

## *Rimbaud y la guerra de 1870-71. Sobre el problema de la construcción del corpus en tiempos de post-autonomía*

GOLDZYCHER, Alejandro / Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - [agoldzycher@gmail.com](mailto:agoldzycher@gmail.com)

---

Eje: Literaturas en Lenguas Extranjeras

Tipo de trabajo: ponencia

---

» *Palabras clave: Rimbaud - poesía de guerra - corpus*

### › *Resumen*

Proponemos abordar el problema de la construcción de un posible *corpus* poético-crítico referido al vínculo entre Rimbaud y la guerra de 1870-71 en Francia a partir de las formas en que el siglo XX concibió retrospectivamente dicho vínculo. Esta circunstancia nos invita a reflexionar sobre las condiciones que nuestro propio presente ofrece en relación con las operaciones críticas implicadas. A través de un conjunto de poemas que reuniremos bajo el nombre de “grupo bélico”, buscaremos movilizar y poner a prueba dichos presupuestos, procurando sustentar este *corpus* sobre cierto fondo de objetividad (es decir, no admitiendo el mismo como producto de nuestra pura arbitrariedad) y a la vez evitando, de esa manera, extender el problema de la guerra a potencialmente cualquier texto atribuido a Rimbaud (como lo haría una concepción burdamente “esencialista” de la función-autor). El hilo que en principio reuniría estas piezas consistirá en su hipotética conexión específica, no sólo con los eventos de la Comuna, sino también con los de la Guerra Franco-Prusiana y la caída del Segundo Imperio en general. Son las categorías de “autor” y “obra” las que, ante todo, nos permitirán explorar ciertas intuiciones en cuanto lo que un determinado texto entrañaría de propiamente literario, constituyendo a la vez este reconocimiento el fundamento del límite que distinguiría la crítica de la historiografía literaria.

### › *Introducción*

El abordaje de la obra poética de Arthur Rimbaud en términos de su asociación con los eventos de la Comuna de París (1871) ha conducido fácilmente a hipótesis esencialistas,

según las cuales la producción rimbaldiana *en su conjunto* entrañaría una expresión del “espíritu” *communard*. No presumo que esta mirada resulte, forzosamente, poco productiva: más bien, no puede dejar de reconocerse el volumen de bibliografía crítica en que dicha perspectiva –verídica, como mínimo, en la objetividad de sus enunciados– se ha visto expuesta. Aun así, o por eso mismo, me interesaría examinar esta hipótesis de lectura a la luz de ciertas formulaciones teóricas ligadas a las condiciones que nuestro propio presente ofrece a la exploración del *status* de la literatura y el arte en el seno de la coyuntura histórica planteada.

Basta notar los efectos retroactivos que la tan mentada “crisis de la literariedad” (o, mejor dicho, la simple noción de la misma) resulta capaz de comportar incluso a propósito de un material producido en circunstancias en que la existencia de un lenguaje específicamente poético parecía casi indiscutible. Si la literariedad misma ha dejado de constituir una posibilidad verosímil, la pregunta –mucho menos relativista de lo que parece– sobre “lo que en cierto momento se consideraba literatura” no podría considerarse ya un criterio suficiente en cuanto al abordaje crítico de cierto material del pasado. De ahí que se produzca aquí cierto desdoblamiento del problema de la historicidad de las categorías estéticas, expresado en el riesgo de confundirse el empleo naturalizado de ciertas categorías típicas de la moderna institución literaria con el gesto hermenéutico que pretendería, sencillamente, recuperar los términos en que un determinado material llegó a concebirse en su propio tiempo.

Como punto de partida polémico, antes que como invocación de autoridad, quisiera remitirme a una muy citada frase de Josefina Ludmer: “Autonomía, para la literatura, fue [...] poder nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a sí misma” (2006, p.1). Desde este punto de vista, no podemos sino preguntarnos por los mecanismos por los cuales los textos de Rimbaud quedarían diferenciados, para *nosotros*, del universo textual en cuya trama resultarían enmarcables, tal como lo hace un poema como “Chant de guerre parisien” respecto de la producción verbal “sin autor” asociable, de un modo u otro, a las circunstancias de la Comuna. Más aun, es preciso considerar el auge de las formas culturales “menores” en el marco de los eventos de 1870 y 1871, cuya dimensión cataclísmica los emplaza en un espacio singular en el siglo XIX francés –y acaso europeo– post-Congreso de Viena.

Me pregunto, entonces, si existiría alguna forma de extraer, de la obra rimbaldiana, un *corpus* textual capaz de avalar una aproximación específica a esta problemática, procurándose sustentar este recorte sobre cierto fondo de objetividad (es decir, no siendo el mismo un producto de la pura arbitrariedad del crítico) y a la vez evitándose, de esa manera, extender el problema de la Comuna –o incluso el de la guerra en general– a potencialmente *cualquier* texto atribuido al autor Rimbaud, tal como lo haría una postura

“esencialista” semejante a las citadas.

### › *El “grupo bélico”*

El conjunto de los llamados “poemas comuneros” pareciera ser un comienzo más que previsible en términos de tal recorte. Pero aun siendo posible conservar al menos tres de esos textos en nuestro propio *corpus* imaginario (“Chant de guerre...”, “Les mains de Jeanne-Marie” y “L’Orgie parisienne”), cabría plantearse si su inserción en una serie más amplia no resultaría más constructiva. Propongo llamar “*grupo bélico*” al conjunto de estos textos. El hilo que en principio los reuniría, y cuya figuración en alto grado retrospectiva asumo por completo, consistiría en su hipotética conexión específica, no sólo los eventos de la Comuna, sino también (y sobre todo) con los de la Guerra Franco-Prusiana y la caída del Segundo Imperio en general. Tal parece haber sido el criterio seguido en la edición de las obras completas de Rimbaud por HarperCollins (2008), donde los poemas en cuestión se encuentran reunidos en un apartado específico bajo el título general de “*War*”, aunque sin incluirse una justificación detenida de esta inscripción (tampoco *debería* hacerlo). Sólo esa suerte de “prefacio” que inaugura la sección permite suponer que el criterio seguido en esa categorización fue, sencillamente, el de la obvia –a veces quizás no tanto– dimensión representacional de los textos en relación con el conflicto bélico.

No negaré que fue este mismo rasgo lo que llamó mi atención a propósito del supuesto hilo que uniría las piezas. Considero, simplemente, que se trata de una pista que reclama una profundización mayor. Los textos incluidos son los siguientes: “Morts de Quatre-vingt-douze”, “L’Éclatante Victoire de Sarrebrück”, “Le Mal”, “Le Dormeur du val”, “Rages de Césars”, “Chant de guerre...”, “Les Mains...”, “L’Orgie parisienne...” y “Les Corbeaux”. El material proviene, a su turno, de dos grandes colecciones, según la categorización plasmada en la edición de Brunel (1999), retomada a su vez por Murphy (2010). Por un lado, los poemas que Rimbaud entregó a Paul Demeny en 1870, los cuales integran el llamado “*Recueil de Douai*” o “*Dossier Demeny*”. Por el otro, el “*Dossier Verlaine*”, así denominado por tratarse de aquellos poemas “given to and subsequently recopied by Verlaine by the beginning of 1872 (perhaps beginning as early as late 1870)” (Whidden, 2005, p.xxiii). A este material cabría añadir la segunda de las *Lettres du voyant*, remitida por Rimbaud a Demeny y fechada el 15 de mayo de 1871, en la que se encuentra incluido el poema “Chant de guerre...”.

Esta distribución del material conlleva la reunión de textos sumamente dispares en cuanto a tono general, material referencial implicado, prestigio literario y circunstancias de composición, las cuales van desde el puro afán lúdico (reservado su producto al entorno

íntimo del autor o incluso a éste mismo) hasta su concepción con vistas a su publicación o incluso a una modesta intervención política. Ni siquiera nos sería posible remitirnos – aunque sea provisoriamente– a esa individualidad somática denominada “libro”, tratándose de piezas que sólo en virtud de expresas operaciones retrospectivas llegaron a integrar conjuntos más amplios. Como dice Whidden, “neither collection was compiled by Rimbaud himself; as such, the precise order of the poems within each ‘recueil’ is open to interpretation” (Ibíd.). De esta forma, la disposición de los poemas dentro de cada conjunto involucra fuertes decisiones editoriales, las cuales presuponen ya cierta configuración y cierta interpretación de la *œuvre* rimbaldiana.

Lo mismo podría señalarse en cuanto al grado en que la voz del editor se “inmiscuye”, en cada caso, en la organización de los textos, o en relación con la “simple” distinción entre verso y prosa. Casos como el de la edición de Wallace Fowle (2005) resultan reveladores. Así, el subtítulo “*Complete Works, Selected Letters*” señala que la correspondencia de Rimbaud no integraría dichos “works” o que, al menos, constituirían un material “seleccionable”, mientras que los poemas demandarían, ya por el hecho de encontrarse atribuidos al *poeta* Rimbaud, su inclusión por su mera condición de poemas y más allá de su “calidad”. No extraña que algunas de las piezas en cuestión ingresasen en la *œuvre* rimbaldiana casi a despecho de los críticos, como si sólo la constatación de su autoría empírica, unida al “prestigio” de su forma, justificase su puesta en serie con “obras maestras” como “Le Bateau ivre”, las *Lettres du voyant* o las *Illuminations* (y, a través de ellas, con la obra de “grandes autores” como Hugo, Baudelaire o Mallarmé, con respecto a quienes cabría esperar operaciones críticas análogas).

### › *Entre lo menor y el canon*

Desde esta óptica, y más allá de ostensibles excepciones (la más evidente es el “*Dormeur...*”), dichas piezas se encontrarían tan aferradas a sus circunstancias de producción, tan cercanas incluso –¡gravísima acusación!– a un empleo *funcional* del lenguaje, que por eso mismo carecerían considerablemente de esa dosis de “atemporalidad” y de “universalidad” que, al parecer, todo “gran arte” debería entrañar. Del Prado (2009) no duda en llamar “poema de guerra” a “*Les mains...*” e incluso a “*Le Dormeur...*”, apelando así a una categoría cuyo peso técnico-específico (sobre todo en inglés) no podemos ignorar. También considera a “*Rages de Césars*” un “poema circunstancial, como casi todos los de esta época” (2009, p.269). Y si bien es cierto que, a continuación, añade que la pieza “alcanza un valor general debido al plural del título y a su tema central”, la conjunción adversativa que articula esta apreciación con la anterior

conlleva toda una valoración sobre aquella “circunstancialidad”, sin contar el hecho de que, para demostrar que el poema entrañaría después de todo un “valor general”, el crítico invoca elementos de los que difícilmente podría decirse que la pieza presenta, en aquel sentido, una elaboración específica.

En un libro titulado nada menos que *Rimbaud y la Comuna*, Gasca ignoró sin más los textos que integran nuestro posible *corpus*, aludiendo a los “poemas comuneros” tan sólo al pasar y volcándose, en cambio, a piezas más claramente canónicas. Aunque en principio interesante, su propuesta acaba diluyéndose en un desarrollo no especialmente riguroso, que no desdeña la alusión seudopsicológica (problema en que también cayó, entre muchos otros, Graham Robb en su *Rimbaud* [2000]) ni la sentencia banal (“No puede separarse la obra de Rimbaud de la época en la que se realizó” [p.12], etc.), en contraste con la precisión crítica ostentada por una autora como Kristin Ross (1988). Citemos, por último, la aproximación de Green Cohn, quien afirma de “L'éclatante victoire de Sarrebrück” que sería “of little interest to poetry” (p.78), que “Morts de Quatre-vingt-douze” constituye “an unimportant poem” (p.53) y que el “poetic apport” de “Chant de guerre parisien” es “slight” (p.94), dedicando a “Le mal” un comentario sumamente breve (al igual que al resto de los poemas citados) mientras que consagra varias páginas a piezas más sólidamente posicionadas en el canon rimbaldiano.

Valoraciones de esta índole pueden verse diseminadas a lo largo de la bibliografía crítica, y muy pocos autores –Murphy entre ellos– parecen haber distinguido entre la “calidad estética” de tal o cual obra y el *interés* que ésta pueda entrañar en lo que a operaciones críticas se refiere. Esta crítica vale incluso a propósito de la operación –exactamente inversa con respecto a las anteriores– llevada a cabo por André Breton en relación con nuestro poeta en su conferencia de 1935 “Position politique de l’art d’aujourd’hui”. Reconoce allí Breton un conjunto de poemas “written under the direct pressure of the events of the Commune” (2007, p.220); conjunto cuyo número de piezas constituyentes se reduce, en este caso, a cuatro: “Les Mains...”, “Le Coeur volé”, “Paris se repeuple” y “Chant de guerre...”, más otros dos aparentemente perdidos. Pero así como el autor no duda en reconocer en estos poemas algo así como un *corpus* (concebida la relación entre la obra y su afuera como “presión directa” sin más), enseguida arremete contra la especificidad de dicho *corpus* en términos de calidad poética, asegurando que “their tenor in no way differs from that of the other poems; [...] [and] that al Rimbaud’s later poetry unfolds in a direction that implies no appreciable lack of continuity with the poetry that went before”, puesto que “The central preoccupation that comes to light in them is still obviously of a technical order” (Ibíd.).

El abordaje bretoniano, es cierto, no deja de ser notable tanto por el inusual juicio dispensado a los poemas como por la inclusión de “Le Coeur volé” en un conjunto por

demás predecible: poema aquél que, como recuerda del Prado, ha sido leído a veces como producto directo del impacto que habría producido en Rimbaud su propia violación – supuestamente a manos de “soldados ebrios”– en el cuartel Babilonia, una de las sedes revolucionarias durante la Comuna (cfr. del Prado, p.331). Al margen de lo anterior, el líder surrealista no hace más que reproducir la misma cuadrícula crítico-valorativa que presuponían ya aquellas otras posiciones, incluyendo la reivindicación del mérito artístico de los textos de Rimbaud (más aun, de su inscripción misma en la esfera del arte) invocándose tanto una supuesta vocación de experimentación *formal* como la apelación a “grandes temas” de carácter prácticamente ahistórico, capaces de hacerles trascender su dimensión más propiamente coyuntural como si tales temas fueran, por otro lado, exclusividad del “auténtico” arte.

### › *La testimonial en la poesía*

Ahora bien, más allá del grado de arbitrariedad implicado en la configuración del *corpus*, no sólo la noción de la *posibilidad* de dar con este horizonte de objetividad nos permite efectivamente desplegar cierta cartografía crítica, vinculada menos con la instancia del juicio crítico que con los términos en que éste se vuelve factible. Ya el hecho de que semejante intuición tuviese lugar comporta un dato en sí mismo, ligado en principio a nuestra propia disposición crítica, pero desarrollado también diacrónicamente a lo largo de cierto *corpus* bibliográfico, autolegitimado como tal en virtud de las redes intertextuales que permiten concebirlo como marco de debate. La edición de HarperCollins resulta paradigmática, si bien gestos análogos se insinúan aquí y allá a través de la bibliografía citada, desde el empleo expreso del calificativo “poema de guerra” hasta la común alusión a la “circunstancialidad” e incluso al escaso valor poético de la mayoría de los poemas del “grupo”.

Por otro lado, creo que ni la “contigüidad cronológica” ni las coincidencias en materia de léxico o de imaginería bastan para confundir el conjunto de estos poemas con otras piezas del mismo autor, en las cuales la guerra aparece a lo sumo como telón de fondo, si es que este último no se infiere, sencillamente, más que a partir una abusiva identificación del mundo ficcional con las circunstancias de producción empíricas del poema. En este aspecto, las piezas del “grupo bélico” podrían verse ajustadas con facilidad a cuatro grandes categorías: poemas donde la acción bélica aparece directamente representada (“Le mal”, “Chant de guerre...”); poemas que, en cambio, plasman el *aftermath* de la misma (“Le dormeur du val”, “L’Orgie parisiense...”); poemas en que tales escenas adquieren una escala más expresamente humana, apelándose a la forma del retrato

individual o colectivo (“L’Éclatante Victoire...”, “Rages de Césars”, “Les mains...”); poemas, finalmente, en los que el yo lírico integra los elementos anteriores a una reflexión abierta sobre la historia y sobre la memoria (“Morts de quatre-vingt-douze”, “Les Corbeaux”).

Podríamos, igualmente, referirnos a cierta conexión particular entre las piezas en cuestión y ciertas “artes menores”, si bien sería exagerado referirnos a una correlación exacta entre uno y otro dominio. Pero resulta legítimo reconocer, sin forzar excesivamente la cuestión, la presencia de marcos de referencia predominantes, muy especialmente en el caso de cuatro poemas: el discurso periodístico en “Morts de quatre-vingt-douze”, la estampa en “L’Éclatante Victoire...”, la canción comunera (y a la vez la poesía sentimental de moda) en “Chant de guerre...” y la caricatura en “Rages de Césars”.

Adoptada como referente la “cultura de masas” en general, las redes se amplían notablemente, pasando a abarcar desde las vertientes más “populares” –en términos de los alcances de su recepción– de la institución literaria, representadas por autores como Victor Hugo, Copée o incluso Michelet, al contexto más general de la moda de la literatura bélica, en cuyo marco la función autor pierde preeminencia. Es evidente que quienes producían ese tipo de literatura, pero sobre todo quienes la consumían, no habían perdido (¿todavía?) 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 eminentemente pragmáticas (el de la “literatura de guerra” era, después de todo, un mercado pujante), muchos de los segundos convencidos del carácter *testimonial* de esa literatura. Pero es que, en última instancia, ni siquiera sería necesario –para conservar la fe en dicho carácter– *crear* estrictamente lo que estos autores tenían para decir. Puesto que existiría ya cierta “autenticidad” intrínseca al discurso del testigo en la medida en que, más allá de lo que éste llegue a expresar, su voz no deja de ser, *empíricamente*, la de aquel que ha sobrevivido.

Es, quizás, sobre todo en este último sentido (incluso más que en el de la tematización explícita del conflicto bélico), que la poesía de Rimbaud nos “habla” de la guerra de su tiempo. No en vano el carácter testimonial de los poemas del “grupo” aparece con frecuencia presupuesto en las citadas referencias al carácter “coyuntural” de los mismos, comenzando por la justificación de dicha condición a partir del establecimiento de correlaciones –no siempre del todo escrupulosas desde un punto de vista crítico– entre la obra y lo que se reconoce como su afuera. Circunstancialidad y bajo vuelo poético se configuran, así, como términos mutuamente solidarios.

Pero se trata también de un problema quizás más fundamental. Desde el momento en que el abordaje más estrechamente “textual” de una determinada pieza deja de ofrecer interés a la mirada crítica, parece casi natural que esta última –como un modo de sostener su propia voz, de no resignarse a callar– se vuelva sobre el “contexto” de dicha pieza: es

decir, hacia aquella profusión de hechos políticos, sociales, económicos, ideológicos a la que se refirió Barthes, oponiéndola a la Obra, “en apariencia solitaria, siempre ambigua porque se presta a la vez a multitud de significados” (1992, p.74).

Es así como este mapa de categorías, en la práctica impuesto no tanto por la convención como por la costumbre, concluye legitimando una intuición en cuanto lo que un determinado texto entrañaría de *propriamente* literario, y al mismo tiempo constituyendo este reconocimiento de cierta literariedad como fundamento del límite que distingue la crítica de la historiografía literaria: baste considerar cómo las expectativas que el mero nombre de Rimbaud suscita en el lector dejan ya sentadas para éste ciertas nociones en cuanto al grado en que resultaría admisible la intromisión de “la realidad” (codificada de un modo u otro), ya en la supuesta objetividad del poema rimbaldiano, ya como marco de referencia de la voz crítica que se proponga abordarlo.

### › *A modo de conclusión*

Es preciso, entonces, reconocerlo: en ningún caso es Rimbaud, ni podría serlo (en las condiciones presentes de su figura autoral), un “mero” poeta de guerra. No es posible leer simplemente los textos compuestos por el Rimbaud empírico *como si no fuesen* “de Rimbaud”; como si pudiésemos librarnos sin más de la carga significativa que su propia modelación sociohistórica ha conferido a ese apellido, que así ha dejado de ser *nada más* que un apellido. De ahí los límites de una lectura que se pretenda “no-canonizante”; de ahí, también, la imposibilidad de mantenernos al margen –al menos en una primera instancia– de los parámetros de lectura asociados a la recepción de “textos de autor”. Aunque la crítica académica pueda creer encontrarse ya lejos de la concepción de sí misma como discurso laudatorio, ya el hecho de considerar cierto material como susceptible de un abordaje en esa clave supone el conferirle al mismo cierta dignidad y cierta individualidad; se reconoce que existe allí algo a ser interpretado, se instala cierta expectativa de sentido.

De ahí la violencia crítica que llega a aplicarse a material no producido (o siquiera consumido), en su origen, con vistas al dominio de la cultura. Se trata del giro que lleva desde el estudio historiográfico de las *prácticas* al abordaje crítico que codifica las mismas bajo la égida de la “obra”, volviéndolas de tal modo *operables* (las conexiones etimológicas no parecen casuales) en términos de intervenciones críticas. “Si algo de lo popular toca terreno literario –sostiene Imperatore– en un punto deja de serlo; tal vez mantenga el reconocimiento de su procedencia pero al precio de traducirse a otro código cultural donde las jerarquías de lo escrito trazan otras coordenadas” (1999, p.169). Reemplacemos las categorías de “lo popular” y de “terreno crítico” por las de “lo no-literario” y “el terreno de

la crítica literaria”, respectivamente, y veremos a grandes rasgos sintetizada una situación tan evidente como aparentemente irresoluble, pero que cobra nuevas dimensiones en cuanto cierto material “no-literario” se ve, por alguna razón, asociado a un nombre de autor fuertemente anclado en el dominio de la cultura, e incluso –como de hecho ocurre en el caso de Rimbaud– en el de la “alta cultura” modernista.

### › *Referencias bibliográficas*

- Breton, A. (2007). Political Position of Today’s Art. En *Manifestoes of Surrealism* (pp. 212-233). Trad: R. Seaver y H. R. Lane. Ann Arbor: Ann Arbor Paperbach.
- Barthes, R. (1992). ¿Historia o literatura?. En *Sobre Racine* (pp. 174-194). Trad. J. Moreno Villarreal. México D. F.: Siglo XXI.
- Del Prado, J. (2009). Notas. En A. Rimbaud. *Poesías completas (ed. bilingüe)*. Traducción, introducción y notas: J. del Prado. Cátedra: Madrid.
- Gascar, P. (1971). *Rimbaud y la Comuna*. Trad. Ch. Ema. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Greer Cohn, R. (1999). *The Poetry of Rimbaud*. Columbia: University of South Carolina.
- Huysen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Imperatore, A. (1999). Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh. En A. M. Zubieta (Comp.), *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en literatura* (pp. 169-186). Buenos Aires: Eudeba.
- Ludmer, J. (2006). Literaturas postautónomas. En <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> (Último acceso: 26 de abril de 2015).
- Milner, J.-C. (1996). Consideraciones sobre una obra. En *La obra clara. Lacan, la ciencia, la filosofía*. Trad: Diana Rabinovich. Buenos Aires: Manantial.
- Murphy, S. (2010). *Rimbaud et la Commune, 1871-72. Microlectures et perspectives*. París: Classiques Garnier.
- Rimbaud, A., *Complete Works* (2008). Trad. P. Schmidt. New York, Harper Collins.
- P. Brunel (Ed.) (1999). *Œuvres complètes*. París: La Pochotèque.
- S. Murphy (Ed.) (2002). *Œuvres complètes de Rimbaud*, tome IV, Fac-similés. París: Champion.
- Robb, G. (2000). *Rimbaud*. Trad. Daniel Aguirre Oteiza. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Ross, K. (1988). *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Whidden, S. (2005). Foreword. En A. Rimbaud. *Rimbaud. Complete Works, Selected Letters. A*

*bilingual edition*. Trad., introducción y notas: W. Fowlie. Chicago: The University of Chicago Press.