

DESMITIFICAR LO FOTOGRÁFICO: LA VOZ NO OFICIAL DE LAS CORRESPONDENCIAS DE BAUDELAIRE

Cabo, Mariana de

Mariana de Cabo
marianadecabo@gmail.com
Universidad Católica Argentina, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 10 Abril 2022
Aprobación: 16 Junio 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138004/>

Resumen: Charles Baudelaire crea una figura de autor provocadora e incómoda para molestar al público e incentivar su curiosidad (Vaillant, 2007). Esta estrategia editorial se reafirma a través de la iconografía fotográfica de Charles Baudelaire. ¿Pero cómo comprender el uso baudelaireano de la fotografía después de leer sus críticas a la disciplina en «*Le public moderne et la photographie*»?

En el epistolario, la idea de Baudelaire sobre lo fotográfico se complejiza. En palabras de José-Luis Díaz (1995), la correspondencia en el siglo XIX se construye como una literatura paralela que enriquece la literatura oficial de los escritores. La carta se transforma en una suerte de laboratorio donde el poeta experimenta con su noción de la estética y de la figura autoral. En este sentido, lejos del desprecio público a lo fotográfico, Baudelaire se detiene a pensar su fotografía ideal y a debatir el lugar del retrato fotográfico en las ediciones de sus obras y de las traducciones de Poe. El diálogo entre obra, correspondencia e iconografía provee un cuadro completo de qué representa para Baudelaire la fotografía.

Palabras clave: Baudelaire, Fotografía, Correspondencia, Siglo XIX, Figura Autoral.

Abstract: Charles Baudelaire creates a provocative and uncomfortable author figure in order to disturb the public and stimulate their curiosity (Vaillant, 2007). This editorial strategy is reaffirmed through Charles Baudelaire's photographic iconography, but how could it be understood Baudelaire's use of photography after reading his critiques of the discipline in "Le public moderne et la photographie"?

In the epistolary, Baudelaire's idea of the photographic becomes more complex. In the words of José-Luis Díaz (1995), correspondence in the nineteenth century is constructed as a parallel literature that enriches the official literature of writers. The letter becomes a kind of laboratory where the poet experiments with his notion of aesthetics and the authorial figure. In this sense, far from the public disdain for photography, Baudelaire thinks about his ideal photography and debating the place of the photographic portrait in the editions of his works and in Poe's translations. The dialogue between work, correspondence and iconography provides a complete picture of what photography represents for Baudelaire.

Keywords: *Baudelaire, Photography, Correspondence, 19th Century, Author Figure.*

El Baudelaire canónico que la crítica ha reproducido desde el siglo XX dista del Baudelaire histórico. Es necesario tomar distancia de esta figura monumental y visualizar al poeta bohemio que frecuenta los pequeños círculos literarios de los cafés y la prensa, y que provoca, con la ironía de sus versos, a sus camaradas y a los lectores burgueses. De esta manera, Baudelaire construye un personaje a los ojos del público curioso, que consume, en las páginas de los diarios, los chismes de los escritores, de las actrices de ópera y de los protagonistas de los *faits-divers*. El poeta hace de su vida una farsa y la entrega como un espectáculo a la sociedad. Nada es en serio, y todo forma parte de esta gran comedia. El 10 de marzo de 1889, Anatole France menciona, en un artículo de *Le Temps*, algunas de las historias macabras que Baudelaire, sus admiradores y sus amigos hacen circular en la época:

—¿Alguna vez comiste sesos de un niño?, le dijo un día a un honrado funcionario. Comelos; se parece a una nuez y es excelente.

En otra ocasión, en la sala común de un restaurante frecuentado por provincianos, comenzó una historia en voz alta en estos términos:

—Después de asesinar a mi pobre padre...^[1] (France en Guyaux, 2007, p. 733).

No se puede pensar la obra de Baudelaire separada de su figura. Sus escritos se transforman en una prolongación de su imagen. Estudiar al poeta implica retrotraerse en el tiempo y ubicarse frente al Baudelaire biográfico, que genera estupor e indignación entre sus contemporáneos. La *mystification*, como la llama Vaillant (2007), el arte de inventar una figura de autor provocadora e incómoda para molestar al público e incentivar su curiosidad se ubica en el centro de la creación estética de Baudelaire. En vez de un simple artilugio para lograr nuevos lectores, se trata de una forma de hacer literatura. El teatro de la comedia es su propia vida, que se alimenta de los chismes y las polémicas en torno a su persona. Baudelaire es con su leyenda.

En la construcción de la imagen mistificadora de Baudelaire, la fotografía ocupa una función central. La figura icónica del poeta provocador se traza a partir del retrato fotográfico. En la modernidad, la disciplina permite la creación de la imagen de las figuras públicas y, en particular, de los escritores. Ahora bien, los manuales de historia de la fotografía suelen presentar a Baudelaire como un detractor de la disciplina y recogen «El público moderno y la fotografía», un texto crítico sobre el primer salón de Bellas de Artes, que incluye fotografías de 1859. Sin embargo, por estos años, el poeta posa, en numerosas instancias, frente a la cámara de los fotógrafos más prestigiosos de la época como Félix Nadar y Étienne Carjat, y usa la fotografía para construir el retrato que encabeza las ediciones de sus obras. A lo largo de este artículo, se analizará cómo el epistolario de Baudelaire representa una suerte de laboratorio donde el poeta experimenta con sus teorías respecto a lo fotográfico. Primero, se profundizará en la noción de correspondencia en el siglo XIX y, luego, a través de las cartas, se estudiará el rol activo de Baudelaire en la construcción de sus retratos, el ideal fotográfico del poeta y el concepto de imagen del autor como equivalente de la obra.

UN LABORATORIO DE IDEAS

En la correspondencia, Baudelaire encuentra un espacio para reflexionar en profundidad sobre la construcción de su figura autoral y, por consiguiente, sobre el rol del retrato fotográfico. La intimidad de los intercambios epistolarios favorece el desarrollo de un discurso que se autocuestiona, contempla

diferentes posibilidades y no teme ser contradictorio. De acuerdo con José-Luis Díaz (2005, pp. 24-25), la correspondencia, en calidad de escritura no oficial, dialoga con la literatura y la crítica de los escritores. Para Lamartine: «[L]as cartas son el estilo desnudo; los libros son el estilo vestido» (1856, vol. II, p. 136). Sin embargo, en el siglo XIX, no se las relega a un plano secundario y subsidiario de la literatura. Por el contrario, en la desnudez de la correspondencia, Baudelaire parece liberarse de las imposturas de la sociedad, no necesitar defender el arte de los peligros de la industria y poder expresar una opinión sobre la fotografía con mayores matices. Sin la necesidad de defender una postura antimoderna de crítica a la fotografía, en la intimidad de sus misivas, debate sobre su perspectiva de lo fotográfico de una forma más desprejuiciada.

El epistolario de Baudelaire representa una suerte de laboratorio donde el poeta experimenta con sus teorías respecto a lo fotográfico. Por consiguiente, a diferencia de la literatura o de la obra crítica de Baudelaire, en la correspondencia, aparece una visión más compleja de la fotografía: el poeta arma su aparato publicitario y se lanza al mercado a través de la fotografía y el grabado. La iconografía cumple una función fundamental que, en la constitución del libro y el lenguaje fotográfico, condiciona la construcción de la figura de autor y de la obra. En este sentido, Brigitte Díaz, considera que las cartas constituyen «el motor dinámico de la creación literaria» (2002, p. 238). A partir de las diferentes misivas, el poeta problematiza su concepción de la fotografía y no teme contradecirse. No se trata de un espacio cerrado de reflexión, sino que la temporalidad de la construcción de las ediciones de los poemarios, la intimidad del epistolario y las diferentes voces de los destinatarios lo dinamizan.

¿AUTORRETRATOS?

El escritor, al construir su exterioridad, se vuelve cocreador junto al fotógrafo de un discurso sobre lo fotográfico. A lo largo de la correspondencia, Baudelaire comenta qué imágenes encabezan las portadas de sus obras y planifica la construcción de sus retratos fotográficos. Cada una de las fotografías es pensada por el poeta cuidadosamente en diálogo con los fotógrafos, grabadores y editores. En palabras de David Martens, Jean-Pierre Montier y Anne Reverseau, a través de la fotografía, el autor obtiene «[...] un poder simbólico particularmente fuerte [...]» (2017, p. 9). Al planificar su retrato, reafirma su persona y su obra. Reconstruir las condiciones de producción de las ediciones de las obras de los escritores y de sus imágenes implica un trabajo arqueológico. Mediante la correspondencia de Baudelaire, sin embargo, se reconocen las coordenadas de la configuración de su figura autoral.

La fotografía ocupa un espacio central en el proyecto editorial de Baudelaire. En un contexto de industrialización de la escritura en la prensa, el poeta piensa su estrategia editorial y se propone emplear el lenguaje fotográfico para construir el retrato que encabeza sus obras. Antes de analizar el rol de la fotografía de Baudelaire en el espacio del libro, es necesario considerar los impedimentos tecnológicos de su empleo. Durante gran parte del siglo XIX, las condiciones de reproducción limitan la circulación de la fotografía a gran escala. La nueva tecnología no puede ser usada en los poemarios de Baudelaire porque implica un arduo y costoso trabajo artesanal, es decir que, en estos años, se debe recortar y pegar cada imagen fotográfica que se incluye en un libro. Por eso el poeta se ve obligado a recurrir al grabado para reproducir los retratos fotográficos en sus publicaciones.

Baudelaire vigila minuciosamente las diferentes ediciones de *Las Flores del Mal* y los retratos que encabezan las portadas. En palabras de Magdalena Cámpora (2019, p. 12), pareciera que el poeta, a través del control ejercido sobre el poemario, intentara atenuar la pérdida de autoridad que sufre después del juicio de censura de 1857. En la correspondencia entre 1860 y 1865, el poeta cuenta que desea usar una fotografía tomada por Nadar (ver figura 1) como base para un grabado de Félix Bracquemond que encabezará la segunda edición de *Las Flores del Mal*, de 1861 (ver figura 2), y una fotografía de Carjat (ver figura 3) como base para un grabado que se empleará en una tercera edición ilustrada, que será presentada en la Exposición universal de Londres de 1862 (Pichois y Ziegler, 1973, vol. II, p. 737). La segunda edición se publica, pero la tercera no, porque

su editor, Auguste Poulet-Malassis, quiebra por una deuda con uno de sus principales prestamistas, Poupart-Davyl, y termina abandonando el proyecto.

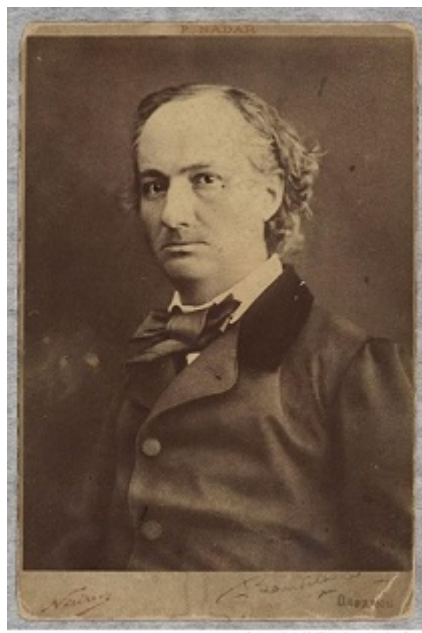


FIGURA 1.
«Charles Baudelaire», de Félix Nadar. 1860-1861. Biblioteca Nacional de Francia.

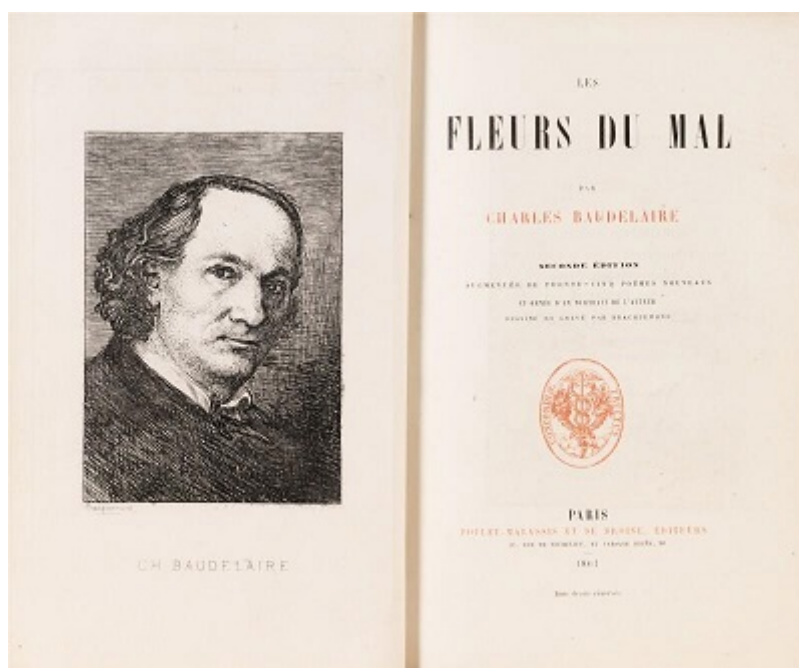


FIGURA 2.
Portada de la segunda edición de *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire. Grabado de Bracquemond. 1861, Edición de Poulet-Malassis y de Broise, Sothebys.



FIGURA 3.

«Portrait de Charles Baudelaire», de Étienne Carjat. 1863, Biblioteca Nacional de Francia.

Poulet-Malassis opera de intermediario entre Baudelaire y el grabador Bracquemond, con quien el poeta mantiene un vínculo ríspido. A partir de las fotografías de Nadar y Carjat, Bracquemond debe realizar dos grabados. No se trata de una tarea simple. Baudelaire prevé un retrato de ciertas características, que exige a Bracquemond. Resulta difícil para el grabador conformarlo. En un principio, el poeta desea encabezar la obra con el dibujo de un esqueleto (ver figura 4), basado en una de las planchas que se incluyen en el *Ensayo histórico, filosófico y pintoresco sobre las danzas de los muertos*, de Hyacinthe Langlois. Sin embargo, el 20 de agosto de 1860, le escribe a Poulet-Malassis para transmitir su horror ante el trabajo de Bracquemond:

Aquí está el horror de Bracquemond. Le dije que estaba bien. No sabía qué decir, estaba tan sorprendido. Este esqueleto camina y se apoya en un abanico de ramas que salen de las costillas en lugar de los brazos. ¿De qué sirvió el dibujo calcado a partir del de Langlois? (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 83).

Por consiguiente, decide reemplazar el esqueleto por su retrato. El 5 de diciembre de 1860, le escribe a Poulet-Malassis para reafirmar su interés en su retrato personal y transmitir cuán perfectos espera que sean los resultados: «Quiero que tu retrato sea excelente» (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 110).



FIGURA 4.

«Frontispiece for Les Fleurs du Mal», de Félix Bracquemond. 1857, *The Met*.

En el caso de la tercera edición de *Las Flores del Mal*, su visión del retrato fotográfico resulta ambigua. Por un lado, al dirigirse a su madre el 10 de julio de 1861, limita el trabajo de la fotografía a ser un soporte del retrato grabado: «Esta pequeña marioneta que acompaña la carta es el comienzo de una sucesión de retratos que el fotógrafo debe hacer para guiar al grabador» (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 178). La palabra «marioneta», que Baudelaire también utiliza para describir a las viejecitas del poema «Las viejecitas», reduce el retrato fotográfico a ser la forma frágil y degradada de un original. Ahora bien, el trabajo de Bracquemond tampoco satisface al poeta: «Tengo la peor idea, no solamente de la operación en sí misma, sino también del artista a quien serán confiadas las letras adornadas, los florones, los retratos, el frontispicio, etc.» (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 178). Si el retrato fotográfico para la tercera edición no lo conforma, tampoco la operación de pasaje de la fotografía al grabado en la segunda edición, ni el trabajo del grabador Bracquemond en general. En la misma línea, el 25 de julio de 1861, escribe a su madre y vuelve a criticar la fotografía y su función en la tercera edición del poemario:

La bella edición de *Las Flores* va muy mal. Yo me lo esperaba. Con fotografías de pequeño y gran formato, el artista no se las puede arreglar. Es natural. La fotografía solo puede dar resultados espantosos. Además, temo por mi Esqueleto y mis flores venenosas. Debería dibujar yo mismo (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 178).

Baudelaire menciona fotografías de pequeño formato, es decir, *carte-de-visite* y fotografías de gran formato, es decir, placas. El tamaño de las imágenes dificulta el trabajo de grabador. Además, según el poeta, el grabador, al copiar la fotografía, produce una obra tan horrible como el original fotográfico. Ante la incapacidad de la fotografía y del grabador, el poeta se propone como dibujante de la portada.

Por otro lado, Baudelaire sostiene un discurso contradictorio en torno a lo fotográfico, ya que, a pesar de las críticas, elige emplear este procedimiento para la configuración de las portadas de sus segunda y tercera ediciones de *Las Flores del Mal*. A diferencia de la carta a su madre, en la correspondencia con Poulet-Malassis y Carjat, vuelve a reafirmar su interés por la fotografía. El 25 de marzo de 1861 (Baudelaire, 1973, vol. I, p. 137), transmite a su editor una gran inquietud por la publicación de su retrato en *L'Artiste* (ver figura 4), que se posterga sucesivamente, y su enojo con el editor de Broise, cuñado de Poulet-Malassis, que ignora sus demandas: «Los días precedentes, había intentado preguntarle por qué no recibía algunas pruebas del retrato retocado, dónde estaban, etc.». De la misma manera, el 6 de octubre de 1863, escribe una carta a Carjat para elogiar el retrato que le ha tomado (ver figura 3) y le pide numerosas copias:

Manet acaba de mostrarme la fotografía que lleva a lo de Bracquemond; lo felicito y le agradezco. No es perfecta, porque la perfección es imposible; pero pocas veces vi algo tan bueno. Me da vergüenza pedirle tantas cosas, e ignoro cómo podré agradecerle; pero si todavía no ha destruido el negativo, hágame algunas copias. ¡Algunas quiere decir lo que usted pueda! Y si le parezco indiscreto, me gustaría que me lo dijera, —sin embargo, no con mucha dureza (Baudelaire, 1973, vol. II, pp. 322-323).

En contraposición con sus declaraciones en «El público moderno y la fotografía» o la correspondencia con su madre, Baudelaire felicita al fotógrafo Carjat, le agradece y le declara que, solo porque la perfección no es posible, el retrato no se reconoce como perfecto.

UN IDEAL FOTOGRÁFICO

En la correspondencia, Baudelaire propone un ideal fotográfico. La invención le interesa al poeta porque, a sus ojos, garantiza que el retrato se parezca a él mismo y no deforme su rostro. Philippe Dubois (1986, p. 20) menciona que «[l]a fotografía al comienzo es percibida por el ojo natural como un “análogo” objetivo de lo real». De esta manera, la imagen de Baudelaire es un doble de su persona.

En la estética baudelaireana, la facultad de la imaginación constituye un elemento fundamental del arte. Por el contrario, cuando planifica su retrato, Baudelaire se preocupa porque la subjetividad de Bracquemond no intervenga (ver figura 2). El 20 de enero de 1861, al comentar con Poulet-Malassis la imagen que le está diseñando Bracquemond, le señala que el artista no ha consultado la fotografía de Nadar y que, por eso, teme que su imagen no se le parezca: «Bracquemond pasó por mi casa el viernes y dibujó durante la sesión el retrato sobre el barniz —sin ocuparse de la fotografía—. Queda saber si se parece» (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 127). ¿Por qué el escritor quiere que Bracquemond consulte la fotografía para hacer el grabado? Baudelaire manifiesta que la fotografía es más fiel a lo real que la propia realidad. En este sentido, considera que el grabador debería emplear la fotografía al realizar su retrato para garantizar el parecido. Para el siglo XIX, la fotografía es la realidad. Se cree en la fantasía de una nueva presencia del mundo (Brunet, 2012, p. 150).

El problema del parecido en el retrato inquieta a Baudelaire. Por un lado, su retrato ideal debe guardar cierta distancia con lo real y no copiar en detalle al modelo. En una carta del 23 de diciembre de 1865, el poeta confía a su madre, Madame Aupick, que todos los fotógrafos, hasta los excelentes, creen que una buena fotografía necesita ser fiel a lo real y, por consiguiente, retratar los defectos de la persona. El poeta muestra en qué medida es coautor de sus imágenes: reconoce una imagen ideal, sabe qué fotógrafo elegir y quiere estar presente para dirigir la toma fotográfica:

Me gustaría tener tu retrato. Esta idea se apoderó de mí. Hay un excelente fotógrafo en Havre. Pero temo que no sea posible ahora. Tendría que estar presente. Vos no sabéis sobre esto, todos los fotógrafos, incluso los excelentes tienen manías ridículas;

toman por buena una imagen donde todas las verrugas, todas las arrugas, todos los defectos, todas las trivialidades de la cara se muestran, muy exageradas; cuánto más dura es la imagen, más están contentos. Además, me gustaría que la cara tuviera al menos uno o dos centímetros de largo. Solo en París saben lo que yo quiero, es decir, un retrato exacto, pero que tenga el *flou* de un dibujo (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 554).

Para Baudelaire el retrato fotográfico debe ser fiel a la persona retratada, pero no mostrar los detalles que desfavorecen el rostro y poseer *flou*. Para ser borrosa, el *poseur* tiene que moverse durante la toma fotográfica. Por otro lado, se preocupa porque el retrato no deforme la imagen y se identifique fácilmente. En el retrato, el trabajo de la imaginación se relega a un segundo plano y cobra importancia la identidad del yo. Baudelaire, al posar, desea ser reconocido por el público. El poeta se pregunta si sus retratos están acompañados o no de su nombre. En especial, le preocupa si su retrato es publicado en la prensa sin su nombre. A fines de enero o comienzos de febrero de 1861, Baudelaire (1973, vol. II, p. 128) envía una nota al editor Eugène de Broise para que acompañe los ejemplares de la segunda edición de *Las Flores del Mal*:

Nota para M. De Broise, para ser entregada a M. Arsène Houssaye, al mismo tiempo que la autorización del tiraje del retrato de Bracquemond: el retrato de Charles Baudelaire que ofrecemos a nuestros abonados, dibujado y grabado por M. Bracquemond, adorna la segunda edición de *Las Flores del Mal*, que acaban de aparecer en la librería Malassis y De Broise, aumentada con treinta y cinco poemas nuevos. Además, hay que pensar que el retrato no está acompañado por un apellido, y que lo que es inútil por el libro, es indispensable para el diario.

Se diferencia un retrato que acompaña la obra del escritor y un retrato que se publica de forma aislada en la prensa. Mientras que, en el libro, el retrato y la obra se convierten en una tautología y no resulta necesario identificar a la persona que posa; en la prensa, la identificación se vuelve imperativa para el poeta celebridad que desea ser reconocido por el público. El retrato (ver figura 5) se publica un año después, el primero de noviembre de 1862, en *L'Artiste* junto a una nota sobre Baudelaire y un fragmento de «Las viejecitas» (Pichois y Ziegler, 1973, vol. II, p. 713). Quizá se elige este poema porque el retrato de Baudelaire es una «marioneta» del poeta original como las viejecitas son una «marioneta» de unas mujeres que alguna vez fueron jóvenes.



FIGURA 5.

«Portrait de Charles Baudelaire», de Félix Bracquemond. *L'Artiste*, 1862, Musée Carnavalet.

EL RETRATO FOTOGRÁFICO, LA MISE EN ABYME DE UNA OBRA

El retrato fotográfico se transforma en una puesta en escena de la figura autoral y, por extensión, de la obra. Para pensar la noción de la figura del autor, se parte del concepto del «ser escritor» de Nathalie Heinich. Heinich (2000, pp. 10-14) estudia la relación del autor con sus familiares, amigos, colegas y editores, los escritores que lo preceden en la historia y las imágenes del escritor que los lectores construyen. De este entramado, surge una identidad del autor, que es diversa, contradictoria, fluctuante y que está condicionada por el espacio y el tiempo. Por su parte, José-Luis Díaz (2007, p. 4) describe la «individualización de la literatura» que ocurre durante el Romanticismo. En la modernidad, emerge la figura del escritor no en calidad de hombre, sino de un imaginario. En la misma línea, Julio Premat (2009, p. 12) define la figura del autor como una «autoficción» que permite la circulación de su obra y la afirmación de su persona en la sociedad. Con este objetivo, se despliegan dos estrategias. Por un lado, se construyen relatos en torno a la figura autoral y, por otro lado, imágenes. Baudelaire usa ambas modalidades al inventar chismes sobre su persona y configurar el retrato de sus libros.

La preocupación de Baudelaire por configurar y ubicar su retrato en la portada de *Las Flores del Mal* comprueba la fusión de vida y de obra de los escritores. La síntesis de la producción escrita se halla en el rostro de la mano que lo escribe. Federico Ferrari y Jean-Luc Nancy (2005, p. 23) consideran que, a través de la imagen del escritor, se accede a su obra: «La imagen se vuelve parecida a una puerta de entrada o a una llave de legibilidad que permite que sea visible, en los rasgos de un sujeto, en sus detalles mismos, el carácter de una obra».

El retrato de Baudelaire es equivalente al poemario. Originalmente, el poeta pide a Bracquemond que realice un grabado alegórico con un esqueleto con siete flores en representación de los siete pecados capitales (figura 4) para la segunda edición de *Las Flores del Mal*, pero pronto lo cambia por un retrato de sí mismo. En este sentido, la imagen macabra del cuerpo en decadencia equivale al autor, es decir que ambas tapas son intercambiables y, más aún, que la imagen del esqueleto o del poeta constituyen un símbolo de la obra. Cámpora (2019, p. 12) señala que Baudelaire llama «Biografía» a la historia de *Las Flores del Mal* y emplea términos fisiológicos para referirse a las modificaciones que sufre el libro tras la censura del juicio: cambios que son formas de destrucción orgánica y que unen el cuerpo textual al cuerpo autoral.

En la reflexión sobre los retratos de Edgar Allan Poe que encabezan las traducciones de Baudelaire, el poeta muestra la misma idea de la imagen de autor como síntesis de una obra. El 13 de julio de 1860, le escribe a su vecino, el escritor Alfred Guichon:

Preparo, desde hace mucho tiempo, una bella edición en la cual no incluyo el libro de filosofía *Eureka*, el cual debe aparecer en la colección Lévy, en 3 fr., y, en esta edición, incluiré los fragmentos inéditos. [...]. Habrá dos retratos, uno que está a la cabeza de la edición póstuma de las obras de Poe (en Redfield, New-York), reproducción de una pintura que estaba en lo de Grisevold; este Grisevold es el autor americano encargado de ordenar los papeles de Poe, y quien no solamente realizó muy mal su tarea, sino que también difamó a su amigo difunto al principio de la redición; —el otro, que decora la edición gr. in-8.º ilustrada con poesías, edición de Londres. Mis colecciones no están en París, ya no recuerdo el nombre del editor. Hay otras ediciones y también otros retratos, pero no son más que la reproducción que la reproducción más o menos alterada de estos dos retratos modelos. Si logro hacer mi empresa, lo haré reproducir con un cuidado perfecto. Una (edición americana) representa a Poe con la fisonomía conocida del *gentleman*: sin bigote, con patillas, el cuello de la camisa levantado. Una prodigiosa distinción. —El otro (edición de poesías, de Londres) fue hecho a partir una prueba daguerriana. Aquí, está a la francesa: con bigote, sin patillas, cuello doblado. —En los dos, una frente enorme tanto de ancho como de alto; el aire muy pensativo, con una boca sonriente. A pesar de la inmensa fuerza masculina de la parte superior de la cabeza, es en suma una figura muy femenina. Los ojos son vastos, muy bellos y soñadores. —Creo que sería útil dar los dos (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 65).

El primer retrato de Poe que menciona Baudelaire es un grabado de John Sartain (ver figura 6), que se publica en las ediciones póstumas de las obras de Poe, de Redfield. Baudelaire explica que el grabado es una reproducción de una pintura que posee Grisevold. Según Michael J. Deas (1989), se trata de una obra del

pintor Samuel Stillman Osgood (ver figura 7), muy difundida por aquellos años. Baudelaire considera que Poe, en esta imagen, adopta una pose distinguida de *gentleman*: sin bigote, con patillas y el cuello de la camisa levantado. El segundo retrato fue tomado de la edición *Las obras poéticas*, de Edgar Allan Poe. Se trata de un grabado de J. Cooper (ver figura 8) a partir de un daguerrotipo de William Pratt (Pichois y Ziegler, 1973, vol II, p. 677). Deas (1989) explica que, en realidad, hay dos fotografías tomadas por Pratt en los últimos días de Poe: «Thompson» y «Traylor». Con el éxito póstumo del escritor, la obra de Pratt alcanza gran difusión, en particular, el daguerrotipo «Thompson» (ver figura 9). Gracias a la buena disposición del periodista «Thompson», propietario de la imagen, un gran número de artistas copia la fotografía. En palabras de Baudelaire, Poe, en esta oportunidad, posa a la francesa: con bigote, sin patillas y con el cuello doblado.

Baudelaire es consciente de la importancia de la imagen visual de los escritores: conoce la técnica que se emplea en cada imagen de Poe, si se trata de un grabado basado en una fotografía o en una pintura, en qué edición se publica, quién posee la copia original, sabe de memoria cuáles son las características fundamentales de la puesta en escena de cada retrato y puede sintetizar la multiplicidad de retratos de Poe que circulan a partir de dos poses primordiales (Poe como *gentleman* o Poe a la francesa). Cuando Baudelaire configura su imagen de escritor, dialoga con una tradición visual. Responder al tipo del hombre de letras le asegura que su figura se vincule, en el presente y en las futuras generaciones, a grandes figuras como Voltaire, Rousseau, Diderot, etc. Baudelaire se inspira en la configuración de la imagen de Poe (ver figura 10) para construir su propia imagen: un rostro entre triste e impasible, el nudo de la corbata, el traje desabotonado, el cuello de la camisa bajo, en algunas poses adopta la posición de la mano a lo Napoleón como Poe, el tapado encima del traje, el contraste entre el negro y el blanco de la ropa, el peinado.



FIGURA 6.

«The John Sartain Engraving of Edgar Allan Poe». John Sartain, 1850. Ed. Rufus W. Griswold, *The works of the late Edgar Allan Poe*, Nueva York, vol. 1.



FIGURA 7.

«Portrait». Óleo sobre lienzo. 1845; Samuel S. Osgood. The New-York Historical Society, Nueva York.



FIGURA 8.

«Portrait of Edgar Allan Poe». J. Cooper, 1858, ed. Low, Son and Co., *The Poetical Works of Edgar Allan Poe*, Londres.



FIGURA 9.

«The “Thompson” Daguerreotype». William A. Pratt, 1849. The Rare Book and Manuscript Library, Columbia University.

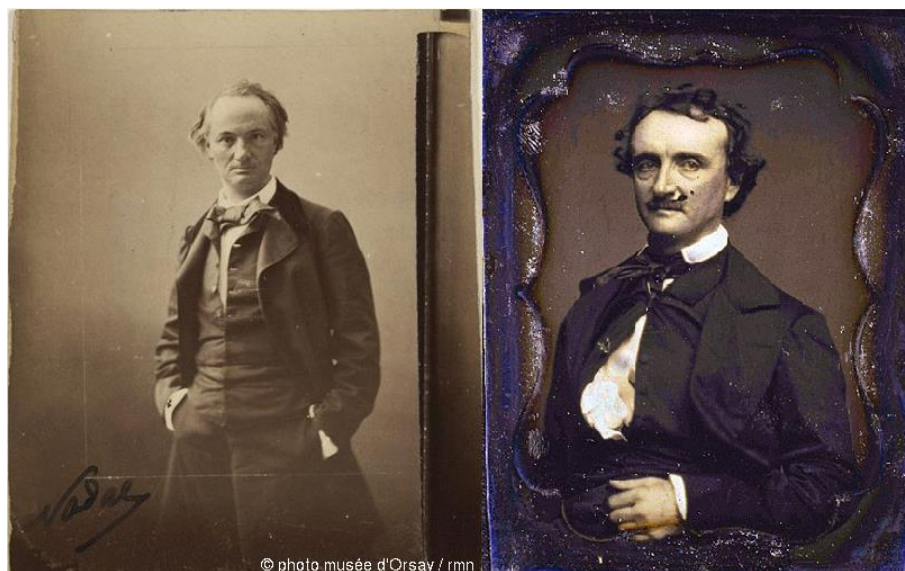


FIGURA 10.

Collage: «Baudelaire», de Félix Nadar (1854-1860, Musée d'Orsay) y «The “Thompson” Daguerreotype», de William A. Pratt (1849, The Rare Book and Manuscript Library, Columbia University).

Otra de las formas de introducción de los escritores en una tradición visual ocurre a través de panteones o álbumes. Ser retratado por el grabador Bracquemond, los fotógrafos Carjat o Nadar implica la incorporación de Baudelaire en un canon. Lógicamente, el poeta quiere pertenecer al panteón de celebridades modernas. El 16 de enero de 1861, Baudelaire escribe a Bracquemond para saber si realiza su grabado en la hoja destinada a los retratos de Nerval, Balzac, Courbet y Wagner (ver figura 11): «¿Traer una punta y una plancha con su barniz es imposible? —Es verdad que hay cuatro retratos en la misma» (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 124). A su

vez, el 20 de enero de 1861, insiste: «Sé que ya hiciste las cuatro imágenes para Champfleury» (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 127). Estas imágenes que menciona Baudelaire formarán parte de la futura publicación de *Grandes figuras de ayer y hoy*, de Champfleury.



FIGURA 11.

«Les portraits de Balzac, Nerval, Wagner et Courbet», de Bracquemond para el libro *Grandes Figures d'hier et d'aujourd'hui* de Champfleury (Ginebra, Poulet-Malassis et de Broise, 1861).

Baudelaire elige a Carjat y Nadar, dos fotógrafos que construyen con sus obras una suerte de monumento a la cultura de su tiempo, ya que los personajes más célebres posan ante sus cámaras. Nadar junto a su hermano Adrien Tournachon y a su hijo Paul Nadar conforman uno de los *ateliers* más importantes de la fotografía francesa. Al fotografiarse bajo el lente de Félix, Baudelaire se incorpora al «panteón de artistas y de escritores contemporáneos» y posa para uno de los fotógrafos más prestigiosos de la historia. Entre los escritores del panteón, se identifican a Baudelaire, a Flaubert, a Maupassant, a Hugo, a Du Camp, a Sand y a Nerval. Por su parte, Carjat, amigo de Baudelaire, también constituye uno de los fotógrafos más talentosos de su tiempo y construye su propio panteón parisino, que incluye a escritores como Arthur Rimbaud y Nerval. En tanto, Carjat comparte con Nadar la desestimación del decorado y del artificio en la fotografía: prefiere fondos sombríos y uniformes, encuadres sencillos (*Dictionnaire de la photo*, 2001, p. 120).

En la correspondencia de Baudelaire, la idea de lo fotográfico no es unidireccional: el escritor se dice y se contradice, su opinión se modifica según el destinatario de la carta y las circunstancias temporales de las

ediciones de *Las Flores del Mal*. Por un lado, la fotografía no puede pensarse sin el grabado y los soportes materiales del libro y la prensa. Por el otro, el desarrollo tecnológico de la disciplina condiciona su uso. En este sentido, a través de las cartas con su madre, sus editores, grabadores y fotógrafos, se comprende el espacio que la fotografía ocupa en el proyecto editorial del poemario y en qué medida el lenguaje fotográfico asegura al poeta la *ressemblance* de su retrato. Pero no solo en la intimidad de la correspondencia se comprende el vínculo entre Baudelaire y la fotografía. En el cruce de cartas, los textos críticos, los poemarios y los retratos del poeta, se logra constituir una base para problematizar y complejizar el supuesto rechazo de Baudelaire a la fotografía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudelaire, C. (1973). *Correspondance*. Editado por Claude Pichois y Jean Ziegler. 2 vols. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Brunet, F. (2012). *La naissance de l'idée de photographie*. París: Presses Universitaires de France.
- Cámpora, M. (2019). *Las flores del mal, de Charles Baudelaire, una historia material*. *Prismas. Revista de historia intelectual* 23 (1), 11-31. Recuperado el 30 de noviembre de 2019, desde https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Campora_prismas23
- Deas, M. (1989). *Portrait by Samuel S. Osgood*. En *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe*. Recuperado el 16 de marzo de 2021, desde <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/deas104a.htm>
- Diaz, B. (2002). *L'épistolaire ou la pensée nomade*. París: Presses universitaires de France.
- Diaz, J.-L. (1995). *Le XIXe siècle devant les correspondances*. *Romantisme* (90), 7-26. Recuperado el 20 de marzo de 2022, desde https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1995_num_25_90_3049
- Diaz, J.-L. (2007). *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. París: Champion.
- Dictionnaire de la photo*. (2001). París: Larousse.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- France, A. (2007). Charles Baudelaire. En Guyaux, A. (Ed.). *Baudelaire. Un demi-siècle de lecteurs des Fleurs du mal (1855-1805)* (pp.733-38). París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Heinich, N. (2000). *Être écrivain. Création et identité*. París: La Découverte.
- Lamartine, A. (1856). Entretien VII: Madame de Sévigné. En *Cours familier de littérature*. París: chez l'auteur, vol. II, p. 136.
- Martens, D., Montier, J.-P., Reverseau, A. (2017). Introduction. En *L'écrivain vu par la photographie* (pp. 7-11). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Nancy, J.-L., Ferrari, F. (2005). *L'iconographie de l'auteur*. París: Galilée.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vaillant, A. (2007). *Baudelaire, poète comique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Recuperado el 20 de marzo de 2021, desde <https://books.openedition.org/pur/29844?lang=es>

NOTAS

- * Doctoranda en Lenguas, literaturas y civilizaciones romanas: español, italiano (Université de Bourgogne Franche-Comté). Es profesora en la cátedra de Literatura Francesa i de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Correo electrónico: marianadecabo@gmail.com

[1] Todas las traducciones son nuestras.