

“Rimbaud, poeta de guerra”

El “grupo bélico” como marco de lectura

Alejandro Goldzycher
(Universidad de Buenos Aires)

Resumen

El presente artículo discute el impacto de los protocolos de lectura asociados a la “alta literatura” sobre el estudio de ciertas zonas de la producción verbal francesa del siglo XIX. La fórmula “Rimbaud, poeta de guerra” nos permitirá explorar algunos de los condicionamientos que la elaboración de la figura autoral rimbaudiana ha impuesto a la recepción de los textos implicados, así como los límites de aquellas aproximaciones críticas que se pretenden “no-canonizantes”.

Palabras clave: Rimbaud, “poesía de guerra”, Gran División, canon, cultura popular

Abstract

This article brings into discussion the impact of the reading protocols associated with ‘high literature’ on the study of certain areas of French nineteenth-century verbal production. The formula ‘Rimbaud, war poet’ will allow us to explore some of the conditionings which the elaboration of the Rimbaudian authorial figure has imposed on the reception of the texts involved, as well as the limits of those critical approaches that claim themselves to be ‘non-canonizing’.

Keywords: Rimbaud, “war poetry”, Great Divide, canon, popular culture

“...tanto el modernismo como la vanguardia definieron siempre su identidad en relación con dos fenómenos culturales: la alta cultura tradicional y burguesa...y también la cultura popular y vernácula y su transformación en la moderna cultura de masas comercial”

(HUYSEN, 2002, pp. 8, 9)

1. Antes del silencio

En su ensayo “Poema y diálogo”, Hans-Georg Gadamer afirmó:

“Ya no vivimos en un mundo en que una leyenda común, un mito, la historia sagrada o una tradición surgida de la memoria colectiva rodee nuestro horizonte con imágenes que podamos reconocer en las palabras. Con el carácter común de los contenidos, (...) también se ha alejado del poema el lenguaje de la retórica con sus conocidas fórmulas y ornatos” (GADAMER, 1990, p. 147).

4

Una idea similar ha sido expresada por Badiou (2009) a propósito de Celan, al referirse aquél a la invalidación de la “elocuencia” poética a partir de la década de 1940. Expresiones tardías, en el fondo, de un motivo que los ensayistas del siglo xx han repetido hasta el hartazgo, y que – huelga aclararlo– es todavía anterior a la popularización de la categoría “después de Auschwitz”. Se trata, a grandes rasgos, del anuncio o de la certificación de una caída de la representación (o de la legitimidad de la misma, o de la propia habla) en beneficio de la asunción de que no habría nada más que decir, de que los hechos y los pensamientos no pueden ser ya capturados por el lenguaje, de que el silencio de Lord Chandos no sería, en fin, sino el *a priori* que todo discurso debe encubrir en su fútil ambición por apropiarse de lo real.

Formuladas a menudo con tono categórico, estas afirmaciones podrán eventualmente contrastarse con los datos empíricos. Pero lo cierto es que aquéllas operaron *efectivamente* sobre los modos en que la llamada “alta cultura” –comprendida en términos del “modernismo”, según la concepción de Andreas Huyssen (2002) – se concibió a sí misma a lo largo del último siglo. De ahí el riesgo de naturalizar la remisión de apreciaciones semejantes a categorías –falsamente generales, por cierto– tales como “Occidente”, “la Modernidad” o incluso “el Hombre”. El mismo Benjamin, apenas referida la “mudez” de los soldados que volvían de la Gran Guerra, aludió a la “avalancha de libros sobre la guerra” sobrevenida en los años ’20. Consideraba, es verdad, que lo que

allí “se derramó (...) era todo menos experiencia que mana de boca a oído”. Al hacerlo, sin embargo, exhibía de hecho lo limitado del alcance de aquella supuesta crisis del lenguaje expresivo (BENJAMIN, 1933, p. 1). Es evidente que quienes producían ese tipo de literatura, pero sobre todo quienes la consumían, no habían perdido la confianza en la dimensión representacional de cierto tipo de lenguaje (en este caso, de aquel articulado según un modelo estándar de escritura “realista”): los primeros, acaso, por razones ante todo pragmáticas –el de la “literatura de guerra” era, en efecto, un mercado pujante–, muchos de los segundos convencidos (¿todavía?) de la posibilidad de una “narración” en sentido benjaminiano.

5

La consolidación de la categoría “*war poetry*” en tiempos de la Gran Guerra contribuyó a dar forma a estas problemáticas, proporcionando un término de discusión extensivo a lo que, más o menos retrospectivamente, quedaría establecido como “alta literatura”. De este modo, basta abordar en tal clave la producción de un Trakl o de un Apollinaire (esto es, preguntándonos qué separaría la obra de éstos de aquella otra asociada a figuras autorales apenas elaboradas como tales) para que los supuestos que condicionan nuestra recepción de “textos de autor” queden puestos en entredicho. Desde este eje polémico se despliega, en efecto, toda una cartografía de interrogantes críticos, precisamente en virtud de la ambigüedad que lo atraviesa. No se trata, necesariamente, de dichos autores como figuras ya consagradas como tales, asociadas de ese modo a una obra concebida como un conjunto orgánico y separada, en virtud de alguna esencia, con respecto a una masa verbal que la trasciende infinitamente y en relación con cuya trama no deja de reconocérsele, sin embargo, una continuidad (imponiéndose a este vínculo las mediaciones que, por convención, corresponden al muro que rodearía “lo literario” como esfera relativamente autónoma de la praxis vital). Pero tampoco se trataría de la “poesía de guerra” como tal, haciéndose de los textos poéticos una ilustración –como tal, contingente– de una discusión que la excedería con creces, y como si fuera posible desprenderse, sin más, del prestigio del nombre que identifica a cada uno de esos poetas en calidad de figura autoral.

Es ésta, pues, la situación que nos interesaría poner aquí a prueba. Lo haremos, sin embargo, a propósito de un material que nos remite a un tiempo anterior a la estabilización de la “*war poetry*” como subgénero –de la industria cultural, más que de la lírica– en las primeras décadas

del siglo xx, habilitando por ello mismo un aislamiento más eficaz del problema. Nos referimos, más precisamente, a los años 1870 y 1871; años cuya dimensión cataclísmica los emplaza en un espacio singular en el siglo xix francés –y acaso europeo– post-Congreso de Viena, considerado incluso todo el ciclo de las “revoluciones” decimonónicas. En este marco, y por razones que habremos de explicitar, el nombre de Arthur Rimbaud parece aportarnos un punto de partida casi ideal en cuanto a la problematización de los vínculos que entonces se establecieron entre “lo literario” y “lo no-literario”. En la fórmula “*Rimbaud, poeta de guerra*” creemos vislumbrar, de este modo, un posible punto donde aquellos numerosos frentes acabarían por converger; al problema radicaría en la coma que a un tiempo separa y articula los términos implicados. ¿Sería “Rimbaud”, así, el sujeto del posible predicado “poeta de guerra”? En tal caso, ¿referiría este último a la “obra” rimbaudiana en su conjunto, o a una *sección* de la misma? ¿Según qué criterios tendría lugar ese eventual seccionamiento de dicha “obra”? ¿O se trataría, más bien, de leer al autor Rimbaud “como si fuese” un poeta de guerra, orientándose la predicación a la figura autoral antes que a la producción a ésta asociada?

Pero tal vez la coma no esté haciendo más que yuxtaponer aquellos términos, dejando en suspenso una posible relación funcional entre estos últimos, o bien –lo que, en el fondo, implicaría lo mismo– trazando todo un arco de posibilidades de abordaje, desplazando el foco desde el “salto de fe” que supone decantarse por una lectura determinada hacia la multiplicidad de los modos posibles de abordaje. Éstos, por lo demás, abarcarían desde la proverbial “revulsividad” de la poética rimbaudiana a toda la literatura que, a través de las sucesivas instancias de recepción de la “obra” de Rimbaud, ha dado su irregular cuerpo a la figura autoral a dicha obra asociada. En este sentido, procuraremos adoptar un enfoque lo más autorreflexivo posible, buscando tomar conciencia de cierto marco de lectura antes que decidimos por una vía de lectura en particular (aunque lo haremos, inevitablemente). De ahí la necesidad de preguntarnos por aquello que nos hace leer determinado material como literatura (como literatura canónica, por añadidura), pero también la inquietud por los límites de una aproximación que se quiera “no-canonizante”: esto es, por la posibilidad de mantenernos al margen –al menos, en una primera instancia– de los parámetros de lectura asociados a la recepción de “textos de autor” cuando toda una tradición crítica los respalda como tales.

2. El compromiso como problema

De la resistencia parisina no quedaría pronto más que sus sangrientos vestigios cuando la *Colonne Vendôme*, símbolo del régimen bonapartista, se desplomó sobre la plaza del mismo nombre. Transcurría el 16 de mayo de 1871; la Comuna, ahora bajo la autoridad de un Comité de Salvación Pública, afrontaba su etapa final, y en sus medidas se percibía, cada vez más patente, la audacia de quienes se saben condenados. Entre los apellidos asociados a aquel acto de iconoclasia, sin duda el de Courbet sobresale por su renombre. Tal vez ello no haga justicia al papel que efectivamente cumplió aquél como funcionario de la Comuna, pero en todo caso escenifica elocuentemente los dilemas a los que se enfrenta el “arte” –concebido como esfera autónoma, incluso *sui generis*– en cuanto su propia existencia como tal deviene problemática. Y es que, en última instancia, no importan en tal caso los discursos (a favor o en contra) articulables al respecto tanto como el “simple” hecho de que, en un momento dado, pronunciarse sobre la materia en cuestión se vuelva un imperativo.

Identificar estos momentos con “períodos de crisis” parece una redundancia, al margen de la vaguedad de la expresión. Pero si asumimos que las condiciones de enunciación de los discursos son susceptibles de cambios radicales, capaces de socavar las bases mismas de cierto universo imaginario, entonces se comprende lo pertinente de invocar la figura del *desastre* a propósito de ello, y no necesariamente cuando de coyunturas específicamente “bélicas” se trata: volveremos ya sobre este punto. En cuanto al episodio de la *Colonne*, éste acabaría no siendo más que un eslabón en una cadena de destrucción deliberada, en la que caerían también el Palacio de las Tullerías y el *Hôtel de Ville*. La iconoclasta Comuna producía, ella misma, sus propias imágenes. Las fotografías de la época, aun sin captar el instante preciso de cada hecatombe, en cambio testimonian la escritura de la catástrofe –en sentido figurado, pero sólo hasta cierto punto– sobre las derruidas calles de París. El 21 de aquel mes, las fuerzas versallesas irrumpían finalmente en la capital, encabezadas por el mariscal Mac-Mahon y respaldadas por las fuerzas prusianas. De sobra es conocido lo que entonces sobrevino.

Pocos días antes de la *Semaine Sanglante*, Rimbaud había referido a su maestro Izambard las “*colères folles*” que lo empujaban a París,

allí donde –exclamaba– “*tant de travailleurs meurent pourtant encore tandis que je vous écris!*” (13 de mayo de 1871). Concordamos aquí con Pierre Gascar: donde Rimbaud dice “mientras yo le estoy escribiendo”, habría que leer: “mientras yo escribo (poemas)” (GASCAR, 1971, p. 45). Mientras Courbet –nuestro medio circunstancial para esbozar, *ex negativo*, la posición de Rimbaud– se hacía revolucionario (lo que para él no era, en el fondo, más que una forma de ser “realista”, tal como lo había expresado ya en el ’48), Rimbaud se “encrapulaba”, se hacía “vidente”. Al tiempo que se mostraba al tanto de los sangrientos hechos de París, aludía aquél descaradamente a las “*souffrances énormes*” que para él implicaba asumir su propia, ineludible condición de poeta. Algún día, anunciaba, él sería “*un travailleur*”; ahora, sin embargo, “*je suis en grève*”. Donde quisiéramos ver una confesión se trasluce así un alegato, pero también –en parte por esta misma ambigüedad– la inflexión de una broma. Es posible, en efecto, que la carga programática de las *Lettres du voyant* haya sido sobrevalorada: desplazado el velo de opacidad que la “seriedad” de cierta tradición crítica ha tendido sobre aquéllas, la dimensión humorística de las mismas se torna mucho más patente.

Pero incluso sin hacer del gastado “*Je est un autre*” la panacea de nuestro abordaje, nada nos impide explotar la innegable, seductora altisonancia de retórica semejante. Recordemos cómo en 1855, en lo que pasaría a considerarse su manifiesto personal, Courbet había afirmado –recurriendo a una imagen de “pasividad activa” semejante a aquella empleada por Rimbaud– que “*Le titre de réaliste m’a été imposé comme on a imposé aux hommes de de 1830 le titre de romantiques*” (HADDAD, 2002, p. 111). Ese mismo año, en su carta abierta *Sur M. Courbet* (destinada a George Sand), Champfleury saldría en defensa del pintor sosteniendo que “*Tous ceux qui apportent quelques aspirations nouvelles son dits réalistes*”. Hasta Richard Wagner había sido calificado de ese modo por uno de sus detractores franceses. “*M. Courbet est un réaliste, je suis un réaliste*” (CHAMPFLEURY, 1857, p. 272). No sería difícil detectar aquí, por cierto, algunos de los *topoi* más característicamente atribuidos a la discursividad decimonónica, en el marco de una retórica de manifiesto que incluye la típica adopción activa de un apelativo originalmente peyorativo.

Las *Lettres* no han sido ajenas a esta clave de lectura: muy por el contrario, su concepción a partir de ésta se ha vuelto incluso convencional. Una obra como *Les 73 Journées de la Commune* (1871), de Catulle

Mendès, ofrece interesantes cruces en tal aspecto, particularmente al cuestionarse el papel desempeñado por Courbet como funcionario de la Comuna. Un artista de su talla, sentencia el autor, “*C’est un peintre, non un homme politique*”. Y ante la perspectiva de verse tentado por la posibilidad de “federarse”, “*Laissez-moi en paix (...)! –se horroriza aquél– Je suis un rêveur, un travailleur*” (MENDÈS, 1871, p. 167). Ciertamente que el vocablo “*travailleur*” no aparece aquí en el mismo sentido en que, proyectado en su caso al futuro, lo invocaba Rimbaud en su carta: sus connotaciones parecen, antes bien, las opuestas. Pero no sólo ambos textos coinciden en la común dislocación del término en cuestión, no en vano cuando éste –de por sí investido de una nueva dignidad en esta segunda mitad del siglo– veía atrofiarse su carga semántica en medio del flujo verbal suscitado, y constantemente alimentado a través de los más diversos registros y canales, por los eventos parisinos. También se percibe cierta analogía entre sus respectivas cuadrículas terminológicas, en las que late igualmente el problema de la especialización de la praxis vital.

Ahora bien, la propia pregunta por el compromiso (o, en su caso, el no-compromiso) de Rimbaud en los eventos de 1870-71 no deja de involucrar, ella misma, fuertes presupuestos. Resulta sospechosa, en efecto, la naturalidad con que se ha visto un problema, e incluso una contradicción, en el hecho de que Rimbaud quisiese mantenerse al margen de los acontecimientos (más allá de algunos episodios aislados), mientras que otros casos en cierto grado parangonables –en particular, el de Verlaine– han recibido una atención infinitamente menor en tal sentido. Así, se han escrito numerosos artículos sobre si Rimbaud se encontró o no en París durante la Comuna (Cfr. RHODES PESCHEL, 1977, p. 26), y libros enteros en torno a su relación –concreta o “espiritual”– con ella. No puede decirse lo mismo, sin embargo, en cuanto al vínculo de nuestro autor con la Guerra Franco-Prusiana: cuestión ésta a la que, por tal razón, nos volcaremos especialmente. Cabe plantearse así, en primer lugar, qué significaría en tal contexto que un artista sea “nada más” que un artista (como quería Champfleury al llamar a Courbet a apartarse de la actividad política, invocando su auténtica “naturaleza” [Cfr. CLARK, 1999, p. 22]). Pero es preciso preguntarse, sobre todo (puesto que de él se trata, en definitiva), desde dónde quedaría configurado el lugar de Rimbaud como poeta en tiempos de catástrofe. Son estos interrogantes, pues, lo que el trabajo sobre cierto *corpus* rimbaudiano nos permitirá, idealmente, iluminar.

3. Poesía y *débâcle*. Alcances de un marco de lectura

¿Dónde residiría, pues, el potencial crítico que la noción “poeta de guerra” concentraría en relación con nuestro autor? Ante todo, en la falla que le es constitutiva, y que en este caso se sobreimprime, potenciándola, a la que media entre el sintagma completo y el nombre de Rimbaud: desde ahí, en dos frentes, se juega la inscripción del material en un marco de lectura determinado. El denominador común sería, en principio, la poesía como género, o bien la Poesía con mayúscula, aunque sea en el sentido de un “lenguaje poético” institucionalmente legitimado como tal (es decir, al margen de los intentos de definirlo positivamente). Ante esta dimensión –sea cual sea su denominación– se extiende aquella zona de la producción verbal cuyas condiciones de producción, de circulación y de recepción (o cierta conjunción de dichas instancias) la emplazarían fuera de, y en parcial contraposición con, lo literario, y de este modo –supuestamente– en una situación de mayor proximidad en relación con el universo de lo histórico. Concebimos este esquema en clave de “dos continentes”, tal como lo presentó Barthes en su artículo “¿Historia o literatura?”: “por un lado el mundo con su profusión de hechos políticos, sociales, económicos, ideológicos; por otro lado la obra, en apariencia solitaria, siempre ambigua porque se presta a la vez a multitud de significados” (BARTHES, 1992, p. 174).

Aun cuando quiera desdeñársela, lo cierto es que no es tan fácil borrar esta división del horizonte de la praxis crítica: ésta constituye, en efecto, una ficción heurística difícil de eludir (aunque en menor grado, desde luego, que el horizonte de una verdad en general). Su negación explícita contribuye, de hecho, a consolidarla. Así pues, estos términos prácticamente nos son impuestos, sin quedar por ello descartada la posibilidad de dislocarlos críticamente. Parece legítimo explotar, con este fin, la valencia doble del genitivo que marca la preposición “de” en nuestra fórmula. Poesía, por un lado, que trata de la guerra (de la historia) tematizándola abiertamente o de algún modo *significándola*, más allá de la jerarquía estética que se le atribuya en el marco de la “Gran División”; poesía, por el otro, entendida como producto del conflicto bélico, generada preferentemente en el escenario mismo del combate, cuyos artífices asumen por ello el rol de testigos privilegiados.

Son éstas las dos facetas atribuibles a aquella masa textual, adscribible de un modo u otro a la “coyuntura bélica”, de la que –por

alguna razón y en algún momento— al menos cierta zona se torna visible al aparato de la crítica literaria: desde la correspondencia familiar o los diarios de los soldados (en principio restringidos al ámbito privado) a las múltiples instancias del debate público, pasando por escrituras concebidas expresamente desde los géneros literarios convencionales e incluso por la producción de autores consagrados. Visibilización ésta a la que la propia institución literaria, de los circuitos de consumo a la crítica especializada, responde eventualmente con una sistematización específica del material, típicamente bajo la forma “obra”. La perspectiva dependerá del “continente” que se tome como punto de partida. Mientras que el vínculo de significación implica, en tales casos, una figuración del poeta como testigo (la que, por cierto, más “naturalmente” nos viene a la mente al concebir a Rimbaud en relación con la Guerra), el de producción nos acerca al testigo como “poeta”: ya por su propia condición testimonial, la palabra de aquél adquiere, en esta instancia, una dignidad singular. Lo que se condensa en su palabra no es, evidentemente, la experiencia “en sí misma”, pero tampoco una llana representación de la misma. Aunque el texto prescindiese de toda remisión abierta a lo autobiográfico, no podríamos dejar de escuchar en él, anclada férreamente en los umbrales del texto, la voz del sobreviviente, remitiéndonos a esa instancia de indiferenciación donde el texto entra en contacto con “lo empírico”, revelándose a la vez como parte de esta otra esfera.

A lo anterior se añade una segunda distinción: a saber, aquella entre el “*artiste engagé*” y el “*engagé artiste*” (permítasenos, por ahora, este juego de palabras). El caso de Courbet —que retomamos aquí por última vez— nuevamente resulta revelador a título ilustrativo. Puesto que, si a menudo se han invocado las convicciones personales de aquél como clave hermenéutica de su producción, es más difícil hallar una pregunta por su “genio artístico” a propósito de su actividad política. Puesto que “Courbet” es, ante todo, un *autor*, y como tal pudo eventualmente desempeñar cualquier otra actividad; asimetría ésta que se pierde (y, con ella, la dignidad moderna del autor) en cuanto el orden de pensamiento se invierte: es decir, Courbet como un político que también se dedicó al arte. El orden de los términos poco tiene que ver, entonces, con una cronología empírica, según la cual bien podemos decir que Courbet efectivamente fue “artista” antes que “político”. La cuestión remite, antes bien, a la dimensión metafísica que abre la mera alusión a la figura del autor, desgarrada así entre su concepción como una ocupación entre

muchas posibles y el espesor que se le ha conferido al menos desde finales del siglo XVIII, y que ha subsistido pese a los múltiples embates en su contra.

Se ha marcado, en fin, que “no es del todo cierto que los artistas depusieran las herramientas de su profesión durante la Comuna” (DURÁN MEDRAÑO, 2009, p. 113). En tal caso, sin embargo, el foco de la indagación crítica debería desplazarse desde el “gran” arte –del que sería cierta su “asincronía” con respecto a aquella actualidad (Cfr. TILLIER, 2005, p. 59)– hacia formas artísticas convencionalmente menores (“ilustraciones, dibujos, caricaturas, carteles, fotografías”; p. 114): aquellas mismas cuya eclosión había comenzado ya en tiempos de la Guerra. La citada dualidad se reitera ahora en el modo en que un producto de este “arte menor” se torna visible a los ojos del discurso crítico. Asociado al nombre de un artista consagrado, dicho producto se verá integrado en la “obra” de éste, probablemente en una zona marginal de la misma; si, en cambio, su interés surge antes de su carácter “documental” que de su vinculación con un nombre de autor, esta última operación tendrá lugar (eventualmente) bajo la forma de una profundización en el anclaje histórico del producto, más que en el marco de los protocolos de recepción identificados históricamente con la “alta cultura” (figura autoral incluida).

Pero el abordaje de cierto *corpus* rimbaudiano en relación con la coyuntura bélica debe atender no sólo a estas problemáticas, sino también a la fundamentación de su propio reconocimiento, en clave de ese vínculo, en el seno de la *œuvre* de nuestro autor. Proponemos llamar “*grupo bélico*” al conjunto de estos textos, procurando sustentar este recorte sobre cierto fondo de objetividad (es decir, no siendo este recorte un producto de nuestra pura arbitrariedad) y a la vez evitando, de esa manera, extender el problema de la guerra a potencialmente cualquier texto atribuido al autor Rimbaud (como lo haría una postura burdamente “esencialista”). El hilo que en principio los reuniría, y cuya figuración en alto grado retrospectiva asumimos por completo, consiste en su hipotética conexión *específica*, no sólo los eventos de la Comuna, sino también con los de la Guerra Franco-Prusiana y la caída del Segundo Imperio en general. Será necesario atender, en este sentido, a (por lo menos) tres dimensiones: a) el vínculo representacional, que liga los textos a sus condiciones de producción ya sea por la vía de su plasmación directa (remisible o no a una intencionalidad expresa por parte del autor)

o de su problematización discursiva más o menos explícita (es decir, cuando el texto “poético” se constituye abiertamente como reflexión sobre su propio marco de producción, incluyendo ello, eventualmente, la distinción práctica entre lo alto y lo bajo); b) la inscripción de los textos de Rimbaud en el marco de una desestabilización –catalizada por la coyuntura bélica– de las fronteras del arte como esfera de la praxis vital; c) el plano de nuestra propia aproximación, cuyas dosis de “semantización retroactiva” parecen justificarse en la medida en que hallen un soporte en el “espacio de experiencia” del propio Rimbaud.

4. El “grupo bélico”

13

La crítica se ha explayado profusamente en torno a las andanzas de nuestro poeta entre los años 1870 y 1871, realzándolas con toda clase de detalles pintorescos. Baste recordar tan sólo algunos puntos. Rimbaud pasó los primeros días de la guerra sumergido entre los libros de su maestro Izambard, quien partiera el 24 de julio a Douai. Aun así, Graham Robb ha notado cómo, al declararse la guerra, “Rimbaud añadió a su arsenal literario la contundente retórica jergal de la propaganda republicana” (2001, p. 59). La catástrofe no tardó en hacerse sentir intensamente en Charleville: “Poco a poco –narra Robb– iban llegando a la ciudad los soldados que se habían batido en retirada. El Collège de Charleville se convirtió en un hospital” (2001, p. 62). A fines de agosto, el poeta abandonó su ciudad natal rumbo a París, pero fue detenido a su llegada por haber viajado sin billete. Así, mientras el Emperador era derrotado en Sedán y los prusianos marchaban sobre la capital, el joven permanecía en la cárcel de Mazas, aguardando su liberación. Poco tiempo después, Rimbaud podría reunirse con su maestro en Douai.

Fue allí donde el poeta entregó copias de algunos de sus poemas a Paul Demeny, amigo de Izambard; por tres semanas, también integró la Guardia Nacional de Douai. Finalmente –sintetiza L. Varèse–, Rimbaud “returns to Charleville (...); and on October 7 runs off to Belgium (Charleroi, Brussels); he returns to Izambard at Douai; on October 29 is back in Charleville” (RIMBAUD, 1957, p. 176). En diciembre, Mezières es bombardeada y ocupada, junto con Charleville, por el ejército prusiano. El año 1871, por su lado, encontró a un Rimbaud no mucho más activo en términos políticos. Regresó éste a París el 25 de febrero, es decir, unas tres semanas antes de que estallase la insurrección. Al parecer, sin

embargo, ya no se encontraba allí en cuanto los *communards* tomaron el poder. Así lo aseguran, con diversos grados de seguridad, autores como Gascar (1971, p. 17), Rhodes Peschel (1977, p. 26) o Enid Starkie (1968, p. 79). Esta situación nos enfrenta a cierta tendencia crítica a leer en clave representacional toda situación de “contigüidad cronológica”, caso éste en el cual se enlaza hechos objetivamente simultáneos por el simple hecho de serlos. De ahí la necesidad de cuestionar la idea de un vínculo meramente “representacional” entre los textos de Rimbaud y el conflicto bélico, al igual que el grado de “inmediatez” o el carácter “circunstancial” que se ha dado en atribuir a tal relación.

El *corpus* aquí propuesto incluye poemas provenientes de dos grandes grupos, según la categorización plasmada en la edición de Brunel (1998). Por un lado, aquellos que Rimbaud entregó a Paul Demeny, los cuales integran el llamado “*Recueil de Douai*” (también conocido como “*Dossier Demeny*”): a éste corresponden los poemas titulados “*Morts de Quatre-vingt-douze*”, “*Rages de Césars*”, “*Le mal*”, “*L’Éclatante Victoire de Sarrebrück*” y “*Le Dormeur du val*”. Por su lado, el “*Dossier Verlaine*” –así llamado por tratarse de aquellos poemas “*given to and subsequently recopied by Verlaine*” entre 1870 y 1872 (WHIDDEN, 2005, p. xxiii)– incluye las piezas “*Les mains de Jeanne-Marie*” y “*L’Orgie parisienne ou Paris se repeuple*”. Añádanse la segunda de las *Lettres du voyant*, que incluye el poema “*Chant de guerre parisien*”, y el poema “*Les Corbeaux*”, generalmente ubicado entre los textos de 1872. Se trata, por lo demás, de las piezas que la edición de las obras completas de Rimbaud por HarperCollins (2008. Trad. P.Schmidt) reunió en un apartado titulado “*War*”, aunque sin incluir una fundamentación detenida de esta inscripción (al parecer debida, en este caso, a la percepción de una mera “afinidad representacional” en los textos implicados, unida a su contigüidad cronológica con los hechos a los que remitirían).

Acaso sea propicio a un abordaje en esta clave el tratarse de una zona considerada “marginal” en el marco de la obra rimbaudiana. Así parece testimoniarlo el escaso espacio concedido a la mayoría de estas piezas por la crítica (con claras excepciones, en especial el célebre “*Le Dormeur du val*”), así como el énfasis sobre el supuesto carácter “coyuntural” de las mismas. No sorprende, por ello, que algunos de estos poemas ingresaran en la *œuvre* de Rimbaud casi a despecho de la propia crítica, como si sólo la constatación de su autoría empírica,

unida al “prestigio” de su forma, justificase su puesta en serie en esos términos con “obras maestras” tales como *“Le Bateau ivre”*, las *Lettres du voyant* o las *Illuminations*, y a través de éstas con la obra de “grandes autores” como Hugo, Baudelaire o Mallarmé. Ciertas voces, es cierto, se han alzado explícitamente contra estos presupuestos: así André Breton, en referencia a los “poemas comuneros”, destacó cómo *“the verbal experiments (...) which characterize his later poetry (...) confer on these four poems (...) a cast that is no less hermetic than that conferred on his ogher poems that at first sight seem the most difficult”* (BRETON, 1972, p. 220. Trad. R. Seaver, H. R. Lane). No por ello dejan de extenderse, a través de la bibliografía crítica, alusiones al grado de “circunstancialidad” o al *“little interest to poetry”* (GREER COHN, 1999, p. 78) que supondrían los poemas de nuestro *corpus*: hasta Gascar, en el libro titulado *Rimbaud y la Comuna*, prefirió volcar su atención a piezas más claramente canónicas. Notemos, aun así, cómo representantes de ambas posturas han coincidido en reconocer la existencia de cierto *corpus* bélico (o, aunque sea, “comunero”), incluso al tratarse de negar su condición de tal. El resultado es la figuración de un conjunto sin duda heterogéneo, y aun así atravesado por ejes problemáticos comunes, que le otorgarían cohesión al tiempo que cierta especificidad en la obra rimbaudiana.

5. La guerra de las imágenes

En *“Morts de quatre-vingt-douze”*, la referida imaginería se expresa en un sistema metafórico donde la figura del sacrificio converge con otras alusivas al mundo rural, dando lugar a una imaginería de la muerte y la regeneración de patentes resonancias cristianas, permeadas por un tratamiento “romántico” donde se reconocen, a la vez, el miserabilismo y la retórica bélico-patriótica hugonianos. A su turno, la estética de estampa –más precisamente, de *“image d’Épinal”*– plasmada en *“L’Éclatante Victoire de Sarrebrück”* remite al gran *merchandising* de la guerra, si bien la singularidad que Rimbaud concede –écfrasis mediante– a aquel producto de un arte “menor” tiende a desestabilizar el lugar de éste como tal. Las alusiones al universo natural se verán retomadas en *“Le mal”*, conjugadas en este caso con una rica imaginería bélico-infernal, afin –más allá de su convencionalidad– a la que entonces reapareció con particular intensidad en el debate público: de ahí el mito de los *communards* incendiarios, e incluso cierta frase que el Papa Pío

XI pronunció al respecto (Cfr. HARVEY, 2003, p. 420). Semejante es la estética que desplegará “*Chant de guerre parisien*”, poema en el cual –como ha dicho Kristin Ross (1994, p. 140): “*the spring dawn is in fact the false sun of Versailles incendiary bombing over Paris and its suburbs, the flowering is the flowering of artillery bombardment, and the peaceful Corot landscape is the city aflame*”

En “*Le Dormeur du val*”, por el contrario, la imaginaria apocalíptica queda reducida a una insinuación; sólo el enrarecimiento progresivo de su atmósfera bucólica –comparable ésta a lo que Hugo, en la conclusión a su *Histoire d’un crime* (1877), dirá haber sentido al contemplar el campo de batalla de Sedán– consigue arrojar una sombra sobre la misma, haciendo emerger en ella aquel sentido de lo oscuro o de lo maligno, aquella especie de barroquismo infernal predominante en algunos de los poemas anteriores. Igualmente “minimalista” es el mundo de “*Les Corbeaux*”, donde la “topografía apocalíptica” se presenta en su instancia de mayor depuración: la naturaleza ha vuelto a adueñarse de una tierra que la guerra dejó, presumiblemente, hollada por las bombas y sembrada de ruinas y de “durmientes”, y ahora impone sobre ella un orden inestable. La imagen bien podría evocar los cuadros de Millet (no sería, por cierto, la primera remisión a la Escuela de Barbizon), y sin embargo su cualidad “enrarecida” la aproxima, más bien, al horizonte imaginario de un coetáneo casi exacto de Rimbaud: Vincent van Gogh. En ambos casos, la figura eminentemente visual de una *presencia* ominosa que desciende sobre la tierra, cubriéndola con su sombra, manifiesta una fuerza arquetípica que resulta difícil negar.

Pero el aspecto más digno de atención quizás sea el modo en que Rimbaud, al remitir a determinados marcos de enunciación, efectivamente se aproxima a los mismos, adoptando sus protocolos, reclamando una lectura expresamente “bifronte” (esto es, oscilante entre los dominios de la poesía y del discurso “cotidiano”), y aun así manteniéndose expresamente en el dominio de la literatura. De este modo, “*Morts...*” se articula con el discurso del periodismo, en especial con el del sector que apoyó la Guerra. Así Paul Cassagnac, del periódico bonapartista *Le Pays*, había unido su voz a la de aquellos que, apenas estallado el conflicto (e incluso antes de la declaración de guerra), no vacilaron en evocar las pasadas luchas de Francia contra sus vecinos absolutistas. No extraña, por ello, que el propio Paterné Berrichon –cuñado y editor de Rimbaud– concibiese este soneto como producto de una improvisación,

dada bajo la impresión directa de cierto escrito de Cassagnac (1912, p. 72). De allí proviene la cita que encabeza el poema, reforzando el matiz “documental” del mismo, mientras que el “etcétera” que la cierra opera remitiendo al artículo de Cassagnac (en su conjunto y como tal) y a la vez caricaturizando el discurso oficial, rebajado así al nivel de una pomposa letanía. Al mismo tiempo, sin embargo, la apelación a una forma “literaria” tiende a dirigir la atención del receptor sobre el propio lenguaje; desplazado éste del carácter “medial” al que lo relegan los parámetros de recepción convencionalmente dispensados al discurso periodístico, los términos del debate contemporáneo devienen objeto de un proceso de extrañamiento, que el propio esfuerzo hermenéutico al que invita la relativa oscuridad del poema –no en vano radicada en el problema del origen de la voz– se encarga eficazmente de acentuar.

De modo similar, el título de *“L’Éclatante Victoire...”* probablemente implique, él mismo, una incrustación irónica de lo que llegó a convertirse en una frase hecha. La “victoria” en Saarbrücken había involucrado no sólo un grave error estratégico, sino también, y quizás ante todo, una escenificación singularmente grotesca de la propaganda oficial. La servil prensa no hizo entonces más que reproducir a escala masiva un discurso del que dan cuenta documentos como el *“Rapport à l’Empereur”* del general Frossard, donde éste informaba a Luis Napoleón de la *“grande victoire”*. No por ello dejó Rimbaud de situarse, él mismo, en cierta zona de la cultura mediática: allí está el personaje de “Boquillon”, proveniente de la publicación satírica *La Lanterne de Boquillon*, en cuya tradición el poeta evidentemente buscó inscribirse. También *“Rages de Césars”* se ubicará en esta línea, funcionando como análogo poético de la importante producción caricaturesca surgida en torno a la figura del Emperador. Ciertamente es que la escena, pese a alentar retóricamente esta lectura, tampoco deja de ser altamente verosímil (de igual modo que, salvo algunas intrusiones, *“L’Éclatante Victoire”* bien podría constituir la descripción de una escena real: no casualmente se ha acostumbrado a pensar el tiempo de Napoleón III como una farsa *per se*, tal como entonces lo plantearon Victor Hugo o Marx).

“Chant de guerre parisien”, entretanto, se inscribe explícitamente en la coyuntura histórica de la Comuna, apelando a marcas referenciales evidentes. La misma *Lettre* invita a esta lectura, al referirse al poema como *“un psaume d’actualité”* (mientras que califica a *“Mes petites amoureuses”* como un *“psaume”* sin más). El poema exhibe, es cierto,

procedimientos ligados al pastiche e incluso a una abierta parodia, pero más bien en relación con otro referente. Como se ha notado en más de una ocasión, es probable que Rimbaud se inspirase en el poema de François Copée titulado “*Chant de guerre circassien*”, remedando un lirismo populachero que aún conservaba, no obstante, el “sabor” de la alta cultura. Cabe recordar la saña con que nuestro poeta, junto al resto del “*Cercle des poètes Zutiques*”, parodiará la producción de Copée en el *Album zutique*, compuesto en los últimos meses de 1871. Este doble marco referencial se ha apreciado igualmente a propósito de “*Les mains de Jeanne-Marie*”. Se trata, por un lado, del aspecto más llanamente representacional del poema, “*which praises the revolutionary actions of women during the Commune*” (ROSS, 2009, p. 250); por el otro, de una nueva remisión a la institución literaria, a través de la adopción del poema “*Étude de mains*”, de Gautier, como hipotexto. El poema titulado “*L’Orgie parisienne...*” recrearía, por último, “la vuelta a París de los burgueses después de la Comuna” (DEL PRADO, 2009, p. 335). Enviado a Verlaine en agosto de 1871 y escrito “*au lendemain de la ‘Semaine Sanglante’*” (así, al menos, lo asegura el propio Verlaine en *Les Poètes maudits* [1884, p. 33]), su inscripción en el dominio de la alta cultura ha resultado menos problemática que la de la mayoría de los poemas anteriores, y es según este mismo criterio que pareciera encontrarse más sólidamente emplazado que aquellos otros en el canon rimbaudiano. Este hecho nos remite mucho menos a una “esencialidad” del poema que a las operaciones críticas que han moldeado la recepción del mismo, y de este modo –una vez más– a la pregunta por el grado en que la categoría de “literatura” conservaría su legitimidad como criterio organizador de la producción verbal del pasado, en un tiempo en que los fundamentos de la propia institución literaria difícilmente puedan darse, sin más, por sentados.

6. Conclusiones

Es indudable que cada una de estas piezas merece un estudio pormenorizado, más allá del prestigio que las mismas han adquirido (o no) a ojos de la crítica. Este breve examen, sin embargo, pareciera confirmar el modo en que la recepción del “grupo bélico” se ha visto particularmente marcada por cierta confusión entre la “calidad estética” atribuible a tal o cual poema y el interés que pueda entrañar el material

en términos de praxis crítica. Nótese, en todo caso, que de ningún modo hemos buscado responsabilizar a Rimbaud de las calamidades implicadas en el derrumbamiento del Segundo Imperio; no al menos en el sentido en que lo hizo célebremente Sartre, refiriéndose más precisamente a la Comuna, respecto de cierto “*idiot*”. Tampoco regodearnos en el contraste entre la figura de adolescente rebelde que (no sin fundamento) ha querido verse en Rimbaud y la noble imagen de *engagement* que bien puede evocar la idea de una *Fédération des Artistes* al servicio de la revolución, tal como la que entonces se constituyó en París. Sí, en todo caso, notar un vínculo especialmente problemático entre la escritura rimbaudiana y sus condiciones de producción; el modo en que éstas, signadas por el cataclismo, se integran al marco de lectura de aquélla al tiempo que aparecen inscritas en su letra.

19

Para comenzar, hemos visto cómo esta relación no consiste sólo en una debatible relación de representación, a la que hemos concedido, de todos modos, un peso fundamental. Se trata, en primer lugar, de la inserción del discurso bélico en la trama del lenguaje rimbaudiano en virtud de su remisión a un horizonte imaginario común. Incluso cuando no hallemos marcas unívocas de dicho discurso en sus textos más inmediatamente considerados “poéticos”, podría pensarse que aquellas zonas de la *œuvre* de Rimbaud donde sí están claramente presentes –así como el peso, diríase casi inevitable, del conocimiento de la biografía del autor empírico sobre la instancia de la recepción– de algún modo “contaminarían” esos textos por su inscripción en (precisamente) una misma obra. Por otro lado, aun reconociéndoseles aquel “hermetismo” que señalaba Breton (y en el cual radicaría su aspecto más específicamente “artístico”: más “autónomo”, por así decirlo), lo cierto es que los poemas en cuestión no dejan de exhibir, en relación con el arte “menor” de su tiempo, una singular comunidad. El humor parece volverse, en este punto, un aspecto determinante. Así, mientras que “*L’Éclatante Victoire...*” o “*Rages...*” se concentran en una dimensión más claramente satírica (fomentando, de este modo, una distancia crítica que pone en primer plano la apelación a ciertas formas de la cultura popular), creemos captar en otras piezas una elaboración más próxima a cierto sentido de sublimidad, expresado éste, ya en un minimalismo siniestro (tal es el caso de “*Le Dormeur...*”, o el de “*Les Corbeaux*”), ya, como en “*Le mal*”, a través de una barroca estética de la destrucción, de un caos rigurosamente dispuesto por el artificio

poético donde las formas proliferan hasta perderse en la infinitud de un espacio abismal. En estos casos, la citada “comunidad imaginaria” resulta más subrepticia, como si Rimbaud se hubiese dejado, más bien, arrastrar por el “espíritu” de la coyuntura bélica.

Esta doble referencialidad constituye, quizás, el momento más relevante en cuanto al emplazamiento del “grupo” entre la “alta” y la “baja” cultura: de ahí que numerosos pasajes del mismo nos remitan, por igual, a los códigos particulares de la œuvre rimbaudiana (es decir, a ciertas expresiones, a cierta estética, a ciertas formas en las que el “autor” Rimbaud se ha visto típicamente reconocido) y a la disposición imaginaria que entonces figuró las diversas instancias del debate público, de la producción lírica “popular”, y en general de todas aquellas áreas de la producción verbal consideradas limítrofes en relación con la institución literaria. Entre estas instancias se distingue un *continuum*, cuyos extremos serían la “obra de arte” y el “documento” o el “testimonio” (y en cierto sentido, correlativamente, los respectivos dominios de la crítica literaria y de la historia). Ello no impide concebir al “artista” como una categoría más o menos estable, garante del abismo entre una serie de dimensiones antitéticas y no siendo estos pares del todo correlativos: el “*artiste*” y el “*artisan*”, la “alta” y la “baja cultura”, el “arte”/ la “literatura” y la “historia”, etc. Ambos campos referenciales bien pueden, en suma, coexistir; la activación de uno u otro (o el sostenimiento de su mutua tensión) dependerá, en todo caso, de las operaciones retóricas en que encarne el discurso crítico donde dichos parámetros se vean articulados.

Y sin embargo, tal como lo sospechamos desde el inicio, no parece realmente posible leer sin más los textos compuestos por el Rimbaud empírico como si no fuesen “de Rimbaud”; como si pudiésemos simplemente librarnos de la carga significativa que su propia modelación sociohistórica ha conferido a ese apellido, que así ha dejado de ser “meramente” un apellido. De este modo, se impone reconocer *desde el principio* la asunción –casi inevitable, por otra parte– de una distancia cualitativa entre Rimbaud y otros poetas contemporáneos a éste, como Pierre Dupont (autor de la letra de la popular canción “*La Semaine Sanglante*”) o Jacques Normand. Una distancia que, a su vez, difiere esencialmente de aquella otra que lo separa de un Victor Hugo o de un Verlaine, y que no puede ser meramente de grado, por cuanto el abismo que la surca no sería otro que el de la “Gran División” entre la alta y la baja cultura (Cfr. HUYSEN, 2002). Precisamente, las propias

operaciones presuntamente “desmitificadoras” ensayadas en torno a Rimbaud no han hecho más que alimentar esa imagen “*larger than life*” de la que en gran parte se trata la moderna figura del “autor”: así propone Gasca “rehumanizar al poeta, víctima de su sacralización, y desentrañar al tiempo todo lo que su mensaje, su obra, tienen de humano” (1971, p.12); también Jean-Marie Carré, en su *Vida de Rimbaud* (cuya primera edición data de 1926), se había propuesto “menos definir al superhombre que resucitar al hombre” (p. 10-11). Esta “vuelta a lo humano” –que a su vez implicaría, añadiremos, una suerte de “vuelta a lo empírico”– constituye un gesto recurrente en el discurso biográfico movido por una intencionalidad “revisionista”, como si la pretendida objetividad de los datos históricos, unida a la escrupulosidad en el manejo de los mismos, garantizase al discurso crítico un intrínseco valor veritativo.

21

Y es que, conforme la figura autoral se carga de determinaciones, el nombre mismo de ésta se torsiona, se desgarrá, incluso, entre su dimensión “sobrehumana” y esa “pura humanidad” que el discurso de la crítica con frecuencia se ha propuesto reponer (sin cuestionarse, al parecer, los términos que ha puesto en juego). De ahí que todo abordaje que pretenda considerar la obra rimbaudiana en el mismo nivel que aquellas formas “menores” deba reconocer, desde el inicio, su parcial fracaso. Al hacer de la categoría “Rimbaud” su punto de partida, aunque no sea más que para volverla contra sí misma, el crítico ha de verse forzosamente condicionado por los protocolos de lectura que la institución literaria dispensa, por convención, a las figuras autorales de tal envergadura. En todo caso, el hilo conductor entre uno y otro “continente” radicaría –como hemos sugerido– en una confianza común en la potencia evocadora del lenguaje, ligada aquí a un horizonte imaginario donde las fantasmagorías del romanticismo han dejado una impronta inconfundible. Paradigma éste, en resumen, que el siglo xx acaso irá dejando parcialmente de lado en beneficio de un sublime comprendido como silencio y como vacío (en última instancia, como la imposibilidad –y/o la indeseabilidad– de la representación), pero que en Rimbaud conserva todavía la fe en su propia “elocuencia”.

BIBLIOGRAFÍA

BADIOU, Alain. *El siglo*. Trad.: Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2009.

BARTHES, Roland. “¿Historia o literatura?” (1963). Trad.: Jaime Moreno Villarreal. In: _____. *Sobre Racine*. México D. F.: Siglo XXI, 1992. p. 174-194.

BENJAMIN, Walter. “Experiencia y pobreza” (1933). Disponible en: http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Walter_Benjamin_Experiencia_y_Pobreza.pdf.

BRUNEL, Pierre. *Arthur Rimbaud, ou, L'éclatant désastre*. Seyssel: Champ Vallon, 1978.

CHAMPFLEURY, “Sur M. Courbet“. In : _____. *Le Réalisme*. Paris: Michel Lévy Frères, 1857.

CLARK, Timothy J. *Image of the People: Courbet and the 1848 revolution*. London: University of California, 1999.

DEL PRADO, “Notas“. In RIMBAUD, Arthur. *Poesías completas (ed. bilingüe)*. Trad. Javier del Prado. Madrid: Cátedra, 2009.

DURÁN MEDRAÑO, José María. *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Trama, 2009.

GADAMER, Hans-Georg. “Poema y diálogo” (1990). Trad. Daniel Najmías y Juan Navarro. In: _____. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 2004, p. 142-155.

GASCAR, Pierre. *Rimbaud y la Comuna*. Trad. Charo Ema. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1971.

GREER COHN, Robert, *The Poetry of Rimbaud*, Columbia: University of South Carolina, 1999.

HADDAD, Michèle. *Courbet*. Paris: Jean-Paul Gisserot, 2002.

HARVEY, David. *Paris, Capital of Modernity*. New York: Routledge, 2003.

HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

MENDÈS, Catulle. *Les 73 Journées de la Commune*. Paris: E. Lachaud, 1871.

PATERNE BERRICHON. *Jean Arthur Rimbaud, Le Poète*. Paris: Mercure de France, 1912.

RHODES PESCHEL, Enid. *Flux and Reflux: Ambivalence in the Poems of Arthur Rimbaud*. Genève: Librairie Droz, 1977.

RIMBAUD, Arthur. *Illuminations, and Other Prose Poems*. Trad. Louise Varèse. New York: New Directions, 1957.

ROBB, Graham. *Rimbaud*. Trad. Daniel Aguirre Oteiza. Barcelona: Tusquets, 2001.

ROSS, Kristin. "1871, 15 May. Commune Culture". In: HOLLIER, Denis (Ed.). *A New History of French Literature*. Cambridge: Harvard University, 1994.

_____. "Rimbaud and the Transformation of Social Space". In: DAMON, Maria; LIVINGSTON, Ira (Eds.). *Poetry and Cultural Studies: A Reader*. Illinois: University of Illinois, 2009.

STARKIE, Enid. *Arthur Rimbaud*. New York: New Directions, 1968.

TILLIER, Bertrand. *La Commune de Paris, révolution sans images?: politique et représentations*. Seyssel: Champ Vallon, 2004.

VERLAINE, Paul. *Les Poètes maudits*. Paris: Léon Vanier, 1888.

WHIDDEN, Seth. "Foreword". In: RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud. Complete Works, Selected Letters. A bilingual edition*. Trad., Introducción y Notas: Wallace Fowlie. Chicago: University of Chicago, 2005.