

Cómo citar este artículo: Gómez Ponce, A. (2023). Rimbaud, eterno resplandor de una imagen con recuerdos. Memoria y semiótica de la cultura. *Neatá. Revista digital del Grupo de Estudios Semio - discursivos (GESEM, SGCyT - UNNE)*, 5, pp. 34-50. <https://doi.org/10.30972/nea.527028>

Rimbaud, eterno resplandor de una imagen con recuerdos. Memoria y semiótica de la cultura Rimbaud, Eternal Sunshine of an Image with Memories: Memory and Semiotics of Culture

Gómez Ponce, Ariel
arielgomezponce@unc.edu.ar
Universidad Nacional de Córdoba
CIECS, CONICET

Es Investigador Asistente CONICET y docente en el Centro de Estudios Avanzados (FCS, UNC, Córdoba, Argentina). Es Doctor en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba y Director del programa de investigación “Estudios sobre Cultura Pop. Formas locales, diseños globales y semióticas de lo popular” (CEA, FCS, UNC). Desde la perspectiva de la semiótica y los estudios críticos de la cultura (Bakhtin, Kristeva, Lotman, Jameson), se dedica al estudio de la subjetividad y los afectos en la cultura popular y masiva actual, especialmente en narraciones de consumo como las series televisivas.

Resumen

El objetivo del artículo estriba en rescatar una concepción semiótica de la memoria en tanto forma constitutiva de las culturas, a la vez que depósito creativo de sentidos. Acorde a las conjeturas de Yuri Lotman, se desplegará la hipótesis de que la disputa entre la permanencia y la renovación es condición semiótica para que las culturas forjen sus identidades. Esa experiencia profundamente dialógica, donde resuena la sociocrítica de Mikhail Bakhtin, será confrontada a partir de las transmutaciones estéticas que experimenta una de las pocas fotografías del poeta Arthur Rimbaud. El derrotero de esa imagen icónica, que rememora algunas derivas del *enfant terrible* (joven errante, ícono *queer* y artista rebelde), atestiguará también la pervivencia de una transgresión propia de la sensibilidad moderna que, sin embargo, parece encontrar cierta renovación en la afición posmoderna por la ruptura y por aquella tendencia subjetiva que Fredric Jameson define como intensidad.

Palabras clave

Memoria - semiótica cultural - Rimbaud - posmodernidad

Abstract

This article aims to rescue a semiotic conception of memory as a constitutive form of cultures as well as a creative store of meanings. Drawing from Yuri Lotman's conjectures, I will deploy the hypothesis that the dispute between permanence and renovation is the semiotic condition for the construction of cultural identities. This profoundly dialogic experience, where Mikhail Bakhtin's socio-criticism resonates, will be confronted through the aesthetic transmutations encountered by one of poet Arthur Rimbaud's few photographs. The passage of that iconic image, which recalls some of the drifts of the *enfant terrible* (traveling young man, queer icon, and rebellious artist), will also attest to the survival of a transgression typical of modern sensibility that, however, seems to find a certain renewal in postmodern attraction to the rapture and the subjective tendency that Frederic Jameson defines as intensity.

Keywords

Memory - cultural semiotics - Rimbaud - postmodernity

1. Introducción

Mucho se ha especulado sobre la biografía de Artur Rimbaud quien, luego de una breve pero profusa producción literaria, se embarca hacia los confines asiáticos, desapareciendo de casi todo registro histórico y abandonando por completo la escritura. Y es que, en ese relato de vida, la incertidumbre siempre asedió. Con seguridad, sabemos que Rimbaud nace un 20 de octubre de 1854 en el pequeño poblado de Charleville y que fallece a los 37 años hacia el año 1891 en Marsella, luego de volver de aquellas tierras inhóspitas con una salud precaria. Primero simbolista, luego decadentista, precursor del surrealismo y miembro de aquel grupo que Verlaine llamó “los poetas malditos”, antes de cumplir diez años Rimbaud había compuesto sus primeros poemas, pero menos de una década después “se desboca de la senda del arte y entra en la del silencio impotente” (Azcu, 1991, p. 13).

En cualquier caso, en ese corto trayecto de vida, Rimbaud supo cómo disputar cada norma social de su época, sin privarse de nada: partió de su pueblo natal para habitar la cosmopolita París y, luego, embarcarse con rumbo incierto por los caminos europeos; enamoró al célebre Paul Verlaine quien abandonó a su familia solo para cumplir los caprichos del pequeño genio; se batió en toda riña, bebió cuanto elixir la noche trajo y consumió todos los estupefacientes disponibles por aquel entonces; y, sobre todo, revolucionó a los grupos literarios con su ímpetu, su falta de normativa estética y su asombrosa creatividad, aptitudes singulares que lo llevarían a publicar *Una temporada en el infierno* (1873), ese libro de poemas que cambiaría el rumbo de la literatura. A no dudarlo: Rimbaud fue ciertamente un transgresor cultural, precursor de muchas vanguardias, y, junto con Verlaine, creador de disidencias, en particular de la identidad gay moderna. No en vano Jamie James dirá que

(...) el imperecedero glamour de Rimbaud –en el sentido escocés de hechizo- deriva igualmente de su sorprendente vida, sus muchas vidas, que es una crónica de aventura, orgullo, coraje y tragedia que desafía cualquier sinopsis. Posee el poder y la sugestiva ambigüedad del mito. (2013, p. 12)

Con toda honestidad, poco se podría aportar sobre este escritor a quien ríos de tinta le fueron dedicados en un sinfín de biografías, prólogos y escritos académicos. Creo, sin embargo, que todavía alguna novedad puede decirse acerca del atractivo que despierta Rimbaud, especialmente en esta pauta cultural que aún definimos como posmoderna (Jameson, 2004). Para expresarnos quizá con más precisión: en estos tiempos de subjetividades fragmentadas y de búsqueda impaciente de la novedad, Rimbaud sigue pronunciado una revuelta que la memoria cultural parece esmerada en restituir.

Habría que decir que tal comprensión de la memoria responde a una interpretación semiótica, más concretamente a la conceptualización que brinda la semiótica de la cultura. Esa teoría fundada por Yuri Lotman (1998 [1986]) ha concebido a la memoria como un mecanismo imprescindible de las culturas, cuestión a la cual le dedicaremos un primer apartado. Si, como alguna vez advirtió Leonor Arfuch “en toda sociedad la rememoración forma parte obligada de las operaciones de transmisión de la cultura” (2013, p. 24), la semiótica lotmaniana añadirá que, en el registro colectivo de sentidos, también anida la capacidad inventiva de las sociedades. Entre la permanencia ordenada y la renovación creativa de sentidos, las culturas forjan sus identidades. En este artículo, sostendremos que, en torno a esa hipótesis, se erige la definición semiótica de la memoria, una que mucho le debe a la propuesta de

Lotman y a la sociocrítica de Mikhail Bakhtin por igual.

En este escrito procuramos constatar esa premisa semiótica, interpelando la figura de Rimbaud a partir de una de sus pocas fotografías supervivientes. Esa imagen, que se halla cargada de carácter icónico y que deviene objeto de fetichismo para las siguientes generaciones, revela diferentes motivos en distintas épocas culturales, conservando, no obstante, aquello que Lotman definiría como una “invariante de sentido” (1996 [1985], p. 157). En un segundo apartado, sostendremos que dicha continuidad debe rastrearse en una sensibilidad moderna que hace sentido en y a través del cuerpo rimbauldiano y de la constelación semiótica que este repone. Aquí lo moderno habrá de encarnar una inconformidad con los órdenes imperantes, una permanente ruptura que polemiza con la sociedad, quizá el rasgo más patente en el modernismo que profesa Rimbaud.

En el tramo final desplegaremos un recorrido acotado a algunas trasposiciones que la fotografía de Rimbaud emprende en distintos registros estéticos: las serigrafías de Ernest Pignon-Ernest, las intervenciones fotográficas de David Wojnarowicz y el libro más reciente de Patti Smith. Alguna vez se dijo que no hay un solo mito de Rimbaud, y estas reparaciones parecen testificarlo cuando retratan la indocilidad del joven errante, los arrebatos pasionales del ícono *queer* y los excesos del artista rebelde, motivos rimbauldianos que la cultura insiste en recordar. No obstante, esas expresiones propias del *enfant terrible* bien parecen dialogar con algunos rasgos de la cultura posmoderna, en especial aquella marca de la subjetividad que Fredric Jameson define como intensidad. Rimbaud, ciertamente “un artista en busca de experiencias” como supo decir Borges (2011 [1975], p. 307), parece presagiar esa propensión posmoderna hacia la desmesura, aunque también una afición hacia la permanente ruptura que, como veremos, encontrará cauce en distintos movimientos contraculturales. Con la eterna imagen de Rimbaud, una conjetura de Jameson (2004) habrá de ratificarse: en el campo de fuerzas posmoderno, muchas formas residuales de esa pauta cultural llamada modernidad persisten, pues en nuestra época no todo puede ejercer la novedad.

2. Memoria y semiosis cultural. Encuadre teórico

La semiótica, ciencia ocupada de la creación y la mutación del sentido, ha interpretado la memoria como una forma constitutiva de las culturas y, a la vez, de una subjetividad que deja sus huellas en la productividad textual. O al menos así lo teoriza la semiótica cultural, como bien señala Silvia Barei (2012) cuando recuerda el valor que, a ese concepto espinoso, otorgan los proyectos fundacionales de Yuri Lotman y Mikhail Bakhtin. Al primero, le debemos la teorización más ordenada, si bien algo opacada por el lenguaje de la cibernética, campo en el cual Lotman se emplaza para decir que “la memoria no es para la cultura un depósito pasivo, sino que constituye una parte de su mecanismo formador de textos” (1996 [1985], p. 161). Ocurre que, para el semiólogo, la conservación de lo vivo colectivamente es, ante todo, una fuente inagotable de creatividad, condición que garantiza incluso la supervivencia de una sociedad.

Entender tal premisa reclama recordar que la semiótica lotmaniana distingue dos tipos de memorias, la primera de las cuales fija la información necesaria para que las culturas definan su identidad. Ese acervo que Lotman bautiza “memoria informativa” (1996 [1985], p. 158) ordena presente y pasado y, por ello, adquiere una importancia inusitada cuando los sistemas vivencian cambios, en especial aquellos llamados explosiones (Lotman, 1999 [1993]): es decir, esas transformaciones rotundas que, tiempo después, las culturas deben saber procesar e incorporar en el registro colectivo como condición para retornar al equilibrio.

A la memoria informativa, la disputan distintos textos (leyes, tratados, mitos, etc.) que garantizan



Revista del grupo de
Estudios SEMIO-DISCURSIVOS

Volumen 5
año 2023

“Semiótica y Memoria”

| Artículo |

el orden del sistema, imponiendo modelos para regularizar los flujos de sentido. Y es que, para Lotman (1996 [1992], p. 86), los códigos culturales deben transformarse en textos pues son mecanismos para la articulación semiótica entre las subjetividades y “el dispositivo poliestructural de la cultura como inteligencia colectiva”. En indagaciones anteriores (Gómez Ponce, 2022), señalamos que esta teoría no solo asume los textos como registros mnémicos que hunden sus raíces en las napas de la cultura: su existencia informa, también, sobre los supuestos que delimitan los roles sociales de una época. No en vano Lotman les otorga tanta relevancia a formas culturales como los cuentos de hadas: artificios clave en la pedagogía cultural de las y los niños, quienes reconocerán su mundo -las reglas y los interdictos que allí rigen- a través de esos textos en apariencia inocentes. En suma: diríamos que la memoria informativa es conservadora y, a la vez, orientadora.

Otra memoria, en cambio, vuelve a pensar los acontecimientos que la cultura reserva, pero con una plusvalía de sentido: es la “memoria creativa” (1996 [1985], p. 158), aquella que responde a los lenguajes artísticos. A saber: los textos pueden reconstruir parcelas enteras del tiempo que los gesta, imaginar esas vidas cuyos detalles la historia retacea, o pensar futuros utópicos y distópicos, como bien el cine y las series hoy ejercitan con inventiva. Y es que el arte, sugiere Lotman (1999 [1993]), contemplaría esas posibilidades que, en su afán por hallar una linealidad, la historia como ciencia elude. Algo similar intuye Beatriz Sarlo para quien la forma artística no solo añade una línea superior de sentidos a todo hecho, sino que, además, “puede representar aquello sobre lo que no existe ningún testimonio (...) lo que no ha sido dicho” (2005, p. 164).

Habría que agregar que esta memoria es también creativa en su manera de generar olvidos pues los sistemas, en el transcurso de su historia, extravían ciertos datos, ora para eludir la sobrecarga informacional, ora para callar aquello que el presente necesita ocultar del pasado. Lotman (1996 [1985], p. 160) plantea, por ello, la hipótesis de un “paradigma de memoria-olvido” dado que cada cultura selecciona qué datos se recuerdan y qué otros pasan a un estado de inacción “como si dejara de existir”. Una tensión que, por cierto, encuentra su replicante en el interior de todo texto, ello acorde al isomorfismo que caracteriza a esta semiótica (Arán y Barei, 2005). En tal sentido, Lotman dirá que esa contradicción se expresa en dos de los rasgos fundantes del texto artístico: “por una parte, la capacidad de enriquecerse ininterrumpidamente, y, por otra, la capacidad de actualizar unos aspectos de la información depositada en él y olvidar otros temporalmente o por completo” (1996 [1981]a, p. 80).

En las páginas que siguen, podremos constatar esta dialéctica, ineludible por cierto cuando de una historia de vida se trata. Por el momento, no obstante, nos interesa subrayar que esa contradicción supone un rasgo indispensable para entender todo gesto de la memoria cultural, al menos en los términos de esta semiótica que mucho bebe de la sociocrítica trazada por Mikhail Bakhtin (Emerson, 2022). Sabemos, de hecho, que la teoría bakhtiniana motiva, en Lotman, cierto distanciamiento del sesgo estructuralista, en especial en una revisión del concepto de texto, abandonando el modelo formalista y su búsqueda obsesa de la homogeneidad (Gómez Ponce, 2022). Lotman parece sugerir que, a la semiótica, el dialogismo de Bakhtin trae una suerte de giro copernicano atento a la persecución de la diferencia, la contradicción y la polifonía: en sus propias palabras, “en el análisis de Bakhtin, la inevitabilidad del movimiento, del cambio, de la destrucción, está latente hasta en la estática del texto” (1996 [1981]b, p. 97).

Tal inevitabilidad se explica, de manera más acabada, en la poética sociohistórica de los géneros que funda Bakhtin en su intento por rastrear las raíces de la novela europea. En particular, nos referimos a esa idea de una memoria del género: hipótesis que Bakhtin constata en la transposición de los lenguajes y las formas del folklore a las obras de Rabelais y Dostoievski, allí donde encuentra cierto resguardo la cultura popular. En esa conservación de sentidos, Bakhtin corrobora que los géneros artísticos son (tomando una expresión brindada en otros escritos más tardíos, 2008 [1953]), “correas de transmisión”

de la memoria, a la manera de afluentes que transmiten sentidos incluso memoriales, pero que, en cada nueva aparición, innovan para hablarle a los intérpretes de nuevos tiempos. El género, dirá Bakhtin en una de las definiciones quizá más memorables que ha recibido dicha categoría, “siempre se conservan los imperecederos elementos del arcaísmo. Ciertamente, éste se conserva en aquél tan sólo debido a una permanente renovación o actualización. El género es siempre el mismo y otro simultáneamente” (1993 [1979], p. 150).

Permanencia y renovación: en su repetición sucesiva, los textos y los géneros garantizan cierta persistencia de sentidos en torno a los cuales las culturas forjan sus identidades. Nos atreveríamos a decir que, por extensión, esa “interrelación entre la tradición y la innovación” de la que tanto habla Bakhtin (1993 [1979], p. 222) es la definición para el mecanismo de la memoria, en tanto condición semiótica de las culturas. Nos explicamos mejor, si cabe, con más claridad: esa experiencia profundamente dialógica que pretendemos conceptualizar como memoria remite a una pervivencia mudable y mutable del sentido que habita en las formas de la materialidad cultural. Tal lectura parece encontrar su resonancia en la definición más recurrente que la semiótica lotmaniana da de la cultura: diálogo de textos sin clausura cuya continuidad la instaure como la “memoria no hereditaria de la colectividad” (Lotman y Uspenski, 2000 [1992], p. 172).

3. Rimbaud. Sensibilidad (pos)moderna y cuerpo (en) presente

Proponemos ponerle coto a esa hipótesis semiótica sobre la memoria a partir de la figura de Arthur Rimbaud (1854-1891). Poeta del simbolismo francés que, luego de una breve -pero intensa- producción literaria, desaparece de la escena pública, dejando un legado que presagia muchas de las rupturas que el siglo XX habrá de explotar. Precisamente, ese carácter transgresivo (y no tanto una obra cuya singularidad ha sido por demás teorizada, véase Bonnefoy, 2017) es aquello que me interesa considerar aquí, a partir del registro mnémico que, en torno al cuerpo de Rimbaud, se ha efectuado.

Un consenso bastante unánime nos acompaña: el cuerpo tiene memoria. O al menos eso repite una sentencia popular que, por cierto, el reciente giro biosemiótico ha aceptado como un desafío, interrogando cómo cada una de nuestras células contiene toda la información de nuestra existencia y asumiendo al ADN -ese tránsito de códigos de generación en generación- como el verdadero lenguaje de la vida (Sebeok, 1996). Lotman (2000 [1992]), sin embargo, supo objetar esa memoria biológica que “falla” puesto que la extinción del organismo es, asimismo, la extinción de sus recuerdos. Será la cultura quien, en cambio, asegure trazados de alguna permanencia para la corporalidad o, cuanto menos, cierta restitución simbólica. Bien lo saben las sociedades que habitan el dolor, con sus géneros testimoniales y sus archivos de la memoria, allí donde la consigna del “cuerpo presente” porta otro valor, en especial cuando sus ritos de reconocimiento fueron arrebatados (baste solo mencionar lo que acontece, en nuestro contexto local, con el desaparecido: esa “figura trágica del vacío, la ausencia, el desconocimiento” como supo decir de Leonor Arfuch (2007, p. 81).

Otra suerte de cuerpo presente procuramos, no obstante, reivindicar aquí. Fredric Jameson advirtió que, por diferentes razones, Rimbaud constata la relación “entre la cultura y el cuerpo histórico”, dando cuenta de que esa sola subjetividad puede volverse ejemplar cuando se trata de capturar una sensibilidad en ciernes (2007, p. 239¹). Y es que Jameson parece sugerir que, en Rimbaud, abreva aquello llamado modernidad: fractura estética, subjetiva y epocal que, en la obra poética del *enfant terrible*, logra hacer sentido en y a través del cuerpo.

No me detendré aquí en la perspicaz lectura que el crítico marxista brinda sobre el sensorio

1 Todas las traducciones en lengua inglesa me pertenecen.

rimbaldiano, y solo rescataré que, en la figura de Rimbaud y en sus posteriores reapariciones, lo moderno encarna otros matices que señalan la inconformidad con los órdenes establecidos, confrontación que polemiza con esos roles sociales que las memorias informativas procuran asegurar. Ello equivale a decir que lo moderno se inscribe como cierta sensibilidad, entendiendo esa categoría como la dimensión intersubjetiva que, en una época, articula vida cotidiana y textura estética, según observó Beatriz Sarlo (2002). Las representaciones del cuerpo de Rimbaud dan cuenta de esa articulación, aún más cuando se considera que “si a la postre no puede probarse que haya inventado el modernismo, no caben dudas de que Rimbaud estaba infatuado del concepto de lo moderno” (James, 2013, p. 30).

Como fuera, tampoco esa sensibilidad puede guarecerse del furor repetitivo entre permanencia y renovación. Tomando las palabras de Jameson, diremos que hoy vivimos una “reacuñación de lo moderno” (2004, p. 17) pues, aunque la memoria cultural retenga aún su significado de ruptura, allí también resonarán los signos de la subjetividad posmoderna. Nos referimos, en particular, a esa euforia epocal que la teoría jamesoniana define como intensidades (Gómez Ponce, 2020), como esa propensión posmoderna hacia la desmesura, aunque también una afición hacia la permanente ruptura que, como veremos, encontrará cauce en distintos movimientos contraculturales. Esa obsesión por el quiebre se vivirá como clima de época y como objeto de culto y, en ello, serán ejemplares las distintas derivas de ese “poeta maldito” que Rimbaud enarboló, aquel capaz de entregarse a la autodestrucción en la búsqueda de la creatividad, como si del descenso a los infiernos dependiese el verdadero valor del arte.

Algunas transmutaciones de una misma fotografía (Figura 1) nos permitirán corroborar varios sentidos posmodernos dentro de “una constelación de otros fenómenos que forman algo así como el sistema semiótico del cuerpo de Rimbaud” (Jameson, 2007, p. 247). De esa corporalidad, empero, poco sobrevive, y, además de la selecta colección de poemas y cartas, solo un exiguo número de fotografías de Rimbaud permanecen, una de las cuales se convirtió en efigie del ícono transgresor. Me refiero a la imagen que, entre 1871 y 1872, fue tomada por el fotógrafo Étienne Carjat, reconocido por también retratar a otras grandes figuras de la literatura como Víctor Hugo, Baudelaire o Alexandre Dumas.

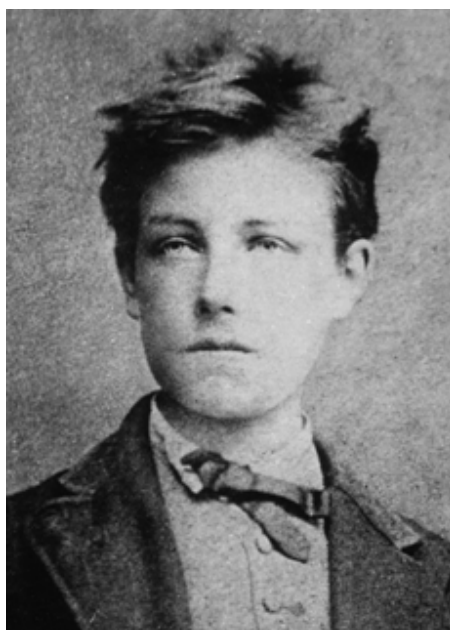


Figura 1. Fotografía de Arthur Rimbaud a los diecisiete años, tomada por Étienne Carjat entre 1871 y 1872. Dominio público. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Arthur_Rimbaud#/media/Archivo:Rimbaud.PNG

Dicha fotografía es una *carte de visite*, estilo cuyo nombre recibe por las tarjetas personales a las que alude en su medida y, además, en su función: como indica Ana Paula Sánchez-Cardona, estos retratos “se componían en un estructurado discurso de cómo se presenta la imagen social del modelo” (2001, p. 7), razón por la cual cada detalle era cuidado. Pocos ejemplares permanecen y, luego de una feroz discusión con Carjat, el poeta destruirá todos los negativos. Pero esa sola fotografía basta en la medida en que, a través de ella, el *enfant terrible* elige cómo representarse. Al respecto, Sánchez-Cardona nos recuerda que Carjat “comprendía que el retrato dejaba en evidencia al ser, cualquier intento de maquillarlo, retocarlo o disfrazarlo era inútil y banal. Por ello, el retrato de Rimbaud es en cierta manera un autorretrato” (2001, pp. 7-8).

Infinitas reversiones han rescatado esta fotografía de Rimbaud, dando cuenta de una memoria que fetichiza ese rostro de mirada extraviada y esa frescura desalineada que solo a los diecisiete años se reconoce encantadora. Esa trama, donde campean algunas de las revueltas y de los excesos que nuestra cultura erige, me interesa acercar a partir de tres escenas en las cuales Rimbaud, insumiso y cautivante, oscila entre lo rupturista y lo repetitivo, cuando no lo moderno y lo posmoderno a la vez.

| 3.1. Pignon-Ernest: la revuelta rimbaldiana



Figura 2. Serigrafías de Ernest Pignon-Ernest en las calles de París, 1978. Recuperado de <https://esprit.presse.fr/article/charlotte-guichard/la-memoire-autrement-43350>

Desde 1978, Rimbaud vuelve a errar por las ciudades francesas. Como un siglo atrás, pero en jeans y cazadora estilo militante, deambula por las mismas calles, incluso por aquella Charleville que le vio nacer (Figura 2, Figura 3). Tal retorno se debe a las serigrafías de Ernest Pignon-Ernest, precursor del arte callejero en Francia. De su obra, despunta un activismo artístico que mucho recuerda a otro genio urbano como Banksy, aunque sin la mística del anonimato. Las intervenciones de Pignon-Ernest



destacan, además, en ese modo posmoderno de reapropiar un canon artístico occidental, a través de pastiches callejeros que aluden fragmentariamente a grandes obras. En la variopinta revitalización de figuras como Pasolini o Rubens, Rimbaud ocupa un lugar especial: en sus palabras,

Desde mi adolescencia, he intentado cíclicamente retratar a Rimbaud, pero creo que, cuando lo has leído, difícilmente puedas pintar un solo retrato de él. Quiero decir, no podemos hacer el mismo Rimbaud en mármol, en bronce (...) Creo que hay “materiales” que por su naturaleza (y los significados que se les atribuyen) negarán, limitarán o traicionarán lo que nos gustaría expresar a través de ellos. (Pignon-Ernest, 2015)



Figura 3. Serigrafías de Ernest Pignon-Ernest en las calles de París, 1978. Recuperado de <https://pignon-ernest.com/>

La calle será materialidad excepcional para que Pignon-Ernest dé vida a sus fotomontajes de papel que, con escasos tonos, invisten con otros sentidos a la fotografía original, poniendo a Rimbaud en un vagabundo errático por las paredes parisinas. En su hombro izquierdo, un equipaje improvisado parece ratificar esa errancia que, de hecho, fue insistente en el poeta a lo largo de su vida, primero alrededor de Europa y de la mano de Verlaine y, años después, en ese exilio voluntario que lo lleva a Java y al abandono del arte poético, al menos hasta donde sabemos. “Esa desaparición”, dirá Pignon-Ernest (2015), “se inscribe en la propia imagen” de Rimbaud y, a la vez, en estas intervenciones frágiles que el tiempo desbarata, dejando solo jirones de papel (Figura 4).

Ese Rimbaud nómada rememora, por cierto, una figura indócil que nace a expensas del mandato social. En tal sentido, la obra de Pignon-Ernest también se hace eco de una rebeldía que la juventud y el arte forjan por igual, sin desestimar el anhelo rimbaldiano de transformación social. A esa experiencia

de permanente ruptura que nos constituye como sujetos-en-proceso, Julia Kristeva (1998, p. 16) la definió como revuelta, aludiendo de paso a ese viraje del sentido que retiene “una idea de violencia y exceso respecto de una norma”. Ciertamente, Rimbaud es un sujeto en insistente revuelta, una que, paradójicamente, acaba en el abandono de la escritura poética, pero cuya impronta rebasaría el orden estético para habitar, además, en el político. No en vano la memoria cultural ha insistido en situar al poeta en la misma Comuna de París: aquella revolución obrera que procuró torcer el viejo mundo y cuyos lugares más emblemáticos Pignon-Ernest reconoce haber identificado en detalle para el montaje de sus obras.



Figura 4. Serigrafías de Ernest Pignon-Ernest en las calles de París, 1978. Recuperado de <https://pignon-ernest.com/>

Como fuera, la fotografía elegida por Pignon-Ernest sintetiza precisamente esa rebeldía que, a lo largo del tiempo, la memoria cultural ha insistido en atribuir a Rimbaud. Figura cuya continua transgresión el arte apenas puede sublimar, como bien evidencian sus provocaciones y su indescifrable desaparición. En ello, Eduardo Azcuy (1971) no se equivoca: para ese sujeto excepcional que fue incapaz de percibir la vida como cualquier otro humano, y para quien no conoció nada digno de respecto ni razón para inclinarse, la experiencia poética no puede bastar. Rimbaud hablaría así de una revuelta que parece profundamente arraigada en la experiencia humana, cuestión que habría de explicar el desmedido atractivo que nuestra cultura le atribuye.

| 3.2. Wojnarowicz: la intensidad rimbauldiana

También en 1978, pero en diferente geografía, otra reproducción seriada de esa imagen será concebida por la muestra “Arthur Rimbaud in New York” de David Wojnarowicz (Figura 5, Figura 6). Artista multimedial y militante en la lucha contra el HIV. Wojnarowicz muere en 1992, dejando un



Revista del grupo de
Estudios SEMIO-DISCURSIVOS

Volumen 5
año 2023

“Semiótica y Memoria”

| Artículo |

reducido legado fuertemente atravesado por esa fatídica enfermedad que enfrenta con su creatividad, pero que a los 37 años le arrebató la vida. Muchas formas del arte callejero explorarán en su obra, aunque será la incursión fotográfica -y, más precisamente, el *collage*- aquel lenguaje que evidencie la enorme inventiva de este referente *queer*.

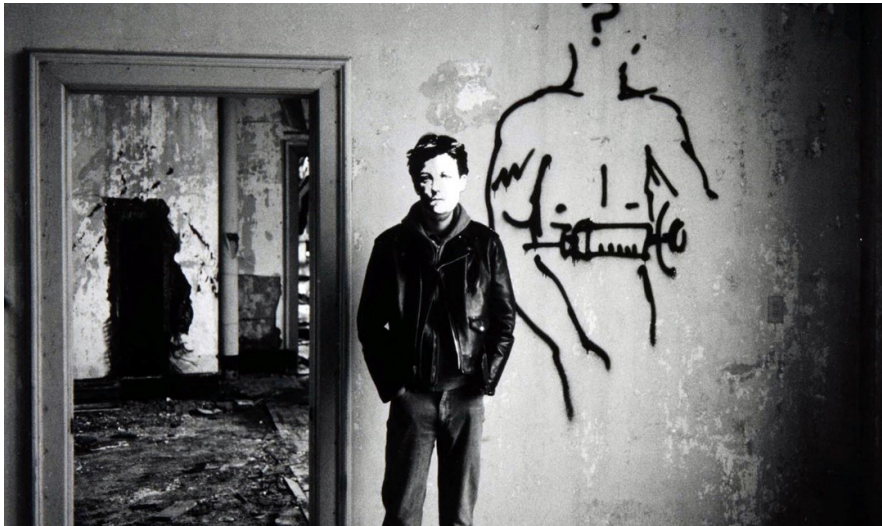


Figura 5. Serie fotográfica “Arthur Rimbaud in New York” de David Wojnarowicz, 1978. Recuperado de <https://www.stonewallnma.org/arts>

En el estilo monocromático que marca toda su homoerótica, más de veinte fotografías retratarán distintos jóvenes luciendo una máscara con el rostro del poeta. En esa fascinación fetichista, no es difícil descubrir un eco biográfico. No solo porque el propio Wojnarowicz participa como modelo, sino porque, en su lectura de Rimbaud -y también de Genet-, hay un encuentro revelador con el arte, nada menos que durante la adolescencia. Criado entre violencias y abusos, el artista también guarda su propio periplo rimbauldiano, uno que lo lleva del consumo y la prostitución en América a las tierras parisinas, allí donde desarrollará su vocación artística. La serie “Arthur Rimbaud in New York” es, en tal sentido, el primer laboratorio para su experimentación estética.



Figura 6. Serie fotográfica “Arthur Rimbaud in New York” de David Wojnarowicz, 1978. Recuperado de <https://www.stonewallnma.org/arts>

A Rimbaud, Wojnarowicz lo convoca a una nueva errancia, es decir, a deambular por las calles en las que el fotógrafo ejercía la prostitución, las mismas que cartografían el *under newyorkino*, por entonces territorio de la degradación moral antes del experimento liberal que transformará la ciudad en cumbre del glamur (Shapiro, 2012). Esas calles son, empero, bisagra epocal entre el idealismo de los 60 y la eclosión de la lucha por la igualdad y los derechos civiles. La serie de Wojnarowicz vuelve a Rimbaud y, en ese gesto, despliega su crítica acerca del lugar que entonces ocupa la comunidad gay, todavía invisibilizada en esos márgenes habitados por proxenetas y delincuentes.

Con esa inscripción política, el artista se pronuncia, recuperando también uno de los mitos rimbauldianos que lo erige como ícono gay. Nos referimos, claro está, a aquel impetuoso romance que tuvo con quien fuera su amigo y mentor, Paul Verlaine. Sabido es que la simbolista estrella y el joven prodigio vivieron arrebatos de pasión y de violencia que la memoria cultural retiene en un sinfín de anécdotas cuya veracidad no se disputa. En ese lazo que hoy se designaría en los términos de una toxicidad, Rimbaud -nos recuerda Yves Bonnefoy-

había compartido con él placeres que había considerado fútiles, y hasta humillantes, lo que significaba mucho desamparo. Y esos habían sido también momentos para aprender con qué miserias, incluso físicas, pueden cargarse los impulsos del cuerpo y hasta las emociones del amor. (2017, p. 40)



Figura 7. Serie fotográfica “Arthur Rimbaud in New York” de David Wojnarowicz, 1978. Recuperado de <https://www.stonewallnma.org/arts>

Wojnarowicz propone, no obstante, otros excesos que nos hablan, antes bien, de la intensidad posmoderna. Y es que ese Rimbaud se inyecta, se masturba en lugares públicos y camina semidesnudo ante una multitud, encarnado por los sucesivos amantes de Wojnarowicz a quienes se los convoca para lucir la máscara del poeta francés (Figura 7), ese mismo que será también dibujado en escenas fuertemente sexualizadas (Wojnarowicz, 2021, p. 30). La fotografía de Carjat habilita así otros de los sentidos conservados en esa figura: aquel registro que Jameson (2007, p. 239) define como “la producción del cuerpo adolescente”, cargado de deseos incontrolables y de curiosidad por lo desconocido. Alguna vez Rimbaud dijo que “hay que volver a inventar el amor” (2011, p. 51), sin imaginar que esa sentencia obraría como un desafío en Wojnarowicz: allí, desterritorializado una vez más, se profiere por una elección sexual sobre la cual su propia época no le reclamó mayores definiciones.

3.3. Smith: el exceso rimbauldiano

En 2023, se publica *El libro de los días*, creación más reciente de quien se considera -y no en vano- la “madrina del punk”: Patti Smith. El libro recopila sus posteos de Instagram durante un año, ello en un intento por explicar cómo elige habitar el simulacro de las redes o, en sus propias palabras, “cómo navego en esta cultura a mi estilo” (2023, p. 15). En 2018, crea entonces el perfil @thisispattismith en un espacio virtual que destaca por su narcisista vanidad y ostentación banal, pero donde la sensibilidad por lo cotidiano que pregonaba Smith bien parece dialogar con la tendencia *aesthetic* que en Instagram tanto impera. Así cada día traerá un nuevo posteo que mantiene la impronta Polaroid, acompañada por un epígrafe en donde Smith rememora efemérides, gustos personales y recuerdos de los días pasados.



Figura 8. Publicación del 10 de noviembre de 2022, realizada por Patti Smith en su cuenta de Instagram. Recogida en Smith, 2023, p. 341. Barcelona, Lumen.

El 10 de noviembre elige homenajear entonces la muerte de Rimbaud (Figura 8), acontecimiento que concuerda nada menos que con el lanzamiento de *Horses* (1975), su álbum debut que impone un quiebre en la escena *punk*. En las canciones de ese hito para la historia del rock, la presencia del escritor será feroz, como también lo será durante la grabación cuando “el espíritu del transgresor poeta se respiraba en el ambiente” (2023, p. 341), rememora Smith en su posteo. Tal recuerdo se refrenda con la portada de *Horses* junto a la fotografía de Carjat, en un plano que superpone ambas imágenes dándoles cierta continuidad. Se trata, por cierto, de la misma foto rimbauldiana que Smith publica el 19 diciembre, esta vez en conmemoración del natalicio de Genet: el lema que acompaña, “Je est un autre”, parece -una vez más y como sucede en Wojnarowicz- unir en la transgresión a estos escritores franceses.

La recurrencia a Rimbaud no debe sorprender. Más de una vez, Smith destacó el valor de su “mente visionaria” (2023, p. 340). A Rimbaud, por eso mismo, lo honra. Prologa una edición en inglés de *Una temporada en el infierno*, encabeza sus muestras internacionales e incluso compra la misma granja donde vivió, creando allí un refugio para jóvenes artistas. Como sucede en Pignon-Ernest y Wojnarowicz, la lectura temprana del poeta maldito es un verdadero campo de entrenamiento estético. Y es que los libros de Rimbaud acompañan a Smith en sus primeras huidas como bien evoca en *Éramos tan niños* (2016), memoria de aquellos años en la escena contracultural, compartidos con Robert Mapplethorpe: su amante, amigo y musa (a cuya mano debemos, de hecho, la portada de *Horses*, tan celebrada por esa androginia que el punk transformó en signo de una bisagra epocal).



Figura 9. Publicación del 19 de diciembre de 2022, realizada por Patti Smith en su cuenta de Instagram. Recogida en Smith, 2023, p. 381. Barcelona, Lumen.

Las coincidencias se vuelven, de pronto, obvias. Smith no cesa de afirmar que Rimbaud es el “primer niño del punk rock” (Inggs, 2023): asociación un tanto laxa que, si no comprendemos mal, procura destacar el desborde de ese genio, rasgo por cierto contenido en otras figuras contraculturales. No por nada, en *El libro de los días*, la fotografía de Carjat se codea con imágenes de Jimi Hendrix, Kurt Cobain y del mismo Mapplethorpe, ejemplos todos del *enfant terrible*: aquel joven creativo, brillante y travieso por igual, finalmente rebelde. Sabido es que la permanente provocación y el arrojo hacia el desenfreno destacan en los distintos episodios que permanecen del poeta, quien “ha buscado el abismo tanto como se vio arrastrado a él (...) el Rimbaud furioso contra todo y contra sí mismo” (Bonnefoy, 2017, p. 37). Aún más, Bonnefoy sugiere que el hastío de sí mismo quizá sea la mayor amenaza para Rimbaud. Fatalidad en latencia como condición imprescindible en cualquier *enfant terrible*.

Con sus posteos, Smith ordena ese panteón de estrellas que participan de la fugacidad de la fama, motivo tan atractivo en la cultura posmoderna. Cierta afinidad comparten estos *enfant terrible* que, súbitamente, desaparecen de la escena pública, ora por la tragedia, ora por la evanescencia que, voluntariamente, ejerce Rimbaud. En cualquier caso, el poeta presume ser el precursor en otro de los rostros de la intensidad posmoderna: ese mito reciente que nos habla del costo de la fama, quiero decir, de la notoriedad pública que acaba en hastío o en la misma destrucción del artista, historia por demás persistente. Nada asombra que la generación transgresora de Smith halle, en Rimbaud, su estandarte. A este respecto, Inggs sinterizará que

El atractivo de un poeta francés del siglo XIX para los *beats* y punks de la escena neoyorquina de los años 70 puede parecer extraño, pero no lo es. “Mil sueños dentro de mí arden silenciosamente”, escribió Rimbaud, capturando la aflicción universal de ser joven, brillante y estar ardiente por salir al mundo. Rimbaud, un chico de campo que nunca supo realmente cuál era su lugar, tuvo un ascenso meteórico como poeta provocativo y de talento precoz, para luego arder (...). Sin embargo, ese arco trágico proporcionó el modelo para una vida artística románticamente tórrida, y su desmontaje del lenguaje sobrevivió para convertirse en algo fundamental para el surgimiento del punk. Simbólicamente, fue la primera estrella del *rock 'n' roll*. (Inggs, 2023)

| 4. Conclusiones

“¡Hay que ser absolutamente moderno!”, exclamó alguna vez Rimbaud (2013 [1873], p. 85), sin imaginar que ese precepto habría de perfilarlo como un ícono transgresor, incluso en nuestra cultura mediatizada y global. Tomada hace más de un siglo, esa fotografía basta para corroborarlo y, de paso, demostrar la inventiva semiótica de la memoria. En torno a ese registro visual que la cultura retiene en su recordar, se constata entonces cómo Rimbaud, *flâneur* del tiempo, profesa una influencia que rebasa el mero valor estético de su obra, como bien atestigua este recorrido por las distintas reapariciones de una imagen que, atiborrada de sentidos, brota del pasado para hablar del presente.

Y es que ya lo dijo Lotman: nada se abandona ni se extravía en la memoria de una cultura, allí donde la amnesia parece no tener lugar. Mientras en determinadas circunstancias los sentidos son desplazados hacia los márgenes de la escena cultural, en otros serán, en cambio, alumbrados con potente intensidad, especialmente cuando los sistemas hallan en el pasado los lenguajes para observar su actualidad. Esta es, en definitiva, la *ley semiótica de la memoria*: “lo que pasó”, nos advierte Lotman, “no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse” (1998 [1986], p. 153). Tal resurgimiento, lo sabemos ahora, no puede prescindir de esa experimentación entre la permanencia y la renovación, dialogismo que ha de entenderse como la condición semiótica de la memoria.

Como fuera, esta rememoración nos habla de algo más. Ocurre que cada repetición rimbauldiana, en su replicación obsesa de los mismos motivos, transmite también el corrimiento posmoderno del sentido. Confrontadas críticamente, las tres escenas que revisitan la fotografía de Carjat informan sobre la existencia de las reglas que estructuran nuestra sociedad llamada posmoderna, reafirmando así que la memoria es, además, conservación y ordenamiento de información. Dista de ser casual que la cultura escoja a un sujeto rupturista como Rimbaud para señalar los modelos imperantes. Allí donde una transgresión es percibida, un mandato cultural ha sido fracturado. Por ello, esa corporalidad se pronuncia sobre los excesos de la juventud y de la fama, sobre esa rebeldía que artista y *enfant terrible*

ejercen por igual. En ello, Sarlo no se equivoca: “Rimbaud inventó, a costa del silencio y el exilio, el mito moderno de la juventud, transexual, inocente y perversa” (2004 [1994], p. 37). Es este, y no otro, el verdadero significado de lo moderno que nos ofrecen los retratos aquí explorados.

No debe asombrar, por ello, que Rimbaud sea convocado durante una bisagra histórica: aquella que anuncia el ocaso del idealismo de los 60 y, a la vez, el surgimiento de nuevas utopías transformadoras, es decir, de ese tiempo de lucha por las políticas de identidad, acompañado por la eclosión de las prácticas *queer* en la esfera pública y por el nacimiento de esos movimientos contraculturales que las formas del punk bien sabrán sintetizar. Por entonces, la cultura habrá de recordar la indocilidad del joven errante, los arrebatos pasionales del ícono *queer* y los excesos del artista rebelde, expresiones del *enfant terrible* que serán funcionales para exponer la intensidad posmoderna (en especial cuando se entrelace con el mito de la desaparición prematura, algo que la memoria reciente registra con insistencia, desde James Dean hasta Kurt Cobain). Leídas en conjunto, estas escenas explicitan la larga revolución del poeta francés, a la vez que ponen de manifiesto la clave de lectura que nos impone la memoria, pues parece que siempre que Rimbaud se recate, algo transgresor debe estar resonando en la cultura. Es esta búsqueda de la permanente disrupción, el mayor legado de un escritor que supo retirarse en el momento preciso en que su mito comenzó a tejerse. Sobre ello, Fredric Jameson habrá de pronunciarse: “irónico o no, el gran grito de Rimbaud siempre ha parecido estimulante: probablemente porque no se limita a asegurarnos que ya somos modernos, sino que nos asigna una tarea” (2004, p. 177).

| Bibliografía

Arán, P. y Barei, S. (2005). *Texto / Memoria / Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba, El Espejo Ediciones.

Arfuch, L. (2007). *Crítica cultural entre política y poética*. México, Fondo de Cultura Económica.

Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. México, Fondo de Cultura Económica.

Azcuy, E. (1991). *Rimbaud. La rebelión fundamental*. Buenos Aires, Último Reino.

Bakhtin, M. (1993[1979]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.

Bakhtin, Mikhail (2008[1953]). El problema de los géneros discursivos. En Bakhtin, M. *Estética de la creación verbal* (pp. 243-290). Buenos Aires, Siglo XXI.

Barei, S. (2012). *Culturas en conflicto*. Córdoba, Ferreyra Editor.

Bonnefoy, Y. (2017). *Nuestra necesidad de Rimbaud*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

Borges, J.L. (2011[1975]). Dos interpretaciones de Arthur Rimbaud. En Borges, J.L. *Obras completas. Volumen 4 (1975-1988)* (pp. 306-307). Buenos Aires, Sudamericana.

Emerson, C. (2022). Lotman and Bakhtin. En Torop, P. y Tamm, M. [eds.]. *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture* (pp. 78-90). Londres, Bloomsbury Academic.

Gómez Ponce, A. (2020). Intensidades y afectos. En Arán, P. y Gómez Ponce, A. [eds.]. *Fredric Jameson: una poética de las formas sociales. Claves conceptuales* (pp. 119-135). Córdoba, Edicea.

Gómez Ponce, A. (2022). Comunicación, conservación, generación de sentidos, y otras derivas de nuestras telenovelas. En Barei, S. y Gómez Ponce, A. [eds.]. *Lotman revisitado. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 269-279). Córdoba, Edicea.

Inggs, A. (2023). Patron Saint of Punk. En *The World of Interiors*. <https://www.worldofinteriors.com/story/patti-smith-arthur-rimbaud>

James, J. (2013). *Rimbaud en Java. El viaje perdido*. Buenos Aires, La Bestia Equilátera.

Jameson, F. (2004). *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona, Gedisa.

Jameson, F. (2007). “Rimbaud and the Spatial Text. En Jameson, F. *The Modernist Papers* (pp. 238-254). New York, Verso.

Kristeva, Y. (1998). *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires, Eudeba.

Lotman, Y. (1996[1981]a). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. En Lotman, Y. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (pp. 77-82). Madrid, Cátedra.

Lotman, Y. (1996[1981]b). El texto en el texto. En Lotman, Y. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (pp. 91-109). Madrid, Cátedra.

Lotman, Y. (1996[1985]). La memoria a la luz de la culturología. En Lotman, Y. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (pp. 157-161). Madrid, Cátedra.

Lotman, Y. (1996[1992]). El texto y el poliglotismo de la cultura. En Lotman, Y. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (pp. 83-90). Madrid, Cátedra.

Lotman, Y. (1998[1986]). La memoria de la cultura. En Lotman, Y. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (pp. 152-162). Madrid, Cátedra.

Lotman, Y. (1999[1993]). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona, Gedisa.

Lotman, Y. y Uspenski, B. (2000[1992]). Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. En Lotman, Y. *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y la cultura* (pp. 168-193). Madrid, Cátedra.

McKim, C. [director] (2020). *Wojnarowicz: Fuck You Faggot Fucker* [documental]. Estados Unidos, Hobo Camp Films, World of Wonder Productions.



Pignon-Ernest, E. (2015). “Rimbaud. *Ernest Pignon-Ernest Site Oficial*. <https://pignon-ernest.com/>

Rimbaud, A. (2011). *Una temporada en el infierno*. Madrid, Alianza Editorial.

Sánchez-Cardona, A.P. (2011). El registro fotográfico de Arthur Rimbaud. *Revista Laboratorio*, (5), 1-22.

Sarlo, B. (2002). Sensibilidad, cultura y política: el cambio de fin de siglo. En Tono Martínez, J. [comp.]. *Observatorio siglo XXI. Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología* (pp. 21-36). Buenos Aires, Paidós.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Sebeok, T. (1996). *Signos: Una introducción a la semiótica*. Buenos Aires, Paidós.

Shapiro, P. (2012). *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile*. Buenos Aires, Caja Negra.

Smith, P. (2016). *Éramos unos niños*. Barcelona, Lumen.

Smith, P. (2022). *El libro de los días*. Barcelona, Lumen.

Wojnarowicz, D. (2021). *En la sombra del sueño americano. Diarios (1971-1991)*. Buenos Aires, Caja Negra.