

LA MEMORIA EN LA MODERNIDAD: CHARLES BAUDELAIRE Y LA FOTOGRAFÍA

A memoria na modernidade: Charles Baudelaire e a fotografia

Mariana de Cabo
Universidad Católica Argentina

Resumen: Charles Baudelaire, aunque conocido por una postura crítica frente a la fotografía, no vacila en emplear el procedimiento para construir y difundir su imagen en las catorce fotografías tomadas entre 1855 y 1864 en los ateliers de Félix Nadar, Étienne Carjat y Charles Neyt. El escritor y la fotografía establecerán a través de la memoria un vínculo ambiguo. En este artículo analizamos la poética baudelairiana a través de una perspectiva interdisciplinaria que combina el lenguaje de la literatura y de la fotografía. Como marco teórico utilizaremos el análisis marxista de Walter Benjamin y la teoría pragmatista peirciana de Philippe Dubois.

Palabras clave: memoria, poesía, fotografía, Charles Baudelaire.

Abstract: *Even though Charles Baudelaire is known for his critical view of photography, he uses the process to build and spread his image in the fourteen photographs taken between 1855 and 1864 in the ateliers of Félix Nadar, Étienne Carjat and Charles Neyt. The writer and the photography will develop through memory an ambiguous relationship. In this article we analyse Baudelairian poetics by an interdisciplinary perspective that combines the language of literature and photography. We will use as theoretical framework Philippe Dubois's peircian pragmatic approach and Walter Benjamin Marxist theory.*

Key words: *memory, poetry, photography, Charles Baudelaire.*

La pensée de la survie et de la conjuration de l'état éphémère préside toujours à l'exécution d'un portrait.

(Poivert, 2010, s/p)

El análisis propuesto en este artículo, en consonancia con ciertas líneas desarrolladas por la crítica baudelairiana en los últimos tiempos, cuestiona un presupuesto más o menos aceptado en los estudios sobre Baudelaire: su rechazo de la fotografía. En 1859 Charles Baudelaire escribe su famosa crítica de la fotografía, “Le public moderne et la photographie”, para la *Revue française*, pero desarrolla simultáneamente una estrecha amistad con el gran fotógrafo Félix Nadar y posa en numerosas oportunidades frente a la cámara de su amigo o de Étienne Carjat o de Charles Neyt. ¿Cómo explicar estas ambigüedades?

Baudelaire, se sabe, construye en la modernidad el ícono del poeta maldito. Por eso si acepta someterse al acto fotográfico es porque la nueva técnica suscita su curiosidad y le brinda amplios beneficios: la posibilidad de construir su imagen autoral y de alcanzar la eterna vida de la fama. Gracias a este deseo de inmortalidad que siente Baudelaire, la memoria surge como un mecanismo ineludible para concretarlo y qué mejor herramienta podía encontrar el poeta para perpetuarse en la memoria colectiva que la fotografía. En este marco de análisis, nuestro trabajo busca considerar el vínculo que Baudelaire forja con la fotografía a través de la memoria.



Figura 1 - “Portrait de Charles Baudelaire”
Félix Nadar, 1855, Musée d'Orsay
(24 cm de alto por 18 cm de ancho)

Una aproximación a la historia de la memoria

Antes de adentrarnos en la relación que Baudelaire establece entre la memoria y la fotografía, consideramos de vital importancia profundizar en la historia del arte de la memoria. En *El acto fotográfico*, Philippe Dubois reflexiona sobre las similitudes entre la técnica y la memoria, y traza los orígenes de las *Ars Memoriae* (DUBOIS, 2008). El crítico, siguiendo los estudios de Frances A. Yates, puntualiza que el “arte de la memoria” nace en la antigua Grecia. Pero es a través de textos latinos, como el *De oratore* de Cicerón, el *Institutio oratoria* de Quintiliano y el anónimo *Ad Herennium*, que descubrimos que la memoria constituye “[...] una de las cinco grandes categorías de la Antigua Retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio. O pronuntiatio*)” (DUBOIS, 2008, p. 276-279). En este marco, la memoria actúa como un mecanismo que facilita al orador la conservación y el fluido manejo de la información que necesita para debatir. Dubois explica que este arte se basa en dos elementos: las imágenes (*imagines*) y los lugares (*loci*) (DUBOIS, 2008). Los *loci* constituyen espacios vacíos, fijos y organizados que albergan el pleno sentido de las imágenes. Por su parte, las *imagines* se conocen por su naturaleza pasajera: mientras los lugares permanecen, las imágenes se reemplazan continuamente. De acuerdo con Dubois, los dichos de Cicerón sobre las *imagines* prefiguran la relación que se establecerá entre la fotografía y la memoria (DUBOIS, 2008). El filósofo considera al sentido de la vista como el más eficaz para asegurar la conservación de lo que se percibe. Es así que, en consonancia con la comparación que en *Ad Herennium* se hace entre la escritura y la memoria, Dubois define a la memoria como “una escritura en imágenes” (DUBOIS, 2008). Desde esta perspectiva, la fotografía “[...] es una de las formas modernas que mejor encarna [...] cierta prolongación de esas artes de la memoria” (DUBOIS, 2008, p. 276-279). No erraríamos al afirmar que, en la modernidad, los lugares de la memoria se convierten en la cámara fotográfica y las imágenes en las huellas que se fijan mediante el momentáneo contacto de la cámara con el modelo. O podríamos afirmar que tanto en la fotografía como en la memoria los procesos se asemejan al esquema psíquico descrito por Sigmund Freud: se trata de “[...] la cuestión del *Inconsciente*, la cuestión de la inscripción de las trazas mnémicas y de su retorno eventual y parcial en el sistema de la Conciencia. Es la cuestión de la fotografía concebida como aparato psíquico” (DUBOIS, 2008, p. 276-279). Pues en la memoria como en la técnica, las imágenes que se conservan son las que logran imprimir su huella en los *loci*, es decir, en la cámara. La relación entre la memoria, la fotografía y la psiquis se ampliará a lo largo de este artículo.

La historia de la memoria que hemos delineado nos permite comprender los vínculos que se establecen con la nueva técnica. Al parecer las invenciones humanas buscan de alguna manera asistir al hombre en su desempeño. Claro que estas palabras podrían reducir la fotografía a un simple sentido práctico: el papel de asistente de la memoria. Sin embargo, esta afirmación cae frente a la importancia que históricamente cobra la técnica. Desde el principio, la fotografía se vincula con la memoria de una manera muy particular: se establece una lucha entre la invención y la memoria, cada una quiere ejercer el dominio sobre la otra. Este tema suscitará una importante polémica que en el siglo XIX derivará en una crisis del arte y de la imaginación. Baudelaire, en este marco, cumple un rol preponderante con sus dichos en el *Salon de 1859* sobre una muestra paradigmática en la historia del arte: la primera exposición del Salón francés de Bellas Artes que incluye fotografías.

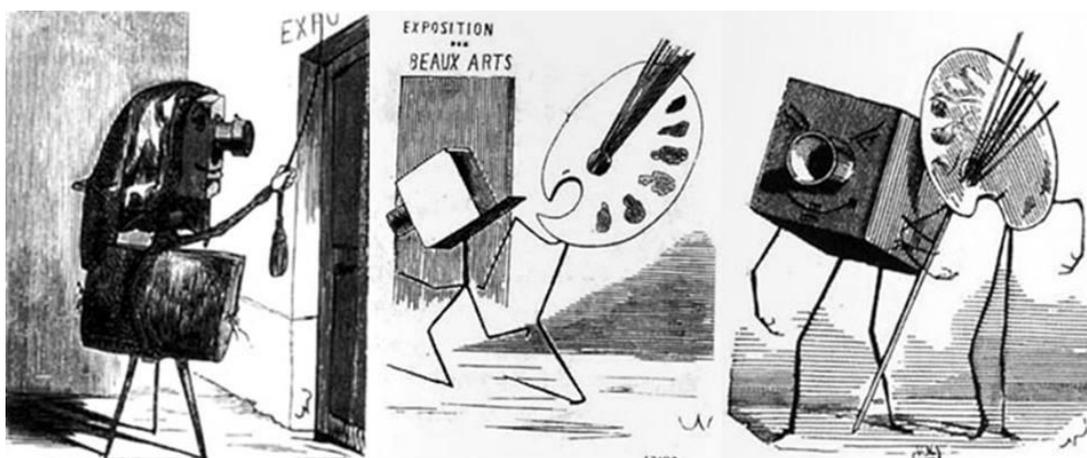


Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 2 “La photographie sollicitant une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts de 1855”
Nadar, 1857, Journal Amusant

Figura 3 “Ingratitude de la peinture, qui refuse la plus petite place à la photographie, à qui elle doit tant”
Nadar, 1857, Journal Amusant

Figura 4 “La peinture offrant à la photographie une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts. Enfin!”
Nadar, 1859, Journal Amusant

La fotografía, la asistente de la memoria

Un fragmento del *Salon de 1859* nos permite vislumbrar hasta qué punto Baudelaire (1949, p. 268-269) concibe a la nueva técnica cómo la perfecta asistente de la memoria en su labor de preservar la historia de la humanidad:

Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie.

Numerosos escritos se han producido a propósito de este párrafo que permite entrever la actitud de Baudelaire y de su época con respecto a la fotografía. Philippe Ortel considera que Baudelaire, despreciando las ambiciones estéticas de la técnica, concede a la fotografía el papel de “médium”, de aparato que documenta regiones exóticas, la historia del mundo y la imagen de los muertos o de los espíritus (ORTEL, 1999). Dubois, por su parte, sostiene que para el poeta la invención representa “[...] un simple instrumento de una memoria documental de lo real [...]” (DUBOIS, 2008, p. 27). Es decir que Baudelaire no duda en limitar las posibilidades de la fotografía: impide que traspase los límites de la técnica y que profane el sagrado dominio de las Bellas Artes. Por el contrario, Walter Benjamin intuye en los dichos de Baudelaire una actitud “conciliadora”, prueba de su espíritu moderno (BENJAMIN, 2012). En consonancia con el punto de vista positivo de Benjamin, intentaremos probar que el poeta otorga un nuevo y favorable lugar a la fotografía, dado que, con Baudelaire, la invención se convierte en un espacio de ficción y de creación del mito baudelairiano, y no en un simple documento de época.



Figura 5 - "Portrait de Charles Baudelaire"
Étienne Carjat, s/f, BNF

Gracias a la fotografía, recordamos y nos recuerdan. Baudelaire desea ser recordado y desea tener la imagen de su madre para poder siempre recordarla, así lo señala en la carta a Madame Aupick del 22 de diciembre de 1865: "Je voudrais bien avoir ton portrait. C'est une idée qui s'est emparée de moi. Il y a un excellent photographe au Havre. Mais je crains bien que cela ne soit pas possible maintenant. Il faudrait que je fusse présent" (BAUDELAIRE, 1949, vol. V, p. 189). Cabe destacar que, según señala Antoine Compagnon, esta carta, que prueba el uso íntimo que Baudelaire efectúa de la fotografía, constituye una de las últimas cartas entre madre e hijo, quizá la última por su extensión, intimidad y belleza (COMPAGNON, 2014). Desde una perspectiva proustiana, Joan Fonctuberta expone sobre el deseo humano de no olvidar: "Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascesis hacia la autoafirmación y el conocimiento" (FONCTUBERTA, 1997, p. 56).

La asociación entre la memoria y la fotografía forma parte del imaginario de la época. En el siglo XIX, de acuerdo con Pierre Sorlin, la memoria es concebida como un aparato técnico y se la

identifica bajo el nombre de memoria fotográfica (SORLIN, 2004). Esta formulación separa al sujeto de su cerebro y produce una analogía entre el funcionamiento del hombre y de la máquina que registra. Al parecer numerosos contemporáneos del poeta comparten la perspectiva baudelairiana. Es así que Fox Talbot forja por medio de la fotografía un inventario de objetos, libros, monumentos y estatuas que deben conservarse en el tiempo. Por ejemplo, respecto a la inclusión de una fotografía de *teapots* chinos, Talbot confiesa su practicidad: “The more strange and fantastic the forms of his old teapots, the more advantage in having their pictures given instead of their descriptions” (TALBOT, 1884, p. 19).



Figura 6 - "Articles of China"
Talbot, 1884, *The Pencil of Nature*

En la ideología baudelairiana, siempre surgen las contradicciones. Pues, si bien el escritor piensa que la fotografía genera ficción, también cree que impide el trabajo de la imaginación. En palabras de Benjamin, Baudelaire considera que el avance de la memoria fotográfica, es decir de la memoria voluntaria o consciente en la que luego profundizaremos, a diferencia de la memoria involuntaria o inconsciente, limita el desarrollo de la imaginación (BENJAMIN, 2012). La muerte de la memoria inconsciente implicaría la muerte de la obra de arte, el gran factor que determina el repudio de Baudelaire a la fotografía. Con la técnica, desaparece la capacidad de evocar y de anhelar, aun sin poder saciar el deseo: se reduce el campo de acción de la memoria inconsciente baudelairiana

y proustiana. El desafío que debe enfrentar el público después de la creación de la fotografía es grande: necesita desprenderse del carácter indicial de la fotografía para no limitar su creatividad. Según John Berger, la fotografía constituye una imagen visual muy particular que “[...] no es una imitación o una interpretación de su sujeto, sino una verdadera huella de este” (BERGER, 1998, p. 70). Además, la técnica no sólo capta una representación muy fiel de la realidad, también la fija. Por eso resulta casi imposible para el artista desprenderse de lo real y alcanzar la fantasía. En este sentido, Sorlin arguye que ya no estamos, como en la pintura, frente a una mera creación de la imaginación del hombre, sino frente a “[...] una irradiación luminosa registrada sobre una superficie sensible [...]” (SORLIN, 2004, p. 60). Pareciera que la aceptación de la fotografía en Baudelaire suele desarrollarse de forma parcial.

La memoria moderna: involuntaria y voluntaria

Después de aproximarnos al vínculo que se establece entre la fotografía y la memoria a través la historia, y de analizar el papel de asistente de la memoria que Baudelaire le adjudica a la técnica, nos proponemos desarrollar un análisis más profundo del sentido de la memoria baudelaيرية, una visión que abarque el concepto de la memoria en la modernidad.

Benjamin parte de Marcel Proust, quien a su vez se basa en Baudelaire, para explicar el concepto de la memoria moderna (BENJAMIN, 2012). Por su parte, la teoría de Proust plasma el pensamiento de Bergson en *Matière et mémoire* (1896): el escritor transforma la “*mémoire pure*” de Bergson en “*mémoire involontaire*”, una “*memoria automática*” y azarosa. Además, el novelista, de acuerdo con Benjamin, confronta la “*mémoire involontaire*” a la “*mémoire volontaire*” que depende de la inteligencia (BENJAMIN, 2012). Claro que Benjamin va más allá del pensamiento de Proust al mencionar el vínculo entre la memoria y el psicoanálisis. Para desarrollar este tema, el crítico parte de *Más allá del principio del placer* (1920) de Freud donde se relaciona la memoria, es decir, la memoria voluntaria con la conciencia de Freud (BENJAMIN, 2012). Ahora bien, Benjamin se desvía de las proyecciones imaginadas por el padre de la psicología y decide seguir a discípulos freudianos como Reik, muy próximo a las ideas de Proust, para establecer una relación entre la memoria voluntaria y la conciencia, y la memoria involuntaria y la inconciencia (BENJAMIN, 2012). En palabras de Reik, la memoria preserva las impresiones que percibe el individuo. Si la memoria es inconsciente, es decir, involuntaria, mayor poder poseerá, así como la experiencia del individuo. Por el contrario, la fuerza

de la memoria consciente, es decir, voluntaria, debilita la conservación de las impresiones y la experiencia.

A partir de este marco teórico, podemos deducir que la fotografía en calidad de memoria voluntaria y consciente jamás rescata la impresión, puesto que carece de aura o experiencia. Con la técnica pareciera que un sujeto hubiera tomado la memoria de otra persona extraña (BERGER, 1998). No debemos culpar a la fotografía de este fenómeno, pues es la modernidad la que sólo permite el desarrollo de la memoria voluntaria: a la nueva técnica se suma la información periodística, ambas constituyen productos del siglo XIX y propagan su influencia. Benjamin explica que la pura información de los diarios no contempla la experiencia del público y sólo busca transmitir hechos, a diferencia del relato que intenta, a través del narrador, que el lector tome la historia como parte de su experiencia, tal caso constituye la voz de Proust (BENJAMIN, 2012). Es decir que el predominio de la memoria voluntaria en la modernidad, propiciado por los nuevos soportes de la fotografía y de la prensa, así como el movimiento precipitado de la ciudad (el paso acelerado de la masa, las señales de tránsito y los coches), implica un cambio en la percepción del lector (BENJAMIN, 2012). En la era industrial, el público recibe información sin poder procesarla o asimilarla, y se convierte en un receptáculo de datos contingentes y de *shocks*. Este panorama presagia la crisis de la obra de arte original y artesanal que ya no podrá ser comprendida por individuos que no pueden percibir su aura ni incorporarla a su experiencia.

A BAS LA PHOTHOGRAPHIE (1) !!!



TEXTE ET DESSINS PAR MARCELIN.

Incompréhensible aux
 (1) La photographie est un art possible.
 (the first drawing)



I.
 COMMENT SE FAIT LE PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME
 ATTRAVERTE.
 ... Le dessin portait de ses larges.
 Au musée de Versailles, dans une galerie des étagés.
 (1) Quand elle n'est pas faite par notre ami Nade, rue Saint-
 Louis, 142.

supérieures, on voit un tableau devant de la dernière
 moitié du dix-huitième siècle, représentant une réunion
 de personnes célèbres de temps, chez le prince de
 Conti, au Temple.
 Dans un grand salon à panneaux de boiseries sculptées,
 sous d'autres lustres d'argent sur un parquet de
 pierre une foule nombreuse. Le Musée estant prêtée
 par le directeur le prince de Ligne-Taxis et madame de
 Guébriant l'incident accablé au désir de son fauteur.
 LA Joyeuse, le chanteur à bonnes fortunes, accorde une

galerie, assis au milieu d'un groupe de musiciens aux
 accords basés. Plus loin, abrités par un paravent
 formant un petit salon dans le grand, le marquis de
 Launbourg et la princesse de Chimay déjeunent en
 compagnie d'un abbé.
 Enfin dans un coin du tableau, près d'une fenêtre dra-
 ple d'un de ses grands rideaux de velours à l'arabesque
 d'or qui servent de fond aux portraits de Rigault, un
 peintre, qui ne peut être que Latour, fait le portrait de
 madame d'Egmont. A demi couchée sur un sofa, la

Figura 7 - “Les portraits”
 Roch, 1856, Journal Amusant

En la próxima parte nos encargaremos de ampliar la relación entre la fotografía, el *shock*, el aura, la memoria voluntaria, la conciencia y la experiencia. Ahora analizaremos la influencia de la memoria involuntaria en Baudelaire, puesto que, si bien el poeta se somete a la memoria voluntaria al posar frente a la cámara, la memoria inconsciente constituye un concepto primordial en la poética baudelairiana. Esta inclinación de Baudelaire responde, según Benjamin (2012, p. 222), a una necesidad vital, puesto que sólo en la *durée* de Bergson, en la densidad de la memoria involuntaria, el hombre encuentra consuelo al problema del tiempo. En esta búsqueda, expone Benjamin, el poeta comparte con Proust: el deseo de “[...] sacar a la luz lo pasado cargado con todas las reminiscencias que, mientras permaneció en el inconsciente, penetraron por sus poros” (BENJAMIN, 2012, p. 226). Al parecer las intuiciones de ambos escritores se unen necesariamente, es así que Benjamin parafrasea la visión lectora de Proust, con el fin de explicar que en Baudelaire sólo pocos días se

escapan de la uniformidad del tiempo. Para Proust, estos días especiales de la poética baudelairiana se ubican fuera del tiempo, en un espacio de la plenitud donde se desarrolla el poder de la memoria involuntaria (BENJAMIN, 2012). Ciertos elementos se unirán a esta memoria inconsciente: el ideal que posibilita la memoria y el perfume que “[...] embriaga profundamente la conciencia del paso del tiempo” (BENJAMIN, 2012, p. 227). De esta manera, poesías de Baudelaire como “Parfum exotique”, “La chevelure” y “Le flacon”, entre otras, se sustentan del olor para recrear la experiencia que conserva la memoria involuntaria. A partir de este análisis, afirmamos que la obra de Baudelaire es atravesada por la memoria. Benjamin asintiendo ante esta afirmación exclamaría: ¡qué representan las correspondencias del poeta, sino la memoria de un pasado perdido, de una sensibilidad extinta y de París, una ciudad que desaparece con los últimos rastros del viejo Carrousel en la poesía “Le cygne”! La memoria constituye el emblema del poeta que “[...] pudo medir la importancia real de ese derrumbe del que, en calidad de moderno, era testigo” (BENJAMIN, 2012, p. 222). En una época convulsionada como la modernidad, el recordar resulta una postura inevitable.

La fotografía y la memoria: el mito de Dibutade

Baudelaire no sólo anhela conservar mediante la memoria involuntaria de su poética las experiencias de un presente pronto a extinguirse, también intenta preservar su cuerpo de la inconstancia de un tiempo que lo devora. Por eso se sirve de la fotografía, la asistente de la memoria, a fin de “[...] cubrir las ausencias, para detener el tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la ineludible muerte” (FONCTCUBERTA, 1997, p. 59).



Figura 8
“Portrait photographique de Charles Baudelaire, dit Baudelaire au cigare”
Charles Neyt, s/f, Sotheby’s
(150 mm por 200 mm)

La historia de la representación también está marcada por el anhelo que Baudelaire proyecta en la cámara: la perpetuación de la imagen para la posteridad. En efecto, tal como explica Patrick Vauday, la fotografía es “[...] la modernización del viejo poder de la imagen de representar a los muertos y a los vivos en su ausencia que celebra la leyenda de Dibutade [...] (VAUDAY, 2009, p. 101)”. De acuerdo con el mito que Plinio incluye en el libro 35 de *Historia Naturalis* y que recrea el origen de la pintura, Dibutade, una doncella angustiada por la pronta partida de su amado, dibuja el contorno del rostro del hombre para conservarlo a través del tiempo. De la misma manera, Baudelaire se somete a la fotografía para ser inmortal. Dubois amplía la historia de Dibutade: la joven, al encontrarse en una habitación poco iluminada, decide fijar la sombra del muchacho proyectada en la pared antes de que el momento presente se esfume (DUBOIS, 2008). En este rito del *memento mori* de la pintura o de la fotografía, la huella del sujeto pronto a morir o a partir, el amado de Dibutade o Baudelaire, constituye así un elemento crucial para su memoria (VAUDAY, 2009).

Ahora bien, a través del “esto ha sido”¹ barthesiano, la fotografía se diferencia del mito de Dibutade que evoca el origen de la pintura. Pues, como arguye Vauday, “ese arte «quemado» por la vida de su sujeto remite al efecto de presencia del cliché fotográfico y a su materia absorbida y volatizada en la transparencia óptica; ya no estamos esencialmente en la representación, incluso si algo de eso siempre queda, sino en presencia” (VAUDAY, 2009, p. 102). Justamente, según Barthes, la presencia, el “esto ha sido”, constituye “el noema”² de la fotografía: en otras palabras, la referencia, la condición “de realidad y de pasado” de la fotografía (BARTHES, 2011). Quizás este factor determina la fascinación de Baudelaire por la técnica: ¿cómo podría el poeta resistirse a la posibilidad de fijar su rostro, superando la simple aproximación pictórica, para la posteridad?

El tiempo moderno: el *spleen* y la pérdida del aura

A la luz de los amplios beneficios que la fotografía provee a Baudelaire, resulta difícil comprender por qué el poeta la critica en el *Salon de 1859*. ¿Acaso Baudelaire no quiere vivir para siempre en la memoria de la humanidad? Por supuesto que sí, pero su gran anhelo no le impide presentir las terribles consecuencias de la eternidad fotográfica. Puesto que, al fijar su rostro, la invención preanuncia su futura ausencia y muerte, y, más aún, lo obliga a vivir en el tiempo muerto de los objetos fotografiados que, fijos, no logran moverse. Joly sintetiza el problema de la fotografía de forma magistral: “l’image, alors, c’est précisément ce qui ne bouge pas, ce qui ne reste en place, qui ne parle pas” (JOLY, 2006, p. 11). En este sentido, el tiempo que construye la fotografía se asemeja al manejo temporal del *spleen*. Si es cierto, como sostiene Benjamin (2012, p. 226-227) a partir de Proust, que Baudelaire en su poética intenta reproducir el trabajo de la memoria involuntaria, entonces “el ideal proporciona la fuerza de la rememoración [y] el *spleen*, por el contrario, hace intervenir el enjambre de los segundos” (Benjamin, 2012, p. 227). A partir de estos dichos, sustentamos la proximidad entre el tiempo muerto y estático de la fotografía, en otras palabras, la puesta en escena de la memoria voluntaria y la hipérbole del tiempo en el *spleen*.

¹ Pues toda fotografía constituye una prueba de que lo que muestra ha ocurrido. Barthes también emplea la palabra *interfuit* que define de la siguiente manera: “[...] lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*operator* o *spectator*): ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya” (BARTHES, 2011, p. 121).

² Así define Barthes el noema de la fotografía: “[...] nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (no hablemos todavía del cine) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía” (BARTHES, 2011, p. 121).

En el *spleen* el yo poético se aterroriza como el modelo frente a la cámara. ¿Qué motiva semejante reacción? El tiempo provoca esta situación: Benjamin explica que “en el *spleen* el tiempo está materializado; los minutos van cubriendo a los hombres como copos de nieve” (BENJAMIN, 2012, p. 228). Se trata de un tiempo no histórico que paradójicamente hipersensibiliza la percepción temporal del sujeto y por eso provoca espanto.

La misma rigidez que siente el modelo frente a la cámara percibe el lector con el tiempo del *spleen*: la muerte sobrevuela la modernidad. Así lo manifiesta Benjamin: “Hugo desconoce esa capacidad de rigidez que -si es lícito el concepto biológico- se manifiesta cientos de veces en la poesía de Baudelaire como una suerte de mimesis de la muerte” (BENJAMIN, 2012, p. 158-159). En el segundo de los “Spleen” comprobamos en qué medida el recuerdo, producto de la memoria consciente, atormenta al sujeto poético: “J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans” (BAUDELAIRE, 2006, p. 184). Es así que el yo de la poesía, igual que el *poseur* fotográfico, se transforma en un objeto, ausente de vida:

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 184).

Este aspecto rígido que adopta el yo poético también se vislumbra en el adjetivo “lourds” que connota, según el diccionario Littré, pesadez, inmovilidad y falta de vivacidad tanto en lo físico como en lo espiritual (LITTRÉ, 1873-1874). En la misma línea, lo mortuorio se hace explícito en los próximos versos:

C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
– Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où comme des remords se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 184).

Esta muerte también se reconoce en el lento paso de las horas exacerbado con el empleo del verbo *se traîner*. Asimismo, la ausencia de vida se vuelve a evocar con las “roses fanées” (BAUDELAIRE, 2006, p. 184) y la ausencia de movimiento de los largos e irregularidad días que poblados por el *spleen* rozan la inmortalidad:

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 186).

A su vez, se retoma la sensación de pesadez con la repetición del adjetivo “lourds”, para luego reafirmarse con la asociación entre vida y roca: “- Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!/
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,” (BAUDELAIRE, 2006, p. 186). Por último, el poema cierra con la presencia de lo mortuorio mediante la luz en descenso que puede asociarse al propio mecanismo de la cámara: “[...] aux rayons du soleil qui se couche” (BAUDELAIRE, 2006, p. 186).

El análisis de la poética baudelairiana confirma que la muerte, la inmovilidad y el peso del tiempo se presentan tanto en la fotografía como en el *spleen*. Por otro lado, a partir del análisis de Benjamin (2012, p. 227), comprobamos que la fotografía no posibilita la rememoración. Por el contrario, como el *spleen*, produce la proliferación del recuerdo y la conciencia del paso del tiempo. En este sentido, la fotografía sólo provee al sujeto una vivencia y produce la misma sensación que el *spleen*: “[...] expone la vivencia en su desnudez. Con horror, el melancólico mira la Tierra, que ha vuelto a caer en un puro estado de naturaleza. Ni un soplo de prehistoria la circunda. No hay aura” (BENJAMIN, 2012, p. 230). Por eso Baudelaire, cuando se expone a la cámara, sólo garantiza que la humanidad lo retenga en su memoria voluntaria. Consciente de los límites de este procedimiento, el poeta se angustia. Baudelaire tan moderno como la fotografía sabe que el acto fotográfico refleja la vida del hombre decimonónico: aislado en la ciudad, desvinculado de la tradición y de la experiencia, y testigo de la pérdida del aura. El poeta que padece en su propio cuerpo los *shocks* del tiempo moderno logra reproducir sus padecimientos en el *spleen*.

A partir de la lectura de “Sobre algunos temas en Baudelaire” de Benjamin, sostenemos que el tiempo del *spleen* y el tiempo fotográfico recrean el tiempo de la modernidad, que es conocido ante todo por su ahistoricidad: un tiempo eterno, sin fin, sin tradición, sin memoria involuntaria y sin aura. Concebimos el aura, de acuerdo con el filósofo, como “[...] esas representaciones que, alojadas en la *mémoire involontaire*, buscan agruparse alrededor de un objeto de la intuición [...]”, como “[...] la experiencia que se deposita como ejercicio sobre un objeto de uso” (BENJAMIN, 2012, p. 230). Con la cámara y otros dispositivos similares, el “ejercicio” que el sujeto establece sobre el objeto se reduce, es decir, pierde su dominio. Al respecto Benjamin (2012, p. 233) arguye que

eso que en el daguerrotipo fue percibido como inhumano, podría decirse como mortal, fue el acto (por cierto continuo) de mirar dentro del aparato, puesto que el aparato toma la imagen del hombre sin devolverle la mirada. Pero a la mirada es inherente la expectativa de ser devuelta por aquel que fue su destinatario. Donde esta expectativa tiene su respuesta (que, en el pensamiento, tanto puede fijarse a una mirada intencional de la atención como a una mirada en el sentido más llano del término), allí recae sobre la mirada la experiencia del aura en plenitud.

De esta manera, los objetos captados por la cámara carecen de aura. A diferencia de la pintura, en la técnica no existe la mirada del hombre, en otras palabras, no se desarrolla la memoria involuntaria: los objetos no levantan la mirada ni despiertan de su sueño inerte (BENJAMIN, 2012). Estos factores provocan que en fotografía la memoria forje la contramemoria: Roland Barthes confiesa que después de observar el álbum familiar siente que ya no rememora su infancia (BARTHES, 2011). En contraposición con la rememoración de sus amigos nutrida por la memoria involuntaria, Barthes ante sus fotografías familiares sólo posee el fría recordar de la memoria voluntaria y de la cosa exorbitada que obliga al sujeto a responder a la objetividad de la cámara y no le permite modificar lo percibido. Aquí radica el *shock* que la fotografía produce en Baudelaire, puesto que la cámara atrofia la experiencia e impide el surgimiento de la memoria involuntaria. Berger señala sobre el tema: “las fotografías no narran nada por sí mismas. Las fotografías conservan las apariencias instantáneas” (BERGER, 1998, p. 71).

Sin embargo, a pesar de la angustia que provoca el tiempo de la modernidad, tanto en el *spleen* como en la fotografía, Benjamin (1989, p. 31), con optimismo, cree percibir en el retrato el último vestigio del aura en la era industrial:

En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable.

¿Será por esta razón que el poeta, estupefacto ante los retratos fotográficos de Poe, accede a posar frente al lente? ¿Baudelaire visiona la posibilidad de ligar a la posteridad su mirada aurática a través de la fotografía?



Figura 9 - "Un air de Baudelaire"
Étienne Carjat, 1861, Musée d'Orsay
(13 por 18 cm)

Referencias

Primaria

Baudelaire, C. *Las Flores del Mal*. Edición bilingüe. Traducción de Américo Cristóbal. Buenos Aires, Colihue. 2006.

———. Salon de 1859, en **Curiosités esthétiques**. Edición de Blaise Allan. Ginebra, Guilde du Livre Lausanne. 1949. Pp. 255- 339.

———. *Correspondance générale*. Edición de Jacques Crépet y Claude Pichois. París, Louis Conard. 1947-1953. 6 vols.

Secundaria

BARTHES, R. *La cámara lúcida*. Traducción Joaquim Sala-Sanahuja. Buenos Aires, Paidós. 2011.

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, en *Discursos interrumpidos I*. Edición de Jesús Aguirre. Buenos Aires, Taurus. 1989. Pp. 17-59.

———, Sobre algunos temas en Baudelaire, en **El París de Baudelaire**. Traducción de Mariana Dimópulos. Buenos Aires, Eterna Cadencia. 2012. Pp. 183-241.

BERGER, J. Usos de la fotografía, en **Mirar**, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 1998. Pp. 67-84.

COMPAGNON, A. *Baudelaire L'irréductible*. París, Flammarion. 2014.

DUBOIS, P. *El acto fotográfico*. Traducción de Víctor Goldstein. Buenos Aires, La Marca. 2008.

FONCTCUBERTA, J. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili. 1997.

JOLY, M. *Introduction à l'analyse de l'image*. Barcelona, Armand Colin. 2006.

LITTRÉ, É. *Dictionnaire de la langue française*. Edición electrónica de François Gannaz. París, L. Hachette. Recuperado el 8 de julio de 2013, de <http://www.littre.org/faq>

ORTEL, P. Les doubles imaginaires de la photographie. *Romantisme*. 29 (105), 5-15. 1999.

POIVERT, Michel. Dossier enseignants de l'exposition 'Nadar, la norme et le capriche'. Jeu de Paume. 2010. Recuperado el 14 de febrero de 2013, de http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierEnseignants_Nadar.pdf?PHPSESSID=2f79ea020ac95951924d9f2741b691f7

SORLIN, P. *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Traducción de Víctor Goldstein. Buenos Aires, La Marca. 2004.

TALBOT, F. *The Pencil of Nature*. Londres, Longman, Brown, Green and Longmans. 1884.

Fotografías y caricaturas

CARJAT, É. Portrait de Charles Baudelaire. Bibliothèque nationale de France (Bnf). Recuperado el 23 de noviembre de 2012, de <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=31170608&E=JPEG&NavigationSimplifree=ok&typeFonds=noir>

CARJAT, É. Un air de Baudelaire. Musée d'Orsay. 1861. Recuperado el 17 de marzo de 2014, de http://www.lexpress.fr/culture/livre/le-musee-d-orsay-achete-une-image-photographique-de-baudelaire_1500760.html

NADAR, F. Portrait de Charles Baudelaire. Revelado sobre papel salado a partir de un negativo de vidrio colodión. Musée d'Orsay. 1855. Recuperado el 23 de noviembre de 2012, de [http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1\[zoom\]=0&tx_damzoom_pi1\[xmlId\]=081376&tx_damzoom_pi1\[back\]=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1[zoom]=0&tx_damzoom_pi1[xmlId]=081376&tx_damzoom_pi1[back]=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9)

NADAR, F. Ingratitude de la peinture, qui refuse la plus petite place à la photographie, à qui elle doit tan. *Journal amusant*. 55. 1857. Recuperado el 23 de noviembre de 2013, de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5506758p.image>

NADAR, F. La photographie sollicitant une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts de 1855. *Journal amusant*. 55. 1857. Recuperado el 23 de noviembre de 2013, de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5506758p/f2.image>

NADAR, F. La peinture offrant à la photographie une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts. Enfin! *Journal amusant*. 172. 1859. Recuperado el 23 de noviembre de 2013, de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55013380/f2.image>

NEYT, C. Portrait Portrait de Charles Baudelaire avec dédicace à un ami. *Carte de visite*. Bibliothèque nationale de France (Bnf). Recuperado el 23 de noviembre de 2012, de <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7844798&E=JPEG&NavigationSimplifree=ok&typeFonds=noir>

ROCH, Les portraits. *Journal amusant*. 36. 1856. Recuperado el 23 de noviembre de 2013, de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55067274.image>

TALBOT, F. Articles of China, en *The Pencil of Nature*. Londres, Longman, Brown, Green and Longmans. 1884.

VAUDAY, P. *La invención de lo visible*. Traducción de Rodrigo Grimaldi. Buenos Aires, Letranómada. 2009.

Mariana de Cabo

Licenciada en Letras de la Universidad Católica Argentina. El artículo “La memoria en la modernidad: Charles Baudelaire y la fotografía” forma parte de su tesis de licenciatura sobre el vínculo entre Charles Baudelaire y la fotografía. Actualmente se encuentra trabajando en el proyecto de investigación “Umbrales de la escritura: correspondencias y tensiones de la relación palabra/imagen en la literatura latinoamericana” dirigido por la Dra. Lucía Puppo, en el Centro de estudios de literatura comparada “María Teresa Maiorana” (Universidad Católica Argentina).

Recebido em 11 de outubro de 2015.

Aceito em 30 de novembro de 2015.