

EL REGISTRO FOTOGRÁFICO DE ARTHUR RIMBAUD**The Photographic Trace of Arthur Rimbaud**

Autora: Ana Paula Sánchez-Cardona¹

Filiación: Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España.

E-mail: anapaulasanchez@hotmail.com

RESUMEN

Se propone en este texto un paseo por la cartografía de los retratos que hasta el momento se conocen del poeta Arthur Rimbaud, incluyendo el reciente hallazgo de una fotografía tomada en Adén.

Palabras clave: Rimbaud, fotografía, retrato, testimonio.

ABSTRACT

This paper proposes a walk on the cartography of the portraits that until now are known of the poet Arthur Rimbaud, including the recent discovery of a photograph taken in Aden.

Keywords: Rimbaud, Photography, Portrait, Testimony.

I**Charleville**

La relación de Arthur Rimbaud (1854-1891) con la fotografía se puede abordar desde la producción como fotógrafo y el posado para ser fotografiado. En el presente artículo expondremos una línea entre estos dos momentos, el de sus retratos durante su estancia en París y su faceta como fotógrafo en África. No nos detendremos en los primeros retratos de infancia. Es decir a la fotografía en grupo de la *Institution Rossat* hacia 1864 y la fotografía de su primera comunión en 1866, ambas junto con su hermano Frédéric. De ellas se puede deducir que su niñez correspondió a la común de una familia francesa de provincias. La fotografía conmemorativa de una generación en el liceo del pueblo y por supuesto la primera comunión de los hermanos varones son momentos solemnes propios a fotografiar. Posiblemente fueron tomadas por el fotógrafo Émile Jacoby², quien más tarde se cruzaría nuevamente con Rimbaud. Carentes de decorados se observa el gusto por la discreción de una sociedad conservadora y sencilla.



Fig. 1
Anón. Arthur Rimbaud a l'Institution Rossat, Charleville, c.1864, Museo de Charleville-Mézières.
Sentados en primera fila, de izquierda a derecha el tercero es Arthur Rimbaud y el cuarto Frédéric.



Fig. 2
Anón. Arthur Rimbaud, première communion, c1865-1866, Biblioteca Nacional de Francia. De pie, Frédéric, sentado Arthur.

No será mucho más tarde cuando Arthur Rimbaud tenga su primer contacto con un estudio fotográfico. Cuatro años después de la fotografía de su primera comunión, a finales de 1870 y principios de 1871, Rimbaud colaboró con Émile Jacoby en su periódico *Le progrès de les Ardennes*. Llegó a trabajar durante un cortísimo período de tiempo de redactor de esta publicación efímera que intentaba bajo el subtítulo de “político, literario, agrícola e industrial” ser la contraparte del conservador *Le Courier d’Ardennes*. Aquí vio la luz el primer texto de Rimbaud en noviembre de 1870, un poema en prosa firmado por Jean Baudry –uno de sus pseudónimos– y titulado “Le Rêve de Bismarck”, consignado recientemente en la edición de André Guyaux de *Œuvres complètes* (2009)³. Jacoby, además de la aventura editorial,

poseía un estudio fotográfico en la principal avenida de la ciudad, cuyo rótulo decía “Fotografía artística e industrial”. Su especialidad era en retrato tamaño carte de visite, similar al actual medida de una tarjeta personal 9 x 5 cm, como otros establecimientos de la época aceptaba encargos de gran tamaño a la acuarela y al óleo de un “parecido garantizado” (Dotoli, “Rimbaud photographe africain” 149). Nada fuera de lo común tratándose de un estudio de una pequeña ciudad de provincias. Debido a la estrecha relación entre editor y el joven poeta no es posible descartar que por lo menos se familiarizada con el trabajo en un estudio y quizás haya tenido acceso a observar el procedimiento en el cuarto oscuro o a manipular en algún momento una fotografía. Sin embargo, no se tiene ningún documento que confirme tal hipótesis.

II

París. Vivir con un fotógrafo

Seguramente fue más intensa y claramente experimental la estancia que pasó en el estudio y casa de Charles Cros (1842-1888). Durante su tercera estancia en París, esta vez invitado por el poeta Paul Verlaine (1844-1896), Rimbaud se alojó en su casa, después pasó brevemente por un hotel hasta ser hospedado por Cros. Éste lo aceptó durante unos meses en su casa, lugar de reunión de artistas e intelectuales. Cros fue profesor de química y médico improvisado, inventor incansable además de poeta, obviamente era bien conocido en los círculos artísticos parisinos. En la época que Rimbaud convivió con él, ya había escrito un libro dedicado a la fotografía cuando sólo era posible la imagen monocromática. Los primeros experimentos en color se deben a su curiosidad y constancia, en *Solutions générales du problème de la photographie des couleurs* (1869) tuvo a bien fragmentar la imagen en los colores primarios, procedimiento básico en la reproducción e impresión a color⁴. Publicó algunos poemas en *Le Parnasse Contemporain* (1871), fundó el círculo de poetas Zutistes y solía escribir monólogos que recitaba en cafés o cabarets parisinos. Desde que Rimbaud llegó a París en septiembre de 1871, Cros fue uno de sus guías, su amistad perduró a pesar de algunos episodios conflictivos. En la biografía escrita por Enid Starkie se menciona que Cros fue uno de los amigos de Verlaine que leyeron la obra del adolescente antes de ser invitado a París (Starkie 242). Cros no sólo frecuentaba a Verlaine y los Zutistas, fue director de la revista *La revue du nouveau monde* (1874), donde llegó a publicar junto a Stéphane Mallarmé, Théodore de Banville y Leconte de Lisle. Podemos datar de entonces un segundo contacto con la fotografía, tanto técnicamente como estéticamente. También este contacto respondería las dudas que suscita la compra de la cámara fotográfica años después puesto que hacer fotografías no era en lo absoluto sencillo. No es fácil abstraerse viviendo en un estudio de un fotógrafo y poeta a los pormenores de la técnica y mucho menos teniendo en cuenta el alcance de las obsesiones de Cros. A él debemos un singular proyecto sobre cómo fotografiar los astros, en específico la luna, la magnífica idea de un panel gigante repleto de espejos o la posibilidad de fotografiar el planeta Venus y entablar contacto con sus habitantes, inclusive con un hipotético doble de Charles Cros dedicado a observar lacónicamente la tierra en “Communication avec les habitants de Vénus” (1873). Giovanni Dotoli (2005) ve que el trazo de la influencia fotográfica que recibe Rimbaud durante esos primeros meses iniciáticos en París llega hasta su obra poética en “Photographes du temps passé” dentro de *Histoire magnifique*, proyecto de poemas en prosa que Rimbaud comentó a Ernest Delahaye.

III

Icono. El poeta y su retrato

A los pocos días de encontrarse en París, Verlaine conduce a Rimbaud al estudio fotográfico de su amigo y también poeta Étienne Carjat (1828-1906). Las imágenes más familiares y reconocibles para el público son los dos retratos que Carjat hizo al joven recién llegado a la capital. Sin embargo, investigaciones recientes cuestionan el origen de estas imágenes. El primer retrato de Rimbaud parece un tanto más joven, da perfectamente la sensación de un adolescente que acaba de salir de la casa materna y desea rabiosamente demostrar que es mayor. Es sobre este retrato del que existen dos hipótesis sobre la fecha de producción: la primera y la más aceptada es que la autoría es de Carjat y la toma de un mes después de aterrizar en París, es decir, en octubre de 1871. La otra posibilidad es la desvelada por Jean-Jacques Lefrère en *Face à Rimbaud* (2006). Lefrère explica que se trata de una foto de la época del poeta en Charleville, aquella cuando frecuentaba al editor y fotógrafo Émile Jacoby. El retrato Rimbaud lo entregó a Verlaine y este a Carjat, quien realizó los tirajes en papel⁵. Es muy convincente la investigación realizada por Lefrère respecto a que haya llevado la fotografía consigo Rimbaud desde Charleville a París, donde Verlaine la llevaría al atelier de Carjat e imprimiría las copias. Actualmente se encuentra el positivo directo sobre vidrio en el Museo Biblioteca de Charleville-Mézières. El negativo sobre vidrio fue destruido por Carjat.



Fig. 3
Étienne Carjat, “Arthur Rimbaud”, 1871.
Carte de visite, 9x6 cm, impresión albuminada tiraje original de Carjat.



Fig. 4
Étienne Carjat, “Arthur Rimbaud”, 1871.
Positivo sobre vidrio para impresión de copias.

Sin embargo, la hipótesis tradicional y extendida en prácticamente todas las biografías de Rimbaud expone que los retratos se efectuaron en la misma sesión. A pesar de las grandes diferencias, puede ser factible. En una sesión fotográfica uno puede reinventarse cuantas veces sea necesario a pesar de tratarse de fotografía de la década de 1870, siempre comprometida con tiempos y formas de representación muy estructuradas. ¿El primer Rimbaud, tímido, recién llegado del pueblo y el segundo, el visionario que encarna su propio personaje, pueden ser fruto de un mismo momento? Las hipótesis siguen vivas, no es un asunto cerrado dentro de los estudios rimbaudianos, por ello, al igual que otras fuentes, nos referiremos al retrato con o sin corbata. Por testimonios de la época era el primer retrato referido, sin corbata, el que presentaba más certeramente al poeta. Izambard, joven profesor del poeta, se refería al retrato como lo admitió Georges Izambard en *Rimbaud tel que je l'ai connu* (1946).

El segundo retrato es el icono por excelencia del poeta, algunas fuentes datan la toma de octubre 1871 y otras de los primeros meses de 1872, como establece una de las impresiones de la época que posee la Biblioteca Nacional de Francia. Sin duda no es posterior a marzo de 1872, ya que entonces Carjat rompe definitivamente con el joven de Charleville. Ambos negativos fueron destruidos por el fotógrafo después de una riña con Rimbaud, quien en pocos meses se ganó la enemistad de muchos de los amigos de Verlaine. Ambas fotografías muestran a un Rimbaud muy joven, mas hay una gran distancia entre el niño de mirada esquiva y profunda al de mirada mística. De estos retratos de Carjat se ha escrito mucho, algunos autores han incentivado su carácter icónico y fetichista. Michon, por citar alguno, en *Rimbaud le fils* (1991) lleva al extremo la recreación y fabulación de dos imágenes de las que se conserva casi nada –ni negativos, ni dataciones

exactas— mediante una retórica que une momentos de la obra poética de Rimbaud con el acto fotográfico. Escribe, por ejemplo, sobre la pose:



Fig. Étienne Carjat, “Arthur Rimbaud”, 1871.

5

De sous la cagoule noire Carjat dit de bouger un peu la tête, comme ceci, puis comme cela. Il fait comme on lui dit, dans la tête qui bouge à peine les strophes impeccables, les strophes impassibles vers sur vers tombent, comme des vagues, comme du vent.⁶ (Michon 91)

La toma misma de las fotografías viene a ser una puesta en escena de las expectativas de recepción de un retrato a principios de 1870. Los retratos *carte de visite* de personajes ilustres, artistas, intelectuales, aristócratas o gobernantes se componían en un estructurado discurso de cómo se presenta la imagen social del modelo. Cada uno de los detalles de la pose y el escenario eran estudiados para lograr una marca social indeleble. En este sentido, es conocido que Carjat no imponía a sus clientes una pose artificial o específica, como los estereotipos bien establecidos en otros estudios. Carjat dejaba y buscaba que el fotografiado se dejara mostrar como quería que le viesen. Intentaba no decorar los fondos

y retratar lo que surgiera, si se puede llegar a decir tal expresión en la fotografía del XX. Carjat, en cierta manera siguiendo la estela de Nadar, 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, es la imagen que eligió le representase, aunque es preciso no olvidar la gran sombra de su protector. Verlaine estaba ahí. Es también, por lo tanto, la imagen que Verlaine, mentor y amante del poeta, quería que expresara. Sobre aquella sesión fotográfica, el testimonio de Paul Verlaine va en dirección del deseo y exaltación. En un pequeño texto publicado por vez primera en *Lutèce* (1884) como promoción de la próxima edición de *Poètes Maudits* (1884), Verlaine alude al gesto de la segunda fotografía de Rimbaud, aquella con corbata, estas pautas textuales son uno de los argumentos de la hipótesis de Jean Jacques Lefrère sobre que es esa la única fotografía hecha por Carjat. (Lefrère, *Correspondance de Rimbaud* 382)

Rimbaud pasaba así a ser uno más de la galería de ilustres de las letras francesas, su retrato es la legitimación y puesta en evidencia de sus intenciones. Como explica Martine Boyer-Weimann (2005) la toma del retrato de algún poeta o artista era una manera de entrar en la simbólica galería de personajes que de una u otra manera eran reconocidos y legitimados como parte integrante de *une bonhomie*. El poeta de provincias ahora formaba parte de *cercle Zutique*, vivía y convivía con la comunidad artística de París, era la promesa de la revolución de las letras francesas que desde la raíz, desde la propia infancia revertía la lengua y la regeneraba. Había que hacer un retrato de este joven. Un retrato en el siglo XIX, hemos de recordar, es un acto solemne, un ejercicio de presencia y de representación del arquetipo, ya que los retratos construían la imagen que la persona exhibirá para la posteridad, no hay matices ni formas menos solemnes de retrato. La *carte de visite* era una fotografía que precisamente se regalaba, se dejaba a quien se deseaba que tuviese una huella fotográfica del cuerpo (Pulz 17). Con esas tarjetas se conformaban álbumes de rostros clasificados según el criterio del coleccionista. Un retrato o dos quizás durante una vida, en el que las personas realizan su propia configuración, una verdadera autoconstrucción de su identidad visual. Los retratos de Rimbaud ven su naturaleza indicial transformada de forma que de ser la imagen por contacto que autentifica un momento pasa a desdoblarse en icono, en el sentido de imagen religiosa. No sólo su función es la de la presencia material y fotográfica sino la de mitificación. Boyer-Weinmann describe esta mutación: “La photo a perdu de sa fonction indicielle, d’authentification et de preuve pour acquérir une valeur de médium: le cliché de Carjat permet a Rimbaud d’accomplir son destin social de poète-voyant-voyou”⁷ (Boyer-Weinmann, *La relation* 189).

Baudelaire ya introdujo la imagen de nuestro propio Narciso reflejado en el agua del vacío, dejando de ser un acto efímero para encarnarse en objeto. Relicarios esas dos sencillas fotografías ante las cuales postrarnos. Los relicarios fueron comunes en el siglo XIX para llevar consigo la fotografía del familiar o la persona amada. Alusión al fetiche que desde muy pronto se convirtió el retrato fotográfico de Rimbaud y a la recepción de su propia obra como la selección de poemas que titularon *Reliquaire, poésies* (1891). La no presencia de Rimbaud en París cuando fueron publicados sus poemas elevó aquellas fotografías al límite de la expectativa de la concreción biográfica del personaje llamado “Arthur Rimbaud”. Los retratos son el único rastro de la narración sobre la persona, el relato sobre el poeta desaparecido tenía su paralelo visual en la imagen de joven bello y sabio, siendo, como bien se puede intuir, la sabiduría precoz sensible a la locura. Por ello, se refrenda el hecho de que la fotografía tiene un halo de melancolía, de recuerdo y prueba del pasado y por

supuesto de pérdida, tal como lo describió Roland Barthes en *La chambre claire* (1980) en un texto primordial hasta el punto de generar toda una teoría alrededor de una fotografía de su madre.

A pesar de que no es concluyente ni la autoría, ni las fechas de esas dos fotografías inmortales, queda el resto. Nada menos que el objeto mismo, la materialidad de la imagen de aquel adolescente. Su carácter indicial pervive a pesar de sus alteraciones, ya que la propia imagen, el papel albuminado impreso en tonos sepia, contiene una pequeña historia de gestos, actos y emociones. Carjat intentó destruir esas fotos, se deshizo de los negativos; Rimbaud las dejó atrás; las copias –cuatro de su retrato sin corbata y quizás ocho del que aparece con corbata- son el rastro conservado por algunos amigos⁸. Después del retrato más conocido del poeta, Rimbaud ni se hizo fotografiar ni fotografió durante el resto de los años setenta. Pasan casi diez años entre la imagen que nos da Carjat del poeta y las imágenes de su periplo africano. Más aún entre los autorretratos que el comerciante y explorador otorga a su familia, entre el retrato de la promesa salvaje de la literatura francesa y la autorepresentación privada.

IV

Adén. Retratos en grupo

Rimbaud dejó París y decidió alejarse de Europa y de lo que era su vida hasta entonces. Antes de emprender su efímera aventura fotográfica en Harar, permaneció una temporada en la ciudad de Adén hacia 1880. Se han descubierto hasta el momento dos fotografías en las que aparece Rimbaud junto a otros expatriados. Ambas en su momento han reconfigurado el legado visual del poeta y comerciante francés. La primera fotografía surgió de entre unas cajas con documentos personales que cayeron en manos conocedoras, ya que, como es sabido, todavía hay sorpresas respecto a la documentación sobre y de Rimbaud. Cajas con fotografías, libros y documentos de un europeo en Adén de 1880 son sumamente significativas para los estudios rimbauldianos. La fotografía en cuestión fue dada a conocer en 1998 cuando fue comprada por Pierre Leroy junto al resto de los documentos al galerista de arte especializado en clichés antiguos Arnaud Delas y publicada por primera vez en Claude Jeancolas, *L'Afrique de Rimbaud. Photographié par ses amis* (1999), y posteriormente en el libro *Rimbaud à Aden* (2001) escrito por Jean-Jacques Lefrère y Pierre Leroy⁹. Seguramente esta fotografía perteneció al comerciante de Adén, César Tian, quien fue socio de Rimbaud hacia 1888, después de la quiebra en 1885 de la compañía de Alfred Bardey (1854-1934). El fotógrafo pudo ser Georges Révoil, ya que pasó una temporada en la zona como explorador, editó varias obras sobre la región entre ellas *Voyage au cap des aromates* (1880) y *Faune et Flore des pays Somali* (1882).

Existe muy poca información corroborada cuando no sólo conjeturas. Una nota al margen explica que la toma se realizó en las cercanías de Adén, en Scheikh-Othman, antes del almuerzo¹⁰. Scheikh-Othman es un pueblo a 10 km al norte de Adén, donde solían construir sus casas los europeos debido a su ambiente ligeramente más fresco. El posado se realiza delante de la casa de Hassan Ali, un notable de la ciudad. Arthur Rimbaud es el único que no lleva sombrero, todos posan con su fusil. ¿Fue una manera de destacar? O simplemente se sentía alejado del uniforme y la actitud colonial. Igualmente es un gesto revelador. Su mano izquierda levemente posada sobre su pecho, la derecha con el fusil como si se tratara de un bastón. El rostro ligeramente inclinado mira a la cámara. No tiene en absoluto la actitud triunfante de sus acompañantes. Acaba de ser contratado por el Coronel Dubar para

trabajar en la compañía francesa Mazeran, Viannay, Bardey et Co., dedicada al comercio de café y otras materias (Robb 323-25). A pesar de ser aproximada la fecha, se sabe que Rimbaud llegó a Adén proveniente de Chipre a finales de julio o principios de agosto de 1880. La primera carta a su familia data del 17 de agosto y entonces ya se había hecho con el puesto. Durante las primeras semanas Rimbaud se hospedó en el Hôtel de l'Univers y comenzó a entablar relación con la pequeña comunidad francesa que por entonces comerciaba en Adén.



Fig. Georges Révoil, "Environs d'Aden. Avant le déjeuner à Sheikh Othman", c.1880.

6

Recientemente ha salido a la luz pública otra fotografía en grupo en la que posa Rimbaud tranquilamente junto a algunos huéspedes del Hôtel de l'Universe en Adén, el propietario y su hija. La fotografía fue presentada por dos coleccionistas de libros Jacques Desse y Alban Caussé el 15 de abril de 2010 en el Grand Palais de París durante el Salon International du Livre Ancien. Simultáneamente, Jean Jacques Lefrère y Jacques Desse publicaron el artículo "Un coin de Table à Aden" en el semestral *Histoires Littéraires*, en el que relatan los pormenores del descubrimiento y autenticación, que corrió a cargo de la investigación de casi dos años de Lefrère y que vio la forma de libro bajo el título *Rimbaud: Correspondance postume* (2010). La fotografía ahora conocida como "Sur le perron de l'Hôtel de l'Universe"¹¹, pero más aún por el consonante título de "Un coin de table à Aden" en abierta referencia a aquella pintura en la que aparece un joven Rimbaud compartiendo mesa con un grupo de conocidos desconocidos, tal como en Adén comparte fotografía con personas que estarán presentes pero ausentes en su vida.



Fig.
Henri Fantin-Latour, "Un coin de table", 1872.

7



Fig.
Édouard-Joseph Bidault de Glatigné, "Un coin de table à Aden", c.1880.

8

En ese artículo se expusieron los detalles que condujeron a la confirmación de Rimbaud como el joven de blanco junto a la mujer a la derecha de la fotografía. Lefrère y Desse comparan la fotografía del imberbe Rimbaud, que según los testimonios de Ernest Delahaye

y Georges Izambard era la más cercana en parecido al poeta y concluyen basándose también en descripciones de familiares y contemporáneos en que son la misma persona. (Lefrère y Desse, 3- 4) La fotografía estaría compuesta por Georges-Emmanuel Révoil, explorador y fotógrafo (supuesto autor de la fotografía en Sheikh Othman); Maurice Riès, contable; Jules Suel, propietario del hotel; Arthur Rimbaud; Augustine-Émilie Porte, esposa de Bidault de Glatigné; de pie Édouard-Henri Lucereau, explorador; Édouard-Joseph Bidault de Glatigné, fotógrafo radicado en Adén. Conocidos desconocidos. Nombres como Henry Lucereau sorprenden ya que en la correspondencia de Rimbaud a su familia encontramos una de las más crudas descripciones sobre el fracaso de los métodos expeditivos de los exploradores de la época. (Rimbaud, *Œuvres complètes. Poésie* 563) Para el definitivamente parco Rimbaud, Lucereau cavó su propia y bien merecida muerte al desconocer por completo las lenguas locales, despreciar el Corán y hasta comer cerdo frente a sus porteadores.



Fig. 9
Comparación de las fotografías de 1871 y de la datada en 1880 en Adén.



Fig. 10
Rimbaud supuestamente en 1880.

Jean Jacques Lefrère y Jacques Desse¹² terminan su artículo echando la moneda al aire en la que gira sin fin el mito-Rimbaud. Sugerente, sin duda, es cierto que genera una sensación de que ese hombre, al igual que en la foto de Sheikh-Othman, se encuentra fuera

de sitio o simplemente no viste ni se comporta como el resto. Los hombres que lo acompañan en la fotografía guardan ese aire tan solemne propio de las fotografías del viaje del XIX, ya que además de las características formales de la técnica son hombres que se encuentran en el medio de la nada intentando descubrir, vender o comprar el mundo. Como bien describen la imagen, Rimbaud se encuentra ya sentado junto aquellos que forman la vida comercial y social francesa en Adén, codo con codo con exploradores, fotógrafos, comerciantes y estafadores. Aunque su actitud parece que es la de estar a punto de levantarse, de renegar en cierta manera de estar junto a semejante burguesía exiliada. Nos mira, pero no tiene nada que decirnos (Lefrère y Desse 6). Pero en este sentido, no se ha dicho la última palabra. A raíz de la publicación de la fotografía se han ido sumando voces a la polémica sobre quiénes son los que comparten mesa con Rimbaud e inclusive si ese joven vestido de blanco con bigote es realmente quien deseamos que sea. Fuera de descalificaciones, es enriquecedora y ejemplar la viveza del debate sobre una fotografía salida de una caja húmeda. Hasta el momento sigue sosteniéndose documentalmente la versión de Desse, Alban y Lefrère.

V

Harar. Tres autorretratos y una carta

Después de trabajar en Chipre en una cantera, Arthur Rimbaud viaja a Adén con esperanza de encontrar un trabajo. Es contratado en la agencia Mazeran, Viannay et Bardey permaneciendo unos meses en Adén es destinado hacia diciembre a la oficina que tienen en el continente africano, en Harar. Instalado en la ciudad¹³, comienza a edificar una biblioteca sobre todo tipo de textos, tal como si quisiera fundar un país. Manuales de geografía, minería, ingeniería, biología, zoología, cartografía acompañados de instrumentos propios de cualquier explorador son solicitados expresamente a Francia. Los libros los pedía directamente a las librerías o enviaba un listado a su familia o más precisamente a su madre y hermana, quienes realizaban la gestión (Steinmetz 289). En la carta a su madre del 15 de enero de 1881¹⁴ (Rimbaud, *Œuvres complètes* 564-65), anuncia que va a comprar una cámara fotográfica y varios instrumentos de historia natural, explica que realizará hermosas fotografías e inclusive enviará pájaros y animales nunca vistos en Europa. El trabajo como capataz y administrador se abría a nuevas perspectivas mucho más interesantes, los tiempos muertos eran muchos y la cámara podría servir como entretenimiento y negocio, todo esto en el contexto de sus lecturas y sus posibles aplicaciones. Parecería que en vez de una agencia comercial trabajase para una misión científica. Sin embargo, desconocía que esta idea, este proyecto en ciernes iba a tener precio tan alto, tanto económica como emocionalmente. Tardaría más de tres años en hacerse con su nuevo instrumento, entre medio de discusiones familiares por el coste de su capricho, cambios de residencia puesto que tuvo que volver a Adén y más de 2450 francos, casi la mitad del sueldo de un año. Su madre, sin consultarle, invirtió parte de los ahorros de Rimbaud en tierras. Al enterarse de que ya no tenía el dinero sino terrenos en su denostada Charleville, terminó exigiendo el efectivo y no las inversiones. 2 000 francos no es poco dinero y su madre se lo hizo saber. Le echó en cara que lo engañaban y le robaban, sin contar con la locura de pagar tanto dinero por un juguete. Le advirtió que nunca más se entrometería en los asuntos del expatriado. Las cartas de la familia de Rimbaud durante estos años no se conservan, pero es posible hilar los argumentos de sus interlocutores por el contenido de las misivas del poeta¹⁵. El 8 de diciembre escribe una carta en tono conciliador y de forma muy didáctica pone en evidencia las circunstancias en se encuentra la gestión de la adquisición del equipo fotográfico. Rimbaud le explicó pacientemente que

los gastos incluían todo el equipo de viaje: químicos, lentes, vidrios para los negativos, coberturas y demás enseres necesarios para realizar una toma en medio de la nada. Pone énfasis en la calidad de los materiales: oro y plata. Quizás así la madre entendería el valor en lo que estaba invirtiendo sus ahorros¹⁶. Finalmente, su madre aceptó que su hijo prefería una cámara a tierras, invertir es lo común para cualquier hombre que sufre por trabajo en lugares inhóspitos. Pagó los gastos del equipo fotográfico pero la relación quedó muy deteriorada.

En marzo de 1883 recibió su equipo fotográfico, firmó nuevamente contrato por 5000 francos anuales y se trasladó nuevamente a Harar para hacerse cargo de la compañía en ese pueblo de más benigno clima y menos asfixiante que el micromundo de expatriados europeos de Adén (Rimbaud, *Œuvres complètes. Poésie* 600) Rimbaud realizó varias fotografías de las que se conservan unas vistas del mercado de Harar, unas caravanas en medio del desierto, una construcción local. Pero también llevó a cabo tres autorretratos o al menos son los únicos que se conservan. Estas imágenes se encontraban dentro de una carta dirigida a su madre y hermana. Esta misiva datada el 6 de mayo de 1883 (Rimbaud, *Œuvres complètes. Poésie* 962) es la primera después de su llegada a Harar proveniente de Adén¹⁷. Era la segunda vez que estaba en la ciudad y acababa de renovar su contrato con la compañía comercial en la que prestaba sus servicios -Mazeran, Viannay et Bardey- por tres años. Es una larga carta llena de confidencias que ha sido referida en muchos estudios sobre Rimbaud: el sueño de la paternidad, el error continuo, el olvido de la cultura europea, el aislamiento, su figura fotografiada... Por la extensión de la carta destacaremos sólo lo referente a la fotografía y sus autorretratos:

Próximamente os enviaré otro cheque de 200 francos, ya que tendré que pedir placas para la fotografía. Este encargo ha estado bien hecho; y, si quiero, recuperaré pronto los 2000 francos que me ha costado. Aquí todo el mundo quiere hacerse fotografiar, llegan a ofrecer una guinea por una fotografía. Todavía no estoy bien instalado ni al corriente; pero pronto lo estaré y os enviaré cosas curiosas. Incluyo dos fotografías de mi mismo por mí mismo. Sigo estando mejor aquí que en Adén. Hay menos trabajo y mucho más aire, más verde, etc. . . . Estas fotografías me representan, una de pie en la terraza de la casa; la otra, de pie en el huerto de café; otra, con los brazos cruzados en un huerto de bananos. Todo se ha puesto blanco a causa del agua de mala calidad que me sirve para lavar. Pero después haré un trabajo mejor. Esto es sólo para recordaros mi cara y daros una idea de los paisajes de aquí.

(Rimbaud, *Cartas de Adén y Harar* 58-62)



Fig.
Arthur Rimbaud, "sur une terrasse de la maison", 1883.

11

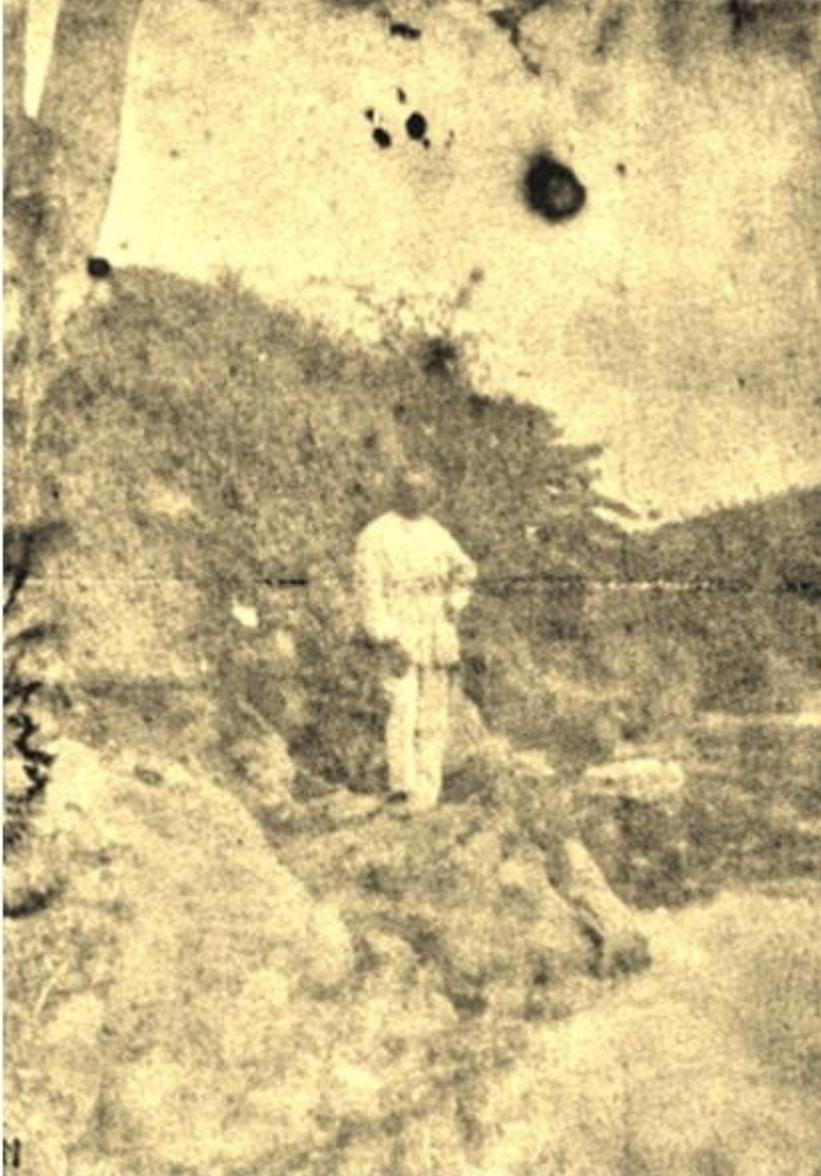


Fig.
Arthur Rimbaud, "l'autre, debout dans un jardin de café", 1883.

12



Fig. 13
Arthur Rimbaud, "l'autre, debout dans un jardin de café", 1883.

Lo primero que habría que atender de estas fotografías es que son autorretratos. Las elecciones tomadas para su realización corresponden enteramente a quien vemos en la imagen. No es una obviedad subrayar este punto, todo lo que se ve ha sido conscientemente elaborado por su autor. Hay que pensar que la comodidad en el uso de las cámaras fotográficas de la época es relativa, si bien eran más pequeñas y manejables que los daguerrotipos y calotipos, el esfuerzo por llevar a cabo una serie fotográfica en el Golfo de Adén es grande, atendiendo que, por las pautas textuales, la técnica seguramente fue colodión seco aunque se carece de documentación sobre el tipo de cámara de usó. Buscar el emplazamiento o medir las distancias para poder delimitar el lugar que debía tomar para entrar en cuadro son aspectos propios de la pragmática de la toma fotográfica, del antes no visto pero existente. Son decisiones significativas que recaen en el modelo-

fotógrafo. Cómo quiero que me vean, cómo quiero que se conserve mi imagen: así soy aquí y ahora. La autorreferencialidad en la representación visual es como se sabe una dramatización del deseo de presentarse ante el resto y uno mismo. El narcisismo manipulado. El reflejo de uno mismo dispuesto con la intencionalidad premeditada para una hipotética posteridad. La imagen que se logra mediante el autorretrato es la imagen de la identidad cuestionada y reflexionada, que no quiere decir la única y verdadera. La expresión “pour rappeler ma figure”¹⁸ hace referencia a que será la fotografía la que ayude a recordar su persona, pero también es un reconocimiento sobre sí, sobre su cuerpo. El primero que vio estas fotos fue él y la fotografía actúa como catalizador de la referencia sobre nuestro propio cuerpo. ¿Cómo percibió sus autorretratos? En su carta primero escribe que son dos fotografías que terminan siendo tres. ¿Un error de redacción? ¿Un cambio de opinión? Quizás alguna no le satisfacía completamente pero finalmente decidió incluirla. ¿Cuál? Lejos están los dos retratos parisinos del adolescente de mirada perdida que realizó Carjat.

Los autorretratos están muy expuestos y su saturación es muy débil. Si ya entonces los encontraba poco contrastados, lo que se puede observar en la digitalización de la Biblioteca Charleville-Mézières¹⁹ y de la Biblioteca Nacional de Francia es, además del efecto descrito, el paso del tiempo: los dobles, las roturas, el desgaste de unas fotografías que a pesar de su importancia documental permanecieron durante muchos años en el ámbito íntimo y familiar. Las fotografías que fueron difundidas por las continuas ediciones de poemas, cartas y biografías de Isabelle Rimbaud y Paterné Berrichon fueron las realizadas por Carjat. En el caso de los autorretratos su consulta, su llamada era exclusivamente en la esfera de lo familiar. De las fotografías que se conservan del poeta-explorador son las únicas que se sitúan en este ámbito. El resto de las imágenes que se pueden afirmar son autoría de Rimbaud se encontrarían dentro del ámbito de ciencia, la documentación de espacios y acciones habituales en el contexto en que se sitúa. El mercado, el comerciante, la caravana, una construcción nativa. Algún retrato, como el de su compañero Constantino Sotiro. Todas ellas ligeramente desenfocadas, realmente fantasmales²⁰. Rimbaud no volverá a hacerse una fotografía. En cierta forma, puede pensarse que la idea de retratarse es parte del compromiso que tiene con su familia, su ausencia de años, las continuas gestiones que solicitaba. No se conserva esa correspondencia, pero en el texto parecería que es una idea del propio Rimbaud: “Ceci est seulement pour rappeler ma figure, et vous donner une idée des paysages d'ici”²¹.

Si se compara la imagen arquetípica del poeta Rimbaud, las diferencias son muchas. La constante manía de ver en los autorretratos de 1883 la pérdida y el deseo del icono mitificado de 1871 por lo menos adolece del distanciamiento propio de un buen lector. Las imágenes del explorador Rimbaud ejercen una fuerza intensa en el resurgimiento del mito, del salvaje, del indómito ser. Otro mito. Nuevamente se hace referencia a aquel Rimbaud adolescente que se revela como un icono de juventud y creatividad, sin embargo, si se desea mirar sin el filtro interpretativo del “poeta-salvaje” no hay el menor indicio de melancolía en la semiótica de sus autorretratos. Esta interpretación sucede bajo el prisma del observador de la entera vida del poeta-comerciante, proyectando la pérdida de todo aquello que dejó atrás, sobre todo me refiero al abandono de la literatura. La lectura de la correspondencia, sus artículos y crónicas de viajes, su poesía, algunas biografías y estudios dedicados a Arthur Rimbaud, conducen a pensar que el tan conocido dolor y pérdida por el abandono de la literatura es únicamente una proyección de todos aquellos que ven una

pérdida en ello. En este sentido, sobre la producción de un tipo de historiografía rimbauldiana proclive a la reconstrucción épica de su figura que dice más de quien escribe que sobre quien se escribe —es decir Arthur Rimbaud— el ensayo mencionado anteriormente de Martine Boyer-Weinmann, “Le Rimbaud de Carjat. Une photofiction biographique” (2006), es sumamente crítico y descriptivo con este tipo de trabajo de la historia de la literatura.

Es comprensible. Rimbaud es una figura de fuga e intensidad, de rompimiento y locura que echa a volar nuestra fragilidad. Posiblemente es el propio sentimiento de pérdida del mito “Rimbaud” el que se ve alimentado por la imagen de Rimbaud en sus fotografías de 1883. Si bien las fotografías producen interpretaciones contradictorias, no es por la imagen misma. Es por su nexos casi irrompible con la epístola. Con la confesión. Los autorretratos no son un mero trámite o una acción complaciente para con su entorno. Son en gesto de reafirmación. Si bien, como sabemos, Rimbaud no volvió a fotografiarse, no estaba en absoluto interesado en hacerse fotografías.

Cuando la Société de Géographie le solicita un retrato con motivo de la publicación de su artículo sobre Ogaden en febrero de 1884, simplemente no responde. O no hay constancia de su respuesta, mucho menos de la fotografía²². El 1 de febrero de 1884, le escribió el Secretario General de la Sociedad Geográfica para pedirle un retrato y datos biográficos para incluirlo “dans ses Albums les portraits des personnes qui se sont fait un nom dans les sciences géographiques et dans les voyages”²³. Rimbaud no contestó. ¿Rechazó el reconocimiento como explorador? Posiblemente rechazó que se rebuscara en su pasado, además, su objetivo último era conseguir fondos para otras expediciones. Se tiene la imagen oral de la apariencia que debió tener durante los años ochentas: delgado y demacrado, cabello entrecano, bigotes rubios, ropas confeccionadas por él mismo, un andar presuroso de grandes zancadas y como seña particular: el hombro izquierdo siempre delante del derecho. Tenía veintinueve años cuando se autorretrató.

Son nueve las fotografías que hasta ahora se tienen de Arthur Rimbaud. Las dos primeras corresponden a su niñez, aparece en ellas el día de su primera comunión junto a su hermano Frédéric y en grupo con los escolares de su liceo; la tercera y cuarta corresponden a su etapa parisina y por lo menos una tomada en el estudio de Carjat; las dos fotografías en las que se encuentra entre la comunidad francesa de Adén durante su primera época en la pequeña y caliente ciudad, y, por último los tres autorretratos de Harar. No hay ninguna fotografía de cuando decidió comerciar por su cuenta o alguna junto a su amigo Alfred Illg o si se tomó alguna fotografía en El Cairo al enviar su artículo sobre Abisinia a la *Société Géographique* tal como se lo pidieron o si queda en algún lugar, entre las hojas de un libro de ingeniería de aquella singular biblioteca que diseñó, o alguna fotografía del tiempo en que practicó hasta más o menos controlar la técnica. Sin embargo, todavía permanece viva la posibilidad de recibir una sorpresa atendiendo la fortuita revelación de documentos.

Bibliografía:

Boyer- Weinmann, Martine. *La relation biographique: enjeux contemporains*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 2005. Impreso.
—. “Le Rimbaud de Carjat. Une photofiction biographique”. *Recherches & Travaux*, 68, Grenoble: Université de Grenoble : 2006, 87-95. En *Études littéraires et linguistiques de Université de Grenoble*, 2006. Web. 10 de junio 2009.

<http://recherchestravaux.revues.org/index136.html>.

Caussé, Alban y Jacques Desse. *Chez les Libraires Associés*. Web. 23 abril 2010. <http://chezleslibrairesassocies-rimbaud.blogspot.com/2010/04/rimbaud-photos-retouchees.html>

Cros, Charles. "Communication avec les habitants de Vénus". *CRAS*, T. LXXVII, séance du 22 septembre 1873. Impreso.

—. *Solutions générales du problème de la photographie des couleurs*. Paris: Gauthier-Vilars, 1869.

Dotoli, Giovanni. *Rimbaud ingénieur*. Paris: Presses Paris Sorbonne, 2005. Impreso.

—. "Rimbaud photographe africain". *Les Afriques de Rimbaud*. Ed. David Ellison y Ralph Heyndels. Paris: Presses Paris Sorbonne, 2006. Impreso.

Fallize, Elizabeth. *Étienne Carjat and "Le Boulevard"*. Genève: Slatkine, 1987. Impreso.

Hackett, Cecil Arthur. *Rimbaud. A critical introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. Impreso.

Izambard, George. *Rimbaud tel que je l'ai connu*. Ed. H. De Bouillanc de Lacoste y Pierre Izambard. Paris: Mercure de France, 1946. Impreso.

Jeancolas, Claude. *Rimbaud*. Paris: Flammarion, 1999. Impreso.

—. *L'Afrique de Rimbaud. Photographié pas ses amis*. Paris: Textuel, 1999. Impreso.

—. *Passion Rimbaud: l'album d'une vie*. Paris: Textuel, 1998. Impreso.

Lefrère, Jean-Jacques y Pierre Leroy. *Rimbaud à Aden*. Paris: Fayard, 2001. Impreso.

—. *Face à Rimbaud*. Paris: Phébus, 2006. Impreso.

—. *Correspondance de Rimbaud*. Paris: Fayard, 2007. Impreso.

—. *Les dessins d'Arthur Rimbaud*. Paris: Fayard, 2009. Impreso.

Michon, Pierre. *Rimbaud le fils*. Paris: Gallimard, 1991. Impreso.

Pulz, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003. Impreso.

Rimbaud, Arthur. *Cartas de Adén y Harar*. Tr. Esteve Serra, Barcelona: José J. De Olañeta, 2010. Impreso.

—. "Le rapport sur l'Ogadine". *Comptes rendus des séances de la Société de Géographie*. Paris, 15 février, 1884: 99-103. Impreso.

—. "M. Rimbaud au Choa. Lettre au Directeur du Bosphore égyptien". *Le Bosphore égyptien*. Le Caire, 25, 27 septembre, 1887. Impreso.

—. "Les poètes maudits. II. Arthur Rimbaud. Ed. Paul Verlaine. *Lutèce. Journal Littéraire-Politique-Hebdomadaire*, Paris, n° 88, 89, 90, 91, 92, octobre y noviembre, 1883. Impreso.

—. *Reliquaire, poésies*. Préface de Rodolphe Darzens, Paris: L. Genonceaux, 1891. Impreso.

—. *Œuvres complètes*. Ed. Antoine Adam. Paris: Gallimard, 1972. Impreso.

—. *Œuvres complètes*. Ed. Pierre Brunel. Paris: Le livre de Poche, 1999. Impreso.

—. *Œuvres complètes*. Ed. André Guyaux. Paris: Gallimard, 2009. Impreso.

Révoil, Georges. *Voyage au cap des aromates*. Paris: E. Dentu, 1880. Impreso.

—. *Faune et Flore des pays Somalis*. Paris: E. Dentu, 1882. Impreso.

Robb, Graham. *Rimbaud*. Tr. Daniel Aguirre, Barcelona: Tusquets, 2003. Impreso.

Starkie, Enid. *Arthur Rimbaud*. New York: New Directions Books, 1968. Impreso.

Fotografías (en el orden del texto)

Anón. Arthur Rimbaud, 1866, impresión albuminada tiraje original, Biblioteca Nacional de Francia.

Anón. Arthur Rimbaud, Charleville, c.1864, impresión albuminada tiraje original, Museo de Charleville-Mezieres.

Carjat, Étienne. "Arthur Rimbaud", carte de visite, impresión albuminada tiraje original, 9×6 cm, 1871, Biblioteca Jacques Guérin, París.
 — "Arthur Rimbaud", carte de visite, positivo sobre vidrio, 9×6 cm, 1871, Musée Bibliothèque Arthur Rimbaud, Charleville-Mézières.
 — "Arthur Rimbaud", 1871, carte de visite, impresión albminada, 9×6 cm, Bibliothèque National de France, París.
 Révoil, Georges. "Environs Sheikh-Othman", impresión albuminada pegada sobre cartón, 11×15 cm, circa 1880, Colección Particular.
 Fantin-Latour, Henri. "Un coin de table", óleo sobre tela, 160×225 cm, 1872, Museo Quai de Branly, París.
 Bidault de Glatigné, Édouard-Joseph. "Un coin de table à Aden", impresión albuminada, 9.3 x 13.6 cm, c.1880, Les Libraires Associés, París.
 Caussé, Alban y Jacques Desse, *Chez les Libraires Associés*, Web. 23 abril 2010. <http://chezleslibrairesassocies-rimbaud.blogspot.com/2010/04/rimbaud-photos-retouchees.html>
 Rimbaud, Arthur. "...sur une terrasse de la maison ...", autorretrato, negativo sobre vidrio, impresión sobre papel, 15×10 cm, 1883. Bibliothèque Rimbaud, Charleville-Mézières.
 Rimbaud, Arthur. "...l'autre, debout dans un jardin de café ...", autorretrato, negativo sobre vidrio, impresión sobre papel, 15×10 cm, 1883 Bibliothèque Rimbaud, Charleville-Mézières.
 Rimbaud, Arthur. "... l'autre, debout dans un jardin de café ...", autorretrato, negativo sobre vidrio, impresión sobre papel, 15×10 cm, 1883, Bibliothèque National de France, París.

Fecha de recepción: 9/3/11
 Fecha de aceptación: 20/4/11

1 Ana Paula Sánchez-Cardona es Licenciada en Filología Hispánica de la Universidad de Guadalajara y obtuvo su Doctorado en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra con una Investigación en el campo de la fotografía de viaje del siglo XIX y los diversos registros de testimonio textual.

2 No es una tesis aceptada por las autoridades rimbaudianas, pero toma cada vez más adeptos en la nueva historiografía del poeta. Jean Jacques Lefrère explica en dos libros cómo sólo pudo haber sido Émile Jacoby quien realizase esas fotografías. (Lefrère, 2007, 2009)

3 El ejemplar de *Le progrès de les Ardennes* que contiene el poema fue descubierto hasta 2008 por el cineasta Patrick Talierno cuando preparaba un documental. Un documento de tanto que sale a la luz de manera tangencial.

4 En 1867, envió las primeras notas a la Académie des Sciences con sus conclusiones sobre las posibilidades de la fotografía a color y el 2 de diciembre de 1867 patentó su método. El 7 de mayo de 1869 leyó en la Société Française de Photographie los resultados de sus experimentos.

5 Ver también Jeancolas, 327 ss.; Fallize, 51.

6 "Desde debajo de la tela negra, Carjat pide mover un poco la cabeza, de esta manera, después de la otra. Él hace como se le dice, la cabeza se balancea como estrofas impecables, las estrofas impasibles verso a verso caen, como las olas, como el viento."

7 "La foto ha perdido su función indicial, de autenticación y de prueba para obtener un valor de médium: el cliché de Carjat permite a Rimbaud cumplir su destino social de poeta-vidente-canalla."

8 La impresión del retrato con corbata que conserva la Biblioteca Nacional de Francia fue donada por Paul Claudel, amigo de Pateme Berrichon. Claudel escribió un artículo biográfico que sirvió como prefacio de algunas de las ediciones de Rimbaud a cargo de Berrichon; el retrato fue editado por primera vez en "Arthur Rimbaud", *Nouvelle Revue Française* (1912).

9 Vendida por la casa de subastas Sotheby's, París, el 27 de junio de 2007 como parte de la colección de Pierre Leroy, con el lote nº 92, fotografía de tiraje original en impresión albuminada, precio de salida 60,000 euros, precio de venta 90,000 euros.

10 "Environs d'ADEN. Avant le déjeuner à SHEIKH OTHMAN".

11 "En la escalinata del Hotel del Universo".

12 Ver la comparación fotográfica de los retratos de juventud y los de madurez: <http://chezleslibrairesassocies-rimbaud.blogspot.com/2010/04/rimbaud-photos-retouchees.html>

13 “el gobernador [de Harar] no tardó en poner a disposición de la empresa un ‘palacio’ de estilo egipcio próximo a la mezquita principal. Era uno de los pocos edificios con más de un piso. La ‘Casa de Ruf Pachá’, fortaleza y antigua residencia del conquistador egipcio de Harare, estaba situada en el centro de la ciudad. La única puerta que tenía daba a un patio. Al piso de arriba se llegaba por una tosca escalera de piedra. Más allá se extendía un pequeño huerto de hierbas y verduras, una cocina abierta y un salón de visitas con bancos cubiertos de cojines rojos” (Robb 332).

14 Data de quince días después, 30 de enero de 1881, porque calcula que es cuando llegará a su destino. En el manuscrito original, Brunel indica que está fechado en 1880, es principio de año y el error se debe quizás a una distracción.

15 Las cartas de Charleville a Arabia y África no se conservan, posiblemente las destruía o extraviaba, por lo visto no le interesaba guardarlas: “J’ai reçu 2 lettres de novembre; mais je les ai perdues tout de suite, ayant cependant eu le temps de les parcourir” Harar, 15 janvier 1881; “Je reçu de vous une lettre dont je ne me rappelle pas la date [:] j’ai égaré cette lettre dernièrement.” Harar, Dimanche 16 avril 1881; Correspondances, 563, 568. Por lo tanto, las referencias al correo de su madre y hermana se deducen por sus respuestas.

16 Las alusiones al valor de cámara en relación con el oro y la plata, es un elemento que retrotrae a su poética. En Hackett 127; Dotoli 147; Starkie 159-177.

17 La carta tiene cambios considerables tanto en censura como en reescritura entre la primera edición de Berrichon y las siguientes una vez cotejados los originales. Brunel especifica de la carta Les editó censurada en 1899 en Lettres de Jean-Arthur Rimbaud. El original se encuentra en la Biblioteca Jacques Doucet.

18 “Esto es sólo para recordaros mi rostro”

19 La puesta en línea de algunos documentos de las colección de la Biblioteca (<http://www.rimbaud-arthur.fr/>) se encuentran en el excelente proyecto que reúne su poesía y biografía en 8 itinerarios, más una sección de documentación digitalizada. No es un sitio especializado sino de difusión, extraña que no se faciliten las referencias de los fondos exactas de la propia institución.

20 El listado con las fotografías que tomó en Abisinia en Dotoli, 2005, 136-37.

21 “Esto es sólo para recordaros mi rostro y daros una idea de los paisajes de aquí.”

22 Fechado en Harar el 10 de diciembre de 1883, fue publicado en Comptes rendus des séances de la Société de Géographie en febrero de 1884. Constantino Sotiro, quien le acompañó en algunas expediciones aportó algunas notas, pero recientemente se considera que el texto es íntegro de Rimbaud.

23 “en sus álbumes los retratos de las personas que se han hecho un nombre en la ciencias geográficas y de viajes” (Rimbaud, Œuvres Complètes, ed. Adam, 382.)