritor sin par que huyó a África. Maravilloso Lelián, ¡doblemente víctima y victimario de Rimbaud! *Mortal, ángel Y demonio, es decir Rimbaud / Espiral de incienso y acordes de lira / Señalan tu entrada en el templo de la memoria / […] Hermosísimo, de belleza campesina y maliciosa. / ¡Muy deseable por esa su atrevida indolencia! […]*, dicen los primeros versos de uno de los sonetos que Verlaine escribió y publicó en el volumen *Dédicaces* (Verlaine, 1962: 601-602)[6]. Y añade Verlaine que aquel meteoro de humanidad y poesía cierra su corta presencia con un poemario en prosa libre, libérrima, cuya escritura «virgen de simplezas, sin visos de decadencia alguna» corre por el volumen, «en su desdén por adherir a todo aquello que no cupiere en él ni de hacer ni de ser» (Rimbaud, 1895: 117-125)[7].

Algunos críticos consideran las *Illuminations* como la primera tentativa verdadera del género. Entre ellos está Jean-Nicolas Illouz, quien considera que la prosa de estas composiciones se venía preparando de lejos, desde los alejandrinos de «Mémoire», los que «estallan en mil trozos por las rimas internas, los *rejets* y encabalgamientos» (Illouz, 2004: 209 et ss.)[8]. El ensayista sitúa las composiciones de Rimbaud lejos de las composiciones de Aloysius Bertrand (1807-1841)[9] en el manojo *Gaspard de la nuit*, y aun más allá de los titulados por Baudelaire (1821-1867) *Petits poèmes en prose (Le Spleen de París)*, escritos en homenaje a las «fantaisies» de Bertrand que él admiraba particular-

---

[6] Se trata del n.º LXII, intitulado «À Arthur Rimbaud»; y del n.º LXIII, «À Arthur Rimbaud. Sur un croquis de lui par sa soeur». El volumen lleva composiciones escritas entre 1890 y 1891, y se publicó el año de la muerte de Rimbaud. La traducción que propongo es mía, y éste es el texto en francés: *Mortel, ange ET démon, autant dire Rimbaud,/ […]. / Les spirales d»encens et les accords de luth / Signalent ton entrée au temple de mémoire / […]. / Très beau d'une beauté paysanne et rusée / Très désirable d'une indolence qu'osée! […]*.

[7] La traducción de las frases citadas es mía. Verlaine añade también que Rimbaud logró la precisión poética «casi divina», debida ésta a su formidable erudición relativa a las letras de la Antigüedad clásica y a su dominio del griego y del latín. No escatima adjetivos el prologuista: Rimbaud es prodigioso, asombroso, ardiente, en absoluto bohemio, de casta, dice.

[8] Capítulo 9, «Crise de vers»; la traducción es mía.

[9] *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, se compone de trozos en prosa poética, como breves viñetas, de discurso connotado y de ritmo muy estudiado, inspiradas en ambientes que figuran en cuadros del pintor holandés y del dibujante francés. Bertrand inauguró el género en 1928 con la lectura ante el selecto auditorio de la Société d'Études de Dijon de la «Scène indoustane». La inspiración francamente pictórica se concreta en rápidas descripciones —pinceladas— que trazan escenas y paisajes cuya inspiración parece recordar las propuestas de Horacio en el «Arte poética», en cuyo libro III de la *Epístola* a *los Pisones*, el poeta pone en relación directa a la poesía con la pintura (Horacio, 1960: 1.082).

mente[10]. Lejos están las composiciones de Rimbaud, porque se fundan en aquellos «déréglements des sens» que debe animar al poeta «vidente», desorden de los sentidos que, dice el ensayista francés, «son una suerte de iluminaciones poéticas que se apoyan en la sinestesia y las correspondencias». Éstas van, añade Illouz citando a Rimbaud, «del alma para el alma» Un nuevo orden para una nueva poesía, en suma (Illouz, 2004: 159-160; 214).

Illuminations constan de una serie de cortas composiciones en las que Rimbaud, que cuenta entre 18 y 21 años, logra un discurso poético, al que le cuadran perfectamente los calificativos de Verlaine: libertad total de temas y de estilo. Detengámonos unos instantes en el título: *Illuminations* (*Iluminaciones* en la versión española que leyó Paiva). Muchos consideran que es de Verlaine, así como el orden en la publicación de la primera edición, ya que, parece ser, Rimbaud no se preocupó ni de uno ni de otro aspecto. Sin embargo, el sustantivo ha sido objeto de muchísimas conjeturas. Algunas, relativas a la lengua inglesa, en la que significa vistas grabadas y coloreadas a mano, que en español podríamos decir: cromos. En francés, «illuminations» puede leerse «enluminures», como aquellos detalles «iluminados» de colores en un dibujo que ilustra un manuscrito. Algunos críticos también recuerdan el latín de los salmos: «Deus illuminatio mia», acercándose al concepto de «voyant», «vidente». En tales circunstancias, si fue Verlaine quien puso el título, pudo haber pensado en el convencimiento de su autor en cuanto al origen del acto de creación poética: nacido de la capacidad del ver, prever e intuir del vidente, del «voyant», verdadera función del poeta como enuncia Rimbaud (1965: 269-274)[11]. Rimbaud fija entonces la total oposición fini-

---

[10] Volumen de publicación póstuma a cargo de Baudelaire, en 1842. A Rubén Darío, quien apreciaba *Gaspard de la nuit*, la obra parece haberle inspirado para crear los poemas en prosa de la sección de *Azul…*, «En Chile. En busca de cuadros». Como Gaspard recorre los lugares que habitan los poemas en prosa de Bertrand, el Ricardo —«poeta lírico»— de Darío sirve de hilo conductor para las composiciones de los cuadros de la citada sección de *Azul…*

[11] Cf. la célebre carta que el joven poeta le envía a su amigo Paul Demeny, el 15 de mayo de 1871, en la que formula el «Yo es otro», contra el lirismo anecdótico del romanticismo, y que se cita siempre sin los argumentos que siguen: «Si el cobre se despierta siendo clarín, ello no es en absoluto culpa suya. Algo es evidente: asisto al despertar de mi pensamiento: lo miro, lo escucho, lanzo un disparo con el arco: […]». Y en la que define la naturaleza del poeta: «Digo que se ha de ser *vidente*, volverse *vidente*. El Poëta [sic] se vuelve *vidente* por un largo, inmenso y razonado *desarreglo* de *todos los sentidos*. Todas las formas de amor, sufrimiento, locura; busca de por sí mismo, agota en sí mismo todos los venenos, y de ellos guarda la quintaesencia. […]». Así como la que le escribe a su profesor Izambard el 13 de ese mismo mes y año. Aunque con mayor brevedad y concisión, se expresa respecto de la otredad de su poesía y de la naturaleza vidente del poeta, quien, dice el alumno a su profesor, nace de sufrimientos enormes, como él mismo: «[…] pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta, y me reconozco siendo poeta». Curioso resulta que, en la contratapa de *Desgajos,* Paiva afirme: «La poesía es un don de Dios; nace con uno y se desborda después. Este constante temblor que sugiere sentimientos y belleza, se convierte en una manera de vivir».

secular entre la creación naturalista, realista, que apunta a la inmediatez ejemplificadora de la poesía o de la prosa, y la simbolista, incluyendo, acaso la del «arte por el arte» del Parnaso y, ni qué decir, de la de «la música ante todo» de Verlaine. Todas estas voces espiritualistas son herederas de aquellos escritores de la primera mitad del XIX, a cuyo compromiso social y político se calificaba de místico por la capacidad del creador profeta de trascender la realidad, de intuir los misteriosos lazos de éstos con lo invisible[12].

2. *ILLUMINATIONS* Y EL *CORTEJO A ARTHUR RIMBAUD*

Los poemas de las *Illuminations* —«prosa de oráculo», dice Brunel (Rimbaud, 1998: 171)— ofrecen un registro eminentemente simbólico, en particular cuando se refieren a la figura de la destinataria ideal: «Ella», «Demonio», «Maga» como proyección de la Eva decimonónica y finisecular fatal, inspiradora, atrayente, creativa, mortífera también. La mujer, figura-concepto en este poemario de Rimbaud, declina la realidad soñada, vivida en un tiempo y en un lugar que fluyen irremediablemente en y por la existencia del escritor: ciudades, seres, jardines, palacios que en los límites de la vigilia propia viven en sí mismo como en el otro. Ambos, yo-el otro, existen en el mundo, en el *sensibus* de todo lo creado: un existir en sí mismo y en el otro. Reconociéndose en ella, la voz de *Cortejo* dialoga con la esencia de la esencia misma de esta alteridad especular. Reflejo en el otro de mí, en el otro como yo, en mí como en el otro; juego de alteridad misteriosa y mística, el diálogo existe en un flujo inmenso e imparable que reúne todo lo creado[13]. Existir vertiginoso en la libertad que dinamiza la creación, borracha de vivir. El poeta rima y vive, el vate siente y rima, el vidente vacila en el borde del abismo

[12] Pienso, por dar alguno que otro nombre, en novelistas, poetas, ensayistas franceses como Pierre Leroux, George Sand, Lamartine, Pierre-Simon Ballanche, François Guizot, Félicité de Lamennais, cuyas obras religiosas y progresistas a la vez traduce tempranamente Mariano José de Larra con absoluta simpatía ideológica. Los artistas simbolistas franceses, y sus seguidores europeos e hispanoamericanos, sostuvieron el papel iluminado del poeta, incluso por encima de los cultivadores de la novela, considerada eminentemente un arte materialista y burgués.

[13] En *Los discípulos en Saís*, Novalis pone en nota complementaria al texto del apartado 2: «Alguien logró levantar el velo de la diosa en Saís. —Pero, ¿qué vio? Quién lo hizo, —maravillas de maravillas—, se vio a sí mismo». Este verse a sí mismo establece la identidad entre el Yo y el No-Yo, cifra de la exterioridad de la naturaleza del propio Yo (Novalis, 1980: 83). La traducción es mía. Concepto de alteridad que liga, obviamente, a Novalis con Fichte y Schlegel. En otra nota posterior, el poeta señala que aquel que levantó el velo de la diosa Neith parte a la búsqueda de la «Naturaleza inefable» abrazarla en su santuario, habiendo dejado patria, familia y novia. Pero, entrando en él, descubre que allí están novia, casa, habitación. Suena al unísono la música nocturna, y el «misterio de revela», dice. La elaboración de la obra de Novalis ocupa los años 1798 y 1799 de la vida del poeta alemán.

del sentido de las palabras que entrelazan figuras, imágenes, colores, sonidos y voces familiarmente extrañas. La voz de *Cortejo* hace suya esa realidad soñada por Rimbaud, y con él medita al respecto, observa y amistosamente aconseja, amonesta, comparte y comprende. *De Tus devociones escojo tu adolescencia, por el misterio que descubre y el arrojo que la impulsa; […] y tu 'plegaria muda' cuando las fieras se te asoman a los ojos, […]. Compartimos la limpidez y la belleza*, dice Paiva al responderle a «Dévotion» (Paiva, 2002: 69), poema que Brunel califica de «un caos de devoción» (Rimbaud, 221). O, aún, en eco con «Génie», Paiva escribe: *Desolado, frente al invierno, con las garras de la noche —tan secreta— amenazándote. Imagino aquella vertical entre el visionario pulcro de nacimiento, herido en la esencia que le concedió la leche que le hizo crecer; y el 'yo es otro', dulce y contrito: lirio que se congeló. […]* (Paiva, 2002: 73). Aunque termina por *Brillante Arthur*, en «Bottom», respondiéndole, afirma: *[…] No siempre pensabas bien. Al fin de cuentas, tú eras el que se inquietaba con altos vuelos y cortos viajes. No me contradigas. Qué otra cosa podías hacer con tal genio. Soñador obediente a tu trazo de martirio. Precio que te obligaste a pagar […]* (Paiva, 2002: 67). Las dos frases finales de «Movimiento» —«Mouvement»— ilustran perfectamente la fascinación irreprimible, la empatía en la que dialoga Paiva con Rimbaud: *Compasivamente beso en tu frente, la razón de tu existir», y, punto aparte, «Deseo y no, retenerte, antes de que finalice [tus] «Iluminaciones»* (Paiva, 2002: 67).

En Rimbaud toda elaboración del acto de poesía se resuelve en la libertad, la que transforma al Diluvio de agua en lava, concentrando la paradoja esencial del símbolo: el de la destrucción ardiente y fría a la vez. Existir especular, vertiginoso, irresistible, que roba a Paiva —como entonces a Verlaine— a sí misma y la impele al diálogo de *Cortejo*. La fascinación que ejerció Rimbaud en quienes lo conocieron o leyeron entonces es mayúscula, y el ejemplo más patente de ella es Verlaine, a quien el joven de Charleville roba a sí mismo. En cierta medida, a tal fascinación se refiere María del Carmen Paiva cuando habla de la escritura de *Cortejo*, cuyo nexo consiste en un diálogo entre la voz poemática de *Cortejo* y el locutor lírico de *Illuminations*.

En «Tarde histórica» —«Soir historique»— Paiva responde al locutor francés, quien abre el poema en prosa, de manera general e impersonal, con 'En quelque soir, par exemple, […].'; y explica cómo, sobrentendiendo su propia condición de 'touriste naïf' —como él dice—, dejó que, en virtud de la metáfora de Rimbaud 'la main d'un maître anime le clavecin des prés'[14], se

[14] Puede leerse como «turista ingenuo»; «la mano del maestro anima el clavicémbalo de los prados».

cumpliera el destino que la llevará al *Cortejo*: *En el Sur compré tus libros. Colaboraste, Arthur, para que este mundo sea más bello. Participan tu talento y el sacrificio que te agotó. No te aflijas. La paz reposa en las briznas reverdecidas* (Paiva, 2002: 64). La escritora me refirió que, mientras vivía en Montevideo, tuvo ocasión de releer *Illuminations,* que años atrás había leído en un ejemplar ya entonces desaparecido de su biblioteca por avatares del exilio. La compra del volumen, traducido por Cintio Vitier, significó el volver a encontrarse con un mundo poético que era como el de un amor recuperado[15]. De ahí, la metáfora de *Cortejo* «briznas reverdecidas» por los poemas de Rimbaud. Metáfora que sugiere ese berkeliano *esse est percipi* que Jorge Luis Borges sitúa en la fuente de ambas, escritura y lectura, en los poemas de *Fervor de Buenos Aires*. En efecto, la inspiración, a la que pone en movimiento el volver a ver a Buenos Aires después de ocho años de ausencia, y el escribir, para recordar y dar testimonio de la experiencia del reencuentro, son actos esenciales de la poesía, en la línea de la cadena *poiética* que Sócrates describe en el platónico *Ion*. En Borges, la ciudad de ayer con la ciudad del presente de la escritura se reúnen, tanto en el acto de escribir como luego —esperanza del locutor y escritor— en el de la lectura, siendo ésta la que reiterará la eternidad de la experiencia para devolverla en código literario. Ser es ser visto: cada vez que se lee un libro, el leerlo le pone vida de nuevo, y así cada vez que se lo lea, reverdece. *Cortejo* es el espejeo que refleja esas briznas, ecos de la lectura de *Illuminations*, voz del reconocerse del yo en el otro, del yo como otro. *Cortejo* y *Fervor de Buenos Aires* reiteran en espejo, y en la memoria, la doble experiencia, la doble intencionalidad, la doble escritura, la doble voz: el yo lírico devuelve su experiencia anecdótica lejos de la confesión romántica y le ofrece al otro la posibilidad de ser ese yo que se le dirige, y juntos conforman el universo misterioso que Rimbaud reivindica. Y todo en una misma realidad ideal que busca hacer de lo visible algo bello.

Iluminaciones, *Illuminations*, alquimia del verbo, construcción y destrucción que fascinan al lector, invadiéndolo con sonidos barrocos de léxico y de ritmo al evocar e invocar la realidad más allá de lo real. Son ciudades,

[15] La primera edición de la traducción del poeta cubano apareció en Buenos Aires: Ediciones del Mediodía; en Visor, la primera data de 1972, y en la contratapa de *Cortejo* se indica la tirada de 1991 como la de referencia. Las traducciones del poemario de Rimbaud son numerosas en español, entre las más recientes, vgr.: en Bogotá, en 1995, El Áncora Editores; en la madrileña Hiperión, una en 1985 y otra, revisada, en 1995; inmediatamente después de la de Vitier, en EDAF, en 1970. Cintio Vitier (1921) perteneció al grupo de la revista *Orígenes*, y es autor de ensayos sobre poesía cubana y de numerosos poemarios: *Poemas*, de 1938; *Escrito y cantado*, de 1959; *La fecha al pie*, de 1981, y *Poesías*, de 1997.

seres, jardines, palacios alucinantes como *destellos mortales* («Villes, ce sont des villes»), como *flores de barbarie* («Métropolitain»), *dulces y violentas* («Barbarie») como *vírgenes alocadas* («Barbarie»). Pierre Brunel sugiere que esta alquimia corresponde al concepto de lo bello baudelairiano, belleza que reside en la paradoja de lo moderno entonces y que vacila entre lo romántico y lo barroco, exaltando por encima de todo a la imaginación. Ésta es la idea central, en la definición del arte moderno, que Baudelaire enuncia en *Le peintre de la vie moderne*[16]. Sin embargo, lo que separa a ambos poetas franceses es la voluntad de reinventar la paradoja que reside en la relación entre lo eterno y lo transitorio, no sólo poetizando y estigmatizando dicha relación, sino —como es el caso de Rimbaud— intentando reinventar «la barbarie, a la vez armonía nueva», dice Brunel, alucinante de unidad en la interioridad del ser yo en el otro.

Rimbaud lleva más de cien años fascinando y robando a los lectores a ellos mismos de sí mismos, y se los gana para siempre. Porque: «Se trata de actuar como demiurgo y proponer que [el poeta, el lector] se rehaga al mundo, al hombre, a la vida», añade Brunel (2003: 14-16, 173-224). El mundo de las *Illuminations* es otro mundo, revelador de paradojas, de esencias que reflejan el alma del locutor (cf. «Fleurs», «Mystiques», «Ornières»). Los poemas en prosa de *Illuminations* parten en busca de la identidad del yo en los conceptos objetivados que lo rodean y que el yo carga de sus símbolos y visiones personales. Búsqueda que no deja indiferente al lector, creando en él la empatía propia de la unidad universal. Ésta es la base del diálogo entre *Cortejo* e *Illuminations*.

3. CORTEJO A RIMBAUD

Cortejo a Arthur Rimbaud en «Iluminaciones», es un volumen de 33 poemas en prosa (cf. Jiménez Arribas, ed., 2005), que cuentan con sendas ilustraciones de la autora[17]. El título ofrece dos preposiciones significativas. La primera, introduce el complemento en acusativo, que lleva el nombre del poeta francés, Arthur Rimbaud: *Con el intento de acercarme a tu inteligencia amorosa, elevo mi voz al cielo de los planetas puros para agasajarte*, dice el poema «Despedida» (Paiva, 2002: 75). La segunda, precisa el camino que el cortejo, literalmente, seguirá: el del ámbito del poemario *Illuminations*.

[16] Baudelaire publica este ensayo por entregas en el periódico *Le Figaro* los días 26, 29 de noviembre y 3 de diciembre de 1863. Lo incluye en el volumen sobre *L'Art romantique,* de 1868.

[17] Ilustraciones que merecen un análisis específico que relacione en paralelo textos y dibujos. Lo que se obvia ahora por razones evidentes de tema y de espacio.

La primera frase de «Being beauteous», sexta composición de *Cortejo a Arthur Rimbaud en «Iluminaciones»*, *Con la nieve y los colores, voy rastreándote*, nos introduce en la intencionalidad del discurso poético de Paiva por la relación semántica entre el sustantivo que abre el título, «cortejo» y el verbo «rastrear», que induce al sustantivo *rastreo*. Se sobreentiende que se seguirá, acompañará, festejará, se recorrerán los poemas en prosa de la obra de Rimbaud, haciéndole la corte al rey, al príncipe, en las huellas del «Ídolo», ese alguien cuya infancia transcurrió *sin padres ni cortes*; y cortejarlo con gratitud, admiración, dulzura, amistad, amor, rodeándolo de cuidados y atenciones. El yo de los poemas de Paiva es a la vez yo y el otro, según la frase de Rimbaud (Rimbaud, 1965: 267-274).[18] La doble instancia discursiva yo-él en las *Iluminations*/él-yo en *Cortejo*, que así crea Paiva, responde fehacientemente a las secretas emociones que le causó la lectura de Rimbaud y que manifestó en nuestra entrevista. En la relación obra-lector la doble instancia discursiva da lugar a otra instancia en la que se antepone la imagen de cada escritor en un registro dialógico. Para Paiva en el poemario francés habla Rimbaud, y en el suyo ella. El lector de *Cortejo* asiste al diálogo directo, como el de una conversación, cuya naturaleza es la forma poética de ambas instancias primerizas. Diálogo que se basa en el amor de una para el otro, total e incondicionalmente: *Te amo, Arthur, […]; tal como fuiste y te tocó vivir; […]; con tu impaciencia y tu desborde al describir lo que pensabas cuando veías; […]*. Nacida de una fascinación, la conversación en *Cortejo* la irá descubriendo el lector en sus matices por la voz que se dirige a la de *Illuminations*. Matices que iluminan el sentido de lo que se intuye que puede ser el del poema en francés, y que definen, construyen el escrito en español. Las voces se van cruzando en una suerte de architextualidad para volverse ambas pura materia literaria, materia de «la literalidad de la literatura», como dice Gérard Genette (2003: 7).

El cortejo de Paiva al dialogar con Rimbaud es más que un sencillo ir rastreando una obra. La intencionalidad del discurso en el diálogo poético rebasa el ir haciendo cortejo al rey o al príncipe que escribió *Illuminations* y que habla en la postura de un yo como un él. En los poemas de *Cortejo*, el diálogo entre locutores, el rey o el príncipe poseen al cortesano-cortejante y viceversa. El secreto de la relación les pertenece en total propiedad. El lector de *Cortejo* sólo puede sumarse al rastreo y dejarse llevar. La relación pediría una definición que fuese más allá de los límites de la literalidad. Hoy,

[18] Cf. las cartas citadas antes a su amigo Paul Demeny (n.º XII) y a su profesor Georges Izambard (n.º XI).

aquí, el intento se limita a proponer la interrogante respecto de si la organización del diálogo en poemas en prosa para aproximarse a *Illuminations* corresponde, de cerca o de lejos, a la de las glosas, tal y como tradicionalmente se las entiende; o de si se trata de *nuevas glosas*. El intento se complica dado que Paiva recorre las *Illuminations* partiendo de una versión española. Se observa, pues, de más de cerca el *rastreo* en función de dicha circunstancia. La versión de Cintio Vitier respeta el orden original en francés, orden éste que, dice Pierre Brunel, «respeta el estado actual del manuscrito» (Rimbaud, 1998: 185)[19]. E introduce el prólogo que redactó Verlaine en el momento en que recibió los manuscritos y que se publicó luego en 1886, fecha de la primera edición, en un volumen de las Éditions de la Vogue. Sin embargo, en *Cortejo a Arthur Rimbaud en «Iluminaciones»* se omiten varias composiciones: «Traces», «Villes», «Villes-l'Acropole», «Veillées», «H», «Dévotion», «Démocratie», «Fairy», «Guerre», «Jeunesse», «Solde». Y, alterando ligeramente el orden de los poemas, tanto el de la versión francesa como el de la de Vitier, el rastreo se inicia por «Infancia», donde se retrata al niño del primer fragmento, «Enfance», con la fuerza de un nostálgico retrato de un Rimbaud imaginado a través de las composiciones del manojo y, quizá, de alguna biografía del poeta francés. Luego, sigue «Acercamiento» (Paiva, 2002: 7), una suerte de prólogo en el que se presentan las características de lo que será la relación entre el locutor de *Illuminations* y el de *Cortejo*: *Me ladeo hacia aquel espacio de zafiros en el que habitabas, Arthur Rimbaud. Accédeme a acompañarte (legítimamente alucinada) en tu oscura soledad de piedra y agua, así como aventurarme en aquella travesía tuya de flores y de mar junto a la muerte, antes de tu fatiga*. La relación eidética no excluye ni esencias ni experiencias. Se constata una presencia apabullante del locutor, que en *Cortejo* se identifica definitivamente con Rimbaud: *No tengo otra elección que reiterar tus vocablos, a menudo, con el intento de aprehender los signos que te definen, así como de grabar los colores de tu inocencia lastimada*. El poema se titula a partir del verbo acercarse, y no del de acompañar, porque Paiva sabe que: *[…] ya nada puede turbarte*; y que la organización dialéctica que conlleva el acercarse favorece la dimensión secreta del misterio de la poesía como espejo de la mismidad con la alteridad: aquel «yo como el otro» rimbaudiano. Para fundar el hipertexto, en una suerte de apropiación, se elabora el discurso, con su economía de diálogo y su retórica, partiendo del hipotexto, pero anteponiéndole la experiencia estética de la lectura, ya que, naturalmente, el sujeto lírico de *Cortejo* se diri-

[19] No se conoce exactamente cuál hubiese sido el orden que Rimbaud le habría dado si hubiese estado a su cargo la edición del volumen, y no el de Verlaine.

ge directamente a Rimbaud, sin modificar los componentes de *Illuminations* y conservando el género poético en prosa, en absoluta independencia y peculiaridad architextual.

El diálogo se funda en el tuteo, y el locutor implicado va hilando poemas, dando por sobrentendido el francés, en su real existencia en el discurso en español por el discurso directo («Cuento», p. 13-14; «Being beauteous», p. 19; «Vidas», p. 21-22; «Los Puentes», p. 35; «Marina», p. 49; «Fiesta de invierno», p. 51; etc.) las citas del texto («Después del diluvio, p. 9-10; «Parada», p. 15-16; «Antiguo», p. 17-18; «Vidas», p. 21-22; «Alba», p. 43-44; «Flores», p. 45; «Nocturno vulgar», p. 47; etc.), como resulta explícito para el lector en español. Así, *Cortejo*, nueva entidad poética y literaria, no parece ser ni un comentar, ni plagiar, imitar, aludir, ni el simple ir citando: es puro diálogo. El lector de *Cortejo* llega a ver, casi, la presencia de ambos locutores, el uno frente a la otra. Razón por la que me referiré a los poemas de Paiva por el sustantivo respuesta, cuya función se acerca a la del epíteto, subyaciendo en ella la forma de la glosa. Los casos de «Después del diluvio» —«Après le Déluge»— (Paiva, 2002: 9-10), o a «Cuento» —«Conte»— (Paiva, 2002: 13-14), o a «Angustia» —«Angoisse»— (Paiva, 2002: 53), pueden tomarse como ejemplos que justifican la propuesta del título de estas reflexiones. Composiciones en español en las que también el lector se siente impelido a obedecer el llamado del locutor lírico de *Illuminations*. Paiva escribe y dialoga, llevando más allá los límites de su propio acto de lectura, sugiriéndole al lector la pregunta: ¿leer con la vista o en voz alta? En el primer caso, en su respuesta el locutor español adopta la naturaleza de quien posee la sabiduría del vivir que parece faltarle al lírico francés. Paiva contradice y explica porqué Rimbaud yerra al pensar que hubo «tulipanes» después del «diluvio». Obviamente, se contradice, después de haber reconocido que *las imágenes de tus palabras me sedujeron*. Gracias a la alusión de Rimbaud a las *pequeñas extranjeras y personas dulcemente desdichadas*, Paiva se pone a sí misma en perspectiva: *¿Quién no lo es* [extranjero, dulcemente desdichado] *de cualquier manera y, a menudo, siempre*? En «Angustia» el envite se sitúa en torno al concepto de la angustia, que va deletreando el locutor en «Angoise». La voz de *Cortejo*, sin detallar, va a lo esencial del ánimo angustiado, «contrito», que comparte el mismo sentir y que proclama claramente: *Me haces llorar*.

En «Cuento» Paiva es una vez más la voz de la sabiduría, y al locutor francés le explica que las dificultades con las que él tropezó estriban en el desconocimiento que muestra de sí mismo y en el poco juicio que, «genio loco» le dice, pone en elegir sus metas. La implicación de la poeta es de total em-

patía con el locutor en francés, a quien asimila con la tercera persona que éste emplea para hablar de un «él», asimilación que contribuye a que se transforme en uno el diálogo con el «Príncipe errante», con el «Señor Rimbaud». El tuteo familiar no excluye cierta severidad maternal, como el reprochar a Arthur su inclinación al regodeo sensual en busca del *désir et de la satisfaction essentiels*: *Incendiaste tu palacio y cubriste de lágrimas tu camino de serpientes*. La metáfora viene generada por el abandono de Charleville y por la serie de terribles y múltiples fracasos que irán sumándose hasta la partida a África y, por ende, al abandono de la literatura en ese año de 1875. La metáfora resulta del retrato etopéyico del príncipe en discurso indirecto libre del poema de Rimbaud. Discurso indirecto libre que reitera Paiva, gracias al cual el lector interpreta con claridad y libertad, a la vez, el desarreglo de los sentidos del príncipe eternamente insatisfecho: *querías ser disoluto*; *te hubieras regocijado y asqueado, paso a paso, señor Rimbaud, igual que antes* (Paiva, 2002: 13). Príncipe que logrará el éxtasis buscado gracias a que *el genio solía ganarte*.[20] Paiva domina la temporalidad desde el presente de la escritura: *Hasta hoy*, dice. Y desde esa dimensión eterna en el fondo, le hace notar a Rimbaud que *la libertad y la igualdad se retardan cual ansiosos luceros*. El destino del hombre andó *por la senda huidiza* —metáfora heraclitiana en su esencia— y Rimbaud no logrará cambiar tal condición. El diálogo de antes es el de hoy y el fracaso de antes es el de hoy. Todo es reanudar la barbarie y la armonía, como dice el ya citado Brunel. «Cuento» (Paiva, 2002: 13-14) termina cuando la voz de *Cortejo* acaba excluyéndose de la *senda huidiza* del *buscador de alimentos celestiales*: *Yo canto suavemente, ensayando a reparar tus desprecios y tu gélida mirada, pálida, triste*. Pero, antes, ha evocado un concepto religioso que habría podido —¿podrá?— escandalizar a Rimbaud: *El viento trae el arrullo dulce de los jardines de la Redención*. La metáfora parte del simbolismo del jardín, pasa por la perfecta armonía que había reinado en el Paraíso perdido, y por el viento divino —la voz de Dios— para corregir la pérdida de la verdadera Sabiduría y el Sacrificio de la Cruz salvadora. De la metáfora se desprende la extremada ternura —iluminada por el *arrullo dulce*— con la que la voz de *Cortejo* se aleja, discretísima.

Igual poetización se da en «Después del diluvio» (Paiva, 2002: 9-10) —«Après le Déluge»—. Paiva reitera el sustantivo con minúscula, tal y

[20] Al genio de él, sugiere Paiva, escuetamente. Mientras que en el poema en francés se trata de un genio que aparece de pronto y con quien el príncipe podrá «probablement» sumirse en «la santé essentielle». Brunel señala que el genio en un momento resulta no ser más que el propio príncipe, dado que «el ángel ordinario» que lo acompaña no evita que él comprenda que su poesía no es la de un genio. La equivocidad es total. La comprensión de Paiva también (Brunel, 1998: 96, 191-192).

como se halla en la traducción de Vitier.[21] Se produce una interferencia semántica: Paiva le atribuye el sentido de desastre personal en Rimbaud, y la carga bíblica y simbólica del poema en francés se diluye: *Quién sabe qué contrariedad se te mudó en el regazo de la Provincia, en Charleville, durante el 'diluvio'*. Y, partiendo de dicho sentido de desastre, el que vivió el poeta individual y anecdóticamente, la voz de *Cortejo* le ofrece a Arthur su comprensión, en total empatía, anticipando la incredulidad de éste: *Adivino tu pensamiento*, le dice. Y, luego, cierra el camino a cualquier respuesta que fuese restrictiva y le restase a ella la capacidad de verlo todo, de anticiparlo todo, de interpretar hechos, sentimientos, motivaciones: *La magia rodea el tiempo*. El presente axiomático se funda en el mismo argumento que, para definir la esencia de la poesía, él defiende: el de la condición de mago, de vidente del poeta. Tanto diluvio como renacimiento hay que merecerlos, dice en tono tierno y firme, a la vez, la voz de *Cortejo*.

El diálogo que Paiva establece con Rimbaud es el de dos entes vivos, y se pone en abismo a sí misma en virtud de la empatía que anima a la escritora paraguaya. Porque la fuerza de la lectura es indiscutible se pone de manifiesto que el entendimiento, la comunión de pensamiento y sentimiento es la esencia de *Cortejo*[22]. En «Realeza» —«Royauté»— (Paiva, 2002: 25), ella pone para comprenderlo a él toda la sensibilidad que exige su fascinación y su empatía de «lector amante», como dice M.H. Abrams: *¿Fuiste alguna vez rey, toda una mañana? Tu visión hizo rilar las horas del día. Yo nunca fui reina, ni quiero imaginármelo, pero lo sería por darte el gusto, si quisieras. […] Hoy intentaré ayudarte a observar el infinito dentro de ti. Ahuyentaré el velo que cubre tu desdicha. Festejaremos esto en un valle verde y puro.*

---

[21] Mientras que en el poema en francés lleva la mayúscula que sugiere tanto la referencia a la Biblia como a las antonomásica y expresiva. En nota a esta composición Brunel indica que la idea de Diluvio que se evoca es la que aparece en el *Génesis*, capítulo VI, versículos 13 y ss., y añade que, a la vez, es aquella que «preside a todos los Diluvios conocidos en diversas mitologías y religiones» (Rimbaud, 1998: 89). También en «Después del diluvio» se observa que Rimbaud indica «Après le Déluge», es decir, el del Génesis, puesto que, como sugiere Brunel, la mayúscula liga el propósito de Rimbaud en partir del hecho bíblico, al que siguió una *décrue* —el descenso de las aguas— para referirse a que el mundo que observa el locutor lírico actúa en sentido contrario y los excesos —los excesos de él— en todos los ámbitos merecen otro Diluvio para que después se salve quien lleva una vida disoluta. Dice Brunel «[…] el poeta lanza una llamada y convoca a las aguas. Única manera ésta de salvar al mundo, o, dicho de otra manera, de volver a hallar en él su secreto»; y cita los elementos que pertenecen al campo semántico de las aguas «Sourdes, étangs — Écume, roule sur le pont et pardessus les bois; —draps noirs et orgues, — éclaires et tonnerres, —montez et roulez; — Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges» (Rimbaud, 1998: 190). Las traducciones son mías.

[22] Cf. «Escenas» —«Scènes»— (Paiva, 2002: 61-62). Pierre Brunel se refiere a esta composición como la más hermética y la compara con los misterios dionisíacos herméticos.

4. *CORTEJO* Y LAS *ILUMINACIONES*

La particularidad de esta relación de voces líricas es, como ya se ha visto, la de partir de la versión española de *Illuminations,* escritas en francés. Hablar de la traducción en poesía es entrar en terreno resbaladizo, en el que la subjetividad de cada lector tiende a independizarse de cualquier posibilidad y anteponer la suya. No se trata de poner en tela de juicio la labor de una personalidad como la de Cintio Vitier, quien por encima de todo también es poeta. Pero señalaremos algún que otro caso en el que, en cuanto al sentido del poema original en francés, la versión española pudo haber influido en la elaboración de las composiciones de Paiva, como ya hemos visto con «Después del diluvio». No habrá debate ni escala de valores sobre si tal o cual traducción es la conveniente. Tampoco se evaluará el interés o el valor de traducir poesía. Todos estos aspectos son harina de otro costal[23].

Con «Parada» —«Parade»— (Paiva, 2002: 15-16), desde el título, se tropieza con la dificultad que reside en verter el sustantivo «parade» al español. En el diccionario francés de Paul Robert se lee: primero, el sentido de ostentación; luego, el de desfile, revista o ceremonia militar o espectáculo ecuestre en cuyo curso una de las figuras es la «parade» o «parada» en español y que consiste en el arte de saber detener al caballo con maestría y elegancia. Además, los diccionarios franceses indican el sentido de ceremonia, así como la que preludia el acto de la copulación animal: «parade nupcial»[24]. En cuanto al poema de Rimbaud, Pierre Brunel insiste en el sentido de desfile, añadiéndole el término «muecas», «desfile de todas las muecas posibles», «desfile de muecas», «comedia de muecas». El exégeta de la poesía

---

[23] Las traducciones contemporáneas de *Illuminations* son numerosas, entre las que se pueden citar: en la Argentina, en Córdoba: Ediciones Assandri, en 1951, Alfredo Terzaga firma una traducción, así como el «Estudio» y las Notas; en Buenos Aires, para las ediciones del Mediodía, en 1968, Cintio Vitier publica la suya, que luego editará en Madrid: Visor, en 1972; mientras, para EDAF, de Madrid, en 1970, Enrique Azcoaga publica una en el volumen intitulado *Poesía y prosa*; quien más ha reiterado la suya ha sido J. F. Vidal-Jover, desde 1972, para las *Obras completas*. *Prosa y Poesía*, Barcelona: Ediciones 29, Colección Libros Río Nuevo, Serie Poesía; en 1985, en Madrid, Hiperión publica una versión, seguida de *Cartas del vidente*, por Ramón Buenaventura; luego saldrá otra, de Juan Abeleira, revisada por Ramón Buenaventura, autor también del «Esbozo biográfico»; en 1995 sale una en Bogotá, en El Áncora Ediciones, por Juan Abeleira, quien propone una nueva traducción ese mismo año, para Ediciones Hiperión, con el texto bilingüe, seguida de *Cartas del vidente*. Sobre el tema de traducir a Rimbaud cf. Elvira Dolores Maison, «Acotaciones a la traducción de *Génie*, *Rimbaud. Le Poème en prose et la traduction poétique*, Sergio Sacchi éditeur, Tubingen: Gunter Nan Verlag, 1988, 213-217.

[24] Para el *Dictionnaire de la langue française* de Littré, entre los años 1863-1873, tan moderno como Rimbaud, el término «parade» viene del español «parada» y pertenece al campo semántico de lo ecuestre, más precisamente el de la exhibición en la que los caballos se detienen con gracia; de ahí la connotación de pomposidad en el exhibir o exhibirse que retiene Littré.

rimbaudiana pone en relación la expresión con el poema «Nuit de l'enfer», de *Une saison en enfer* (Rimbaud, 1998: 192-193; las traducciones son mías). En «Parade» se lee una frase que define claramente el sentido del sustantivo: *Ô le plus violent Paradis de la grimace enragée!* La construcción hiperbólica parte de la «mueca rabiosa» —mueca de furia arrebatada— para reforzar la antífrasis dominante que connota el nombre propio en mayúsculas «Paraíso». La frase cierra la enumeración de los pícaros —«drôles»— tan viles como espantajos, rufianes como golfos, badulaques y horribles de rostros y de jaeces: *des faciès déformés, plombés, blêmis, incendiés; des enrouements folâtres! La démarche cruelle des oripeaux!*

Al traducir «parade» al español por «parada» se entra en la semántica del verbo parar, con la forma de participio pasivo. Así, amén de la definición que dan los diccionarios castellanos del verbo parar y de la acción de éste; del fin o término del movimiento de una cosa, especialmente la carrera; del añadido del adjetivo con de sentido «militar» —pasar revista a las tropas en formación o exhibirlas «en una solemnidad», precisa María Moliner— se llega a la idea de hacer alarde, adoptar una actitud altiva que se emplea en América. De tal manera que con «parada» el movimiento alucinante de comparsa de postrimerías y de ultratumba, que desfila por el poema francés, choca con la idea de algo estático, lo detenido e inmóvil del participio sustantivado. Y evidente resulta el contrasentido al optar por la traducción literal, palabra por palabra.[25] Sin embargo, Paiva en «Parada» —«Parade»— (Paiva, 2002: 15-16) descubre la «farsa» —el sustantivo inicia el poema— en la figura del *maestro de música con los anteojos caídos delante de un piano cansado*. Alguien que a sus oyentes los desnuda *en una pista de baile casi oscura, al ritmo de un sonido metálico*. La atmósfera evocadora de la escena sugiere el salón de baile de un prostíbulo del Buenos Aires, en el que un malevo a principios de siglo XX, escandaloso, bailaba el tango al compás de una pianola.

[25] En el tomo 41° de la *Enciclopedia universal ilustrada* de Espasa-Calpe, en el artículo «parada» se lee lo siguiente: «[…] Pero es indudable (como indica un filólogo) que vician el idioma los que aplican al vocablo *parada* el sentido del *parade* francés y escriben *caballo de parada* en lugar de *caballo de regalo* [en el sentido de lujo, de gala, ostentoso; el sustantivo francés viene del verbo *parer*: adornar, y el español del verbo parar, detener]». Para comentar las diferentes traducciones que se han propuesto, brevemente citemos algunas. J.F. Vidal-Jover elige «Farsa» para el título y «Bellacos» para «drôles», y al final la farsa es «salvaje». Enrique Azcoaga elige «Parada» y «Pícaros» y «salvaje», al igual que Tergaza. Buenaventura se cura en salud en la «Advertencia preliminar»: «Ésta es, sencillamente, *una* traducción de un libro que, en muchas partes, lleva cerca de 30 años fascinándonos». Pasa revista a otras traducciones, y de la de Vitier dice que «sostiene una buena penetración en el texto», «para hundirse en los errores más incomprensibles»; acepta «parada», que él traduce como «Representación», y emplea «Bribones». Sustantivo que acepta Abeleira, proponiendo «Farsa» en el título. Para Suescún, «Desfile» y «Bribones».

Vitier termina así «Parada»: *Yo sólo poseo la clave de esta parada salvaje* (Rimbaud, 1991: 45-46). La dificultad que plantea la traducción del sustantivo «parade» al español, y que ya he evocado antes, se muestra ahora de manera álgida, puesto que el sustantivo sugiere la oposición entre lo que se detiene o termina su movimiento y el adjetivo, en su sentido figurado, con el que se califica la violencia de un movimiento que consiste en la exhibición sexual de ciertos animales antes del acoplamiento. Paiva no pierde el sentido de desfile grotesco y de ironía mordaz, ni tampoco olvida la intensidad ni la empatía, e inicia el poema así: «La farsa se instala con su cinto de colores» (Paiva, 2002: 15). Luego, del tú con el que se dirige al locutor de *Illuminations*, Paiva pasa al se en función de pronombre impersonal e indefinido, con el que calla tanto al tú de él como al yo de ella y a los eventuales ellos o ustedes o vosotros de los lectores: *Delante y detrás del telón se mistifica la vida*, dice primero —en este caso la forma axiomática del se, polisémica por ende, incluye la equivocidad del elemento recíproco, y viene apoyada por la hipálage de las acciones que completan la mistificación de la vida—, y luego apostilla: *De alguna manera se inventa una alegría que no engaña y que dura poco tiempo*. Al fin, la voz de «Parada» enlaza con una construcción consecutiva en la que pasa al nosotros: *Por tal motivo nos introducimos bajo una fuente, y nos desmayamos hasta el silencio que acarrea el atardecer. Regresamos después de la salida de los integrantes de la fanfarria y de los engañados*. Rimbaud termina «Parade»: *J'ai seul la clé de cette parade sauvage* —lejos de la ya mencionada «parada salvaje» o nupcial que propone Vitier en su versión—. Paiva fuerza el círculo del yo de él y se impone como el otro, en la eternidad del hipertexto reverdecido, pero no sin temblar, fascinada ante la relación del Yo de ella con las realidades del Yo de él.[26] Entonces, la voz de *Cortejo* exclama: *[…] Desafío a tu incógnita, a tu desesperado rumbo abierto y disipado. Me alarma proseguir el hilo de tu horizonte sencillamente bello, y verte ascender por esa vertical de cuerpos absolutamente luminosos, que eriges en desgracia. ¡Ay de mí, detrás de ti!* («Antiguo» —«Antique»—; Paiva, 2002: 17). Paiva tiembla, se alarma y acaba aceptando el desafiante erotismo de Rimbaud, la «incógnita» de «esa vertical de cuerpos» —«ce ventre où dort le double sexe»— por ese misterio que el locutor ve en sus sueños extraños, propios del hermafrodita, idea que Brunel propone en la nota puesta al poema (Rimbaud, 1998: 98)[27].

[26] «Sólo yo tengo la clave del bárbaro desfile»; la traducción es mía.Todo reviste matices del desorden de los sentidos, desorden que la voz imperativa de Rimbaud, en las cartas a Demeny e Izambard, exige de la naturaleza de poeta *vidente*.

[27] «El vientre en el que duerme el doble sexo»; la traducción es mía. Se habría de añadir que, en cuanto a las dificultades de traducir a Rimbaud, el poema «Villes» plantea un caso interesante para estudiar.

5. ¿GLOSAS NUEVAS?

Joan Corominas, en su *Diccionario etimológico de la lengua castellana,* señala que el vocablo glosa fue tomado del latín *glossa* —palabra rara, de sentido oscuro—, y antes del griego *glossa* —lengua del hombre, y lenguaje o idioma que puede ser arcaico o provincial—. Al decir glosas se significan matices del verbo glosar, o comentar un texto, ya por explicitarlo cuando presenta oscuridades, ya por completarlo dando opinión respecto de su contenido.[28] La glosa reviste el carácter científico y, digámoslo así, literario al

---

A guisa de brevísima ilustración, se observa que la primera frase presenta doble construcción enfática: *Ce sont des villes! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve!* En una primera lectura se observan la metonimia entre los nombres de ciudades y pueblo, y también el transporte metafórico entre apelativos de montañas y ciudades. En base a estas figuras, el doble énfasis sugiere la antífrasis entre el soñar con cierta forma de perfección ideal y la enumeración despectiva por lo paradógica que el texto en su desarrollo propone y se confirma la paráfrasis. Entre los referentes geográficos en función metafórica y el paisaje que se describe existe una contradicción tal que el locutor decide, de entrada, proponérsela al lector. Son paisajes «inconciliables», dice Brunel (Rimbaud, 1998: 113). Observando las traducciones citadas de las *Illuminations*, se ve que Suescún y Abeleira comprendieron la antífrasis. El primero propone: *¿Son ciudades? ¡Es un pueblo para el que instalaron esos Alleghanys y esos Líbanos de sueño!* En Hiperión, se propone: *¡Ciudades! ¡Un pueblo para el cual fueron erigidos tales Alleghanys y tales Líbanos de ensueño!* En la primera frase de la respuesta de Paiva se lee: *¡Qué hermosas estampas!*, debido quizá a lo siguiente: para *Les vieux cratères […] rugissent mélodieusement dans les feux*, la expresión del poema en prosa de las *Illuminations* da cauce a la sinestesia de la sorprendente propuesta de Vitier: *Los viejos cráteres […] enrojecen melodiosamente en los fuegos*. En realidad, el francés hace un oxímoron: *Los viejos cráteres […] rugen melodiosamente desde sus fuegos*. Oxímoron que se liga a la antífrasis, que sugiere el agotamiento de los cráteres, y vierte en el paisaje una suerte de sentido totalmente contradictorio. Sin embargo, y a pesar de estos aspectos discutibles de la versión de Vitier, la escritora le dice a Rimbaud que hoy, en el presente de la escritura de ella, las luces de las ciudades *cabrillean engañosas, como las mentiras de siempre*. Y ella añade que, si cambiaron de aspecto, *en el fondo son las mismas*. *Guardan miedos, coraje, ilusión y ruinas, y también cariño*. Paiva intuye la desesperación que anima al locutor de «Villes». No obstante, queda la interrogante sobre el giro que habría tomado la respuesta si el aspecto antifrástico en este poema hubiese sido más evidente para la escritora paraguaya.

Señalaré un último caso: el de «Metropolitano». Vitier maneja con dificultad los artículos definidos e indefinidos en función de expletivos; además, el sustantivo «bituhme» —asfalto que recubre las calzadas— se vuelve «betún»; también, en el momento de verter la riqueza material ausente en un paisaje de pobreza que Rimbaud da en la construcción sucinta *Rien de riche*: *Nada rico*, en la que Vitier sitúa la frase, siguiendo al sustantivo «fruterías», el lector liga la alusión con el eventual sabor de las frutas. Igual confusión ocurre cuando se alude a los guaraníes, entre las culturas calificadas de *féeriques aristocraties —cautivantes aristocracias—*, y que Vitier vierte como *mágicas aristocracias*; de ello resulta que Paiva deja de lado la alusión, muy sorprendentemente, dada la circunstancia cultural… Quizá Vitier no reconoce en el sintagma en cuestión la clara alusión a la utopía de las misiones jesuíticas, muy recordada por el progresismo decimonónico.

[28] Cuando la glosa consiste en un comentario, difícil es separarla de la paráfrasis, o de una suerte de *amplificatio*, en cuanto que profundiza en la interpretación del sentido que conlleva la composición glosada, y puede dar lugar a un debate entre opiniones divergentes. La naturaleza conceptual parece ser la regla en estos casos. Cuando no son ni de amor ni religiosas, el discurrir de la glosa se centra en la idea como acto y objeto del pensamiento, en cuyo caso concierne tanto a la experiencia concreta como a lo general

convertirse en un acto cuya naturaleza es la de la literalidad. El carácter literario propone la forma poética en verso, que va de la canción medieval a la popular redondilla, con empleo de metros diversos. Afirma Tomás Navarro Tomás (1956: 125) en *Métrica española*, que la glosa tenía por propósito «la reelaboración amplificada de un texto [poético en verso] mediante el comentario especial de cada una de las partes».

Los manuales de métrica y versificación indican que el glosar, en sus inicios hispánicos en el siglo XV, consistía en recoger un verso y comentarlo según la voluntad exegética deductiva, filosófica y teológica. A través de los siglos, el contenido preferido puede variar: las primeras son de amor, luego serán religiosas —en particular en la poesía postridentina—, mientras que en el Siglo de Oro y en el Barroco las hay de temas diversos, preferentemente irónicas y burlescas. También se llaman glosas a «los comentarios o traducciones de palabras latinas en lengua vulgar» (Marías, Bleiberg, 1972: 394-395). Reciben el nombre de glosas también los comentarios que se ponen en los márgenes de un libro, al filo de la lectura, aspecto importante al analizar la relación entre éstas y la obra ajena que se lee. Famosas son las glosas que firmaron Calderón, Lope de Vega, Alonso de Ercilla, Santa Teresa de Ávila, Jorge Manrique y, más cerca de nosotros, Alfonso Reyes y Gerardo Diego.

Resumiendo, lo que se da en llamar glosa en poesía consiste en amplificar y comentar un poema en verso y hacerlo en verso, verso por verso. Así resulta un poema nuevo, y, forzosamente, más largo que aquél al que se glosa. En el caso de Rimbaud y de Paiva son dos poemarios en prosa; realidad concreta que aleja a *Cortejo* de la forma de la glosa tradicional. Para responder a la pregunta que anuncia el presente apartado, se observa que en el contenido de los poemas de Paiva el diálogo de escritor a escritor, lejos del comentario propiamente dicho, es lo que retiene la atención de quien intenta clasificarlos en el corpus de las formas poéticas fijas. Siguiendo la forma poética en prosa de *Illuminations*, Paiva dialoga con Rimbaud y habla como si hubiese sido testigo ocular de los actos del poeta francés, de su vida, de su sentir, de su pensamiento, haciéndose presente en la temporalidad del discurso de él. Ella se apropia de dicho discurso en las vivencias que da por sentado que son las que lo originan. A veces cita el intertexto entre comi-

---

y abstracto. Por ello, el carácter conceptual de la glosa no es ni realista ni nominalista, dado que propone signos —palabras significativas, símbolos de contenido y comprensión idealistas— y no sólo universales que el espíritu concibe. La glosa, si la ocupa el acto de comentar, no se aleja ni de la lógica ni de los actos psicológicos. La poesía le otorga a la forma de la glosa no sólo idealidad, sino la intencionalidad propia de tal discurso.

llas[29]; otras lo sugiere, ayudándose de verbos de acción y de sensación: *Vi*; *No percibo*, *me traslado al punto de tu arrojo y de tu lucidez*; *Adivino tu pensamiento*; *Las imágenes de tus palabras calladas me sedujeron*. Otras veces, amplifica la connotación de *Illuminations* y crea figuras que enriquecen la respuesta, por ejemplo: las barcas que el locutor de «Après le Déluge» menciona desaparecen en la metáfora por *un arco iris en la pendiente de tu éxtasis retenido*, en la sinestesia *imágenes de tus palabras*, y en el oxímoron *palabras calladas*. Por momentos, Paiva cultiva el diálogo de la realidad poemática sugerida por Rimbaud y, siempre en discurso directo, lo vuelve íntimo para decir en voz alta lo que siente el corazón del locutor en español, para inquirir, para acunar: *Quién sabe qué contrariedad se te mudó en el regazo de la Provincia, en Charleville, durante el 'diluvio'*; *Duerme pequeño galo-franco, mexicano-flamenco, que no se te apodere el hastío* (Paiva, 2002: 10). En «Cuento» —«Conte»—, la voz se vuelve *arrullo*, canto suave para dulcificar dolores rimbaudianos, como en «Infancia» —«Enfance»—. Lo que mueve al locutor de Paiva —o a su propio amor, como escritora y mujer, por Rimbaud, poeta y hombre— es, como ya se ha dicho, la empatía, el abrazo irreprimible de la soledad, del dolor, de la rebelión, de la frialdad y de la vehemencia de *Illuminations*. Paiva sabe sobre Rimbaud porque soledad, dolor, rebelión, frialdad, vehemencia son sentimientos universales y humanos. La *amplificatio* se concreta en la carga conceptual de los diálogos, carácter éste que emprende senderos tanto filosóficos como metafísicos. La naturaleza conceptual de los poemas de Paiva conlleva el hecho de que éstos son actos y objetos que poseen en su centro el pensamiento del amor al otro, ya que, en el caso de las *Illuminations* —para Paiva—, el poeta adolescente se revela doliente, sufriente en la violencia rebelde de sus composiciones.[30] Paiva, en «Obreros» —«Ouvriers»—, comprende y comparte dolores y sufrimientos, a veces oponiéndose a ellos sin revelarse, otras entusiasmándose: *¡Arthur!, hubiéramos hecho volar un cometa sobre aquellos campos teñidos de estío* (Paiva, 2002: 33). Se concreta en *Cortejo* una entidad original, fundada en el diálogo entre el hipotexto y el hipertexto en relación dual, en niveles de igual importancia íntima. La relación a dos voces

[29] *Vgr.* en «Mística», «Huellas», «Partida», «Obreros», «A una razón» (Paiva, 2002: 41, 37, 23, 33, 27).

[30] Parafraseo el título de la recientemente publicada edición crítica de *Illuminations* a cargo de Pierre Brunel (Rimbaud, 2004). Violencia que también sintió María del Carmen Paiva leyendo las *Iluminaciones*. Y tanto la sintió que en el postrer saludo al poeta francés le dice: *Arthur, […] Doliente ilustre de la prosa y de la poesía. Deseo cuidarte, pero ya elaboraste tu hazaña. Algún reloj te confirió el tiempo de la muerte. La piedad te cerró los ojos. […] Nos encontraremos, Arthur, donde la vida no duele […]*.

propicia la presencia activa del lector, quien materializa la fusión mágica que un poema reúne: entendimiento y pensamiento, merced a la fuerza de la intuición de las esencias universales.

6. CONCLUSIÓN

En el poema «Obreros», el locutor de *Cortejo* invita al de las *Illuminations*: *Sellemos esta relación fabulosa*. Relación extraordinaria que recuerda al ánimo de las glosas de Manrique, Gerardo Diego y Alfonso Reyes. Si la profundidad acerca a *Cortejo* a las composiciones de estos poetas, la forma prosística, la falta de comentario propiamente dicho, en cuyo lugar se adopta el discurso directo propio del diálogo; la brevedad de la mayoría de los poemas, el hecho de no haber incluido los poemas de Rimbaud en su totalidad, todo ello aleja al poemario de Paiva de la forma y del contenido tradicional de la glosa castellana. ¿Cómo nombrar a estas composiciones, cómo situarlas formalmente, qué cualidad reconocer en su contenido? En «Partida» —«Départ»— (Paiva, 2002: 23; doy la versión integral)[31], la autora parte del pronombre personal de primera persona en plural y adopta, por el tono que el plural sugiere, la forma propia del diálogo epistolar:

> *Ambos hemos visto lo necesario, hondamente, casi siempre a la salida del sol, porque después reflexionamos, y escribimos nuestros libros. Tuvimos, también, la alegría de contemplar durante la noche el desierto de los espíritus indómitos entre «rumores» y «visiones». Y todo esto, cada uno por su lado.*
>
> *Continuamos con la tristeza de abandonar lo que admiramos.*
>
> *Allá, la esperanza.*

Paiva le ofrece a Rimbaud la respuesta a su «yo como el otro», en la dimensión del nosotros. Respuesta que conlleva la esperanza humana transcendida, ésa misma que parece haberle faltado a él. Impelida por la verdad que aprehende en las *Iluminaciones*, lo que cuenta para María del Carmen Paiva es, pues, dialogar, «desde el alma para el alma», como exige —según Rimbaud— la naturaleza del «vidente» que ha de ser el poeta: *Tienes necesidad de dulzura. Me informa la frialdad de tus ojos. […] Percibo fragancia de melancolía*, se lee en «Frases» —«Phrases»— (Paiva, 2002: 31); o: *Tu vi-*

[31] Muchos son los críticos que afirman que «Départ» constituye una enumeración sintética y desesperada, burlesca y dramática, comparable a la de «Parade».

gilia te ha embriagado. Sé que tu limpidez debo ubicar en tu sincero dolor. Y, *voy contigua a tu extravío, manchada de penumbras lilas, en una búsqueda ciega de la libertad y la pureza*, exclama la autora en «Huellas» —«Ornières»— (Paiva, 2002: 37); como descubriéndose ante su lector en sus más extremas motivaciones. Un raro instante, quizás, de íntima entrega[32]. Entrega que no se descubre de la misma manera a lo largo de *Cortejo*, pero que, constante, como viendo y viéndose a la vez en la figura del locutor de las *Illuminations*, anima las nuevas glosas de este manojo, como creo que lo prueba «A una razón» —«À une raison»— (Paiva, 2002: 27). Cito íntegramente el poema:

> *'Llegada de siempre, te irás por todas partes'. Así es, Arthur, alguien llega desde siempre, porque así tenía que suceder, y se queda en la memoria. Sin darnos cuenta, se convierte en un árbol de cristal, dentro de una vidriera, con un pájaro encantado que la picotea de tanto en tanto.*

Paiva inicia su respuesta con la frase que termina el poema de Rimbaud: «Arrivée de toujours, qui t'en iras partout». Y elige la misma estructura en díptico, invirtiéndola, confirmando el carácter de diálogo que define a *Cortejo*. El concepto central es el de la memoria, figura del tiempo en la eternidad ilusoria que, como dice Jorge Luis Borges, lleva el hombre en sí mismo, como sustancia y estigma del tiempo que es, y que, como en la cosmogonía de Hesíodo, lo devora permanentemente. En la dimensión transparente de la eternidad del *árbol de cristal*, *vidriera*, llegó Paiva a Rimbaud, y en él se quedó. Ambos, unidos, reiterando la eternidad del tiempo, como «un pájaro encantado que la picotea de tanto en tanto, porque así tenía que suceder». *Cortejo* parece ser un objeto supralírico, en el mismo haz esplendoroso de la luz de la expresión verbal de las *Illuminations*. En el texto se interioriza dicho resplandor para reiterar la fuerza de la terrible acuidad al observar la condición humana que posee el *doliente Arthur*. Supralirismo que, reiterando la ex-

---

[32] En *el alba del verano*, hojas, vapores, ruidos y demas detalles del parque en el que se halla el locutor de *Iluminations*, éste ve al conjunto: *esos mil surcos apresurados en la ruta húmeda*, *en su sombra violeta* (las traducciones son mías). El sentido del apelativo del título «ornières» viene determinado por el sintagma «Défilé de féeries», que marcha por la ruta húmeda —desfile de «maravillas»— dibujado en profundidad. Vitier propone «huellas» para el título, y se decide esta vez por «hechicerías» para verter «féerique» (en «Metropolitano», para *féériques aristocraties* da *mágicas aristocracias*). A pesar de ser literalmente «apresuradas», las «maravillas» se reúnen en el sustantivo francés y reciben la connotación de dificultad, de algo penoso, reiterado: «ornières» posee aquellos sentidos figurados que conllevan la enumeración heteróclita que ofrece el locutor a la vista del lector, mezclando carros cargados de animales de madera pintada de dorado y coches fúnebres con ataúdes coronados por palios color de noche y penachos color de ébano, que andan al trote de yeguas azules y negras. «Maravillas» que Paiva, llevada por la fuerza de la enumeración y no por la ligereza del sustantivo «huellas», resume en *tu extravío*.

periencia estética de ayer en la de hoy con *Cortejo*, transforma la lectura de hoy, la nuestra, en la escritura de ayer, para formar el cortejo de escritor y lector que acompaña a Rimbaud, asumiendo con él la violencia del dolor, y —originalidad de *Cortejo*— la esperanza del hombre. La invitación de *Cortejo* es la que formula el autor de la *Epístola a los Pisones* sobre la poesía que, como la pintura, por su luz cautiva: «ama la plena luz […]; y cuál agradará diez veces que se la mire» (Horacio, 1960: 1.082)[33].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baudelaire, C. (1958). *Petits poèmes et prose (Le Spleen de Paris)*. Paris: Éditions Garnier, *Classiques;* edición a cargo de Henri Lemaître.

Bertrand, A. (1980). *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris: Gallimard, *Poésies*; edición a cargo de Max Milner.

Brunel, P. (2003). «Baudelaire et Rimbaud sous le signe de la magie». En *Baudelaire et le «puits des magies». Six essais sur Baudelaire et la poésie moderne*. Paris: José Corti.

Genette, G. (2003). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Horacio (1960). *Obras completas*. Madrid: Aguilar; edición de Lorenzo Riber.

Illouz, J.-N. (2004). *Le Symbolisme*. París: Librairie Générale Française, Colección *Livre de Poche,* serie *Références,* n.º 582.

Jiménez Arribas, Carlos, ed. (2005). «Sobre el poema en prosa». *Signa* 14, 105-160 (sección monográfica).

Marías, J. y Bleiberg, G. (1972). *Diccionario de literatura española*. Madrid: Revista de Occidente.

Navarro Tomás, T. (1956). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. New York: Syracuse University.

Novalis (1980). *Les Disciples à Saïs. Hymnes à la nuit. Chants religieux*. Paris: Gallimard, «Poésies»; traducción y edición de Armel Guerne.

[33] Libro Segundo, Epístola Tercera, *A los Pisones*, *Arte poética*.

PAIVA, M. C. (1995). *Detenimientos*. Asunción: Arandurá Editorial; «Prólogo» de Víctor Casartelli.

— (1997). *Comparecencias*. Asunción: Arandurá Editorial; «Prólogo» de Osvaldo González Real.

— (2001). *Desgajos*. Asunción: Arandurá Editorial; «Prólogo» de Víctor Casartelli.

— (2002). *Cortejo a Arthur Rimbaud en «Iluminaciones»*. Asunción: Arandurá Editorial.

RIMBAUD, A. (1891). *Oeuvres complètes*. Paris: Genonceaux; «Préface» de Paul Verlaine.

— (1895). *Poésies complètes*. Paris: Léon Vanier; «Préface» de Paul Verlaine.

— (1965). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade,* a cargo de Roland de Renéville y Jules Mouquet.

— (1991). *Iluminaciones*. Madrid: Visor; traducción de Cintio Vitier.

— (1998). *Une saison en enfer. Illuminations et autres textes (1871-1875)*. Paris: Librairie Générale Française, colección *Le Livre de Poche Classique,* n.º 9.636; edición de Pierre Brunel.

— (2004). *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des* Illuminations *d'Arthur Rimbaud. Édition critique commentée*. Paris: José Corti; a cargo de Pierre Brunel.

SCHLEGEL, F. (1994). *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza.

VERLAINE, P. (2002). *Fêtes galantes et autres poèmes. Écrits sur Rimbaud*. Paris: Garnier-Flammarion; edición de Jean Gaudon.

— (1962). *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade;* a cargo de Le Dantex y Jacques Borel.

VILLAGRA MARSAL, C. (1996). *Mancuello y la perdiz*. Madrid: Cátedra, *Letras Hispánicas,* n.º 418; a cargo de José Vicente Peiró.