

## RETRATOS Y AUTORRETRATOS DE BAUDELAIRE: UN ITINERARIO VISUAL POR SUS IDEAS SOBRE ARTE

*A Silvia I. Tomas*

Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad  
Universidad Nacional de Río Negro  
Universidad Nacional de Rosario  
silviatomas83@gmail.com

**Resumen:** Proponemos un recorrido por las representaciones y autorrepresentaciones de Charles Baudelaire plasmadas en sus autorretratos y en los retratos de artistas contemporáneos. Con dichas imágenes como anclaje visual —imitando el método crítico baudelairiano—, recorreremos las principales ideas estéticas que desarrolló en sus críticas de arte, desde el *Salon de 1845* (su primera publicación editada), hasta *Le Peintre de la vie moderne*.

Ciertos tópicos, como la tensión entre romanticismo y realismo, la belleza moderna, la capacidad del arte de captar lo fugitivo o el elogio del “arte mnemónico”, surgen como conceptos que, al mismo tiempo que nuestro crítico los definía y examinaba, tomaban forma visual en representaciones que tienen a la persona de Baudelaire como motivo.

**Palabras clave:** Retrato, Crítica de arte, Modernidad.

**Abstract:** Here we propose go over the representations and self-representations of Charles Baudelaire that were reflected in his self-portraits and in the portraits by contemporary artists. With these images as visual anchors —imitating Baudelairian's critical method— we go through the main aesthetic ideas developed in his art criticism, from the *Salon of 1845* (the first work that he published) to *Le Peintre de la vie moderne*.

Certain topics, like tension between romanticism and realism, the modern beauty, the ability of art to capture the fugitive, as well as the praise of "mnemonic art", emerge as concepts that, at the same time that our critic defined and examined them, they take a visual form in representations that have the person of Baudelaire as motive.

**Keywords:** Portrait, Art criticism, Modernity.

## Introducción

*“un buen retrato me parece siempre una biografía dramatizada, o, antes bien, el drama natural inherente a todo hombre”.*

Charles Baudelaire, Salón de 1859.

Nos convoca la figura de Charles Baudelaire, sobre quien tanto se ha dicho y escrito, por lo cual, propongo sencillamente en este ensayo hacer un ejercicio de *flânerie*: sugiero realizar un paseo por las ideas estéticas de Baudelaire, tomando como anclaje visual una galería de retratos que hoy podemos examinar como si estuvieran reunidos en una exposición, un museo imaginario del tipo que proponía André Malraux (2012 [1965]). Reunimos así una colección de imágenes que no está limitada por las disponibilidad temporal o espacial de de las obras, puesto que hoy en día podemos recorrer esta galería inmaterial del mismo modo que visitamos los textos del autor.

Deambularemos por este breve pasaje de rostros pintados y fotografiados, del mismo modo que Baudelaire, en su rol de crítico, se obligaba a dar un paseo por las obras del Salón de París antes de volcar por escrito sus opiniones y teorías sobre arte, que daban forma de “justification raisonnée [à] une préférence passionnée” (Starobinski, 1968, p. 16). Según Roberto Calasso, “Así actuaban los *Salons* sobre Baudelaire. Cada vez eran un pretexto para que repicasen los acordes inconfundibles de su prosa en formación” (2011, p. 20).

Las obras seleccionadas para acompañar este trabajo abarcan los años de vida del poeta y los artistas que las

crearon tuvieron contacto cercano con él. A su vez, el motivo de todas las imágenes es la figura de Baudelaire (que también es el autor de algunos autorretratos), pero incluso en las pinturas y fotografías tomadas por otro, nuestro dandi no resignó su rol activo y protagónico a la hora de dar sentido y forma a esos retratos, por lo cual articulan también una autorrepresentación. El biógrafo y especialista, Claude Pichois, que reúne y comenta toda la iconografía baudelaireana en su *Album Baudelaire*, señaló que, de todos sus retratos, sean dibujos, pinturas o fotografías, Baudelaire fue el colaborador, si no el autor, a través del “cadrage, attitude, expression” (1974, p. 7), ya que estos aspectos nunca fueron azarosos, sino fruto de la elección consciente de Baudelaire en el momento de posar.

Jean-Luc Nancy establece con precisión que el género del retrato se define en cuanto cuadro organizado “alrededor de una figura que es propiamente, en ella misma, el fin de la representación, con exclusión de cualquier otra escena o relación, de cualquier otro valor o meta de representación, evocación o significado” (2006, p. 13). En estos ejemplos, la figura en torno a la que se organiza la representación es Baudelaire, que se hizo conocido por su apariencia huidiza, contradictoria, ambivalente, por lo tanto, se ganó el lugar de ser un desafío para los retratistas.

Charles Asselinou, su amigo y biógrafo, recuerda que su “figura era muy llamativa e inolvidable”, también que “cambiaba de peinado como de camisa” (Pichois y Ziegler, 1989, p. 231). Champfleury rememora: “En 1846 Baudelaire era una especie de dandy que vivía con un pintor que le seguía a todas partes y que hizo del poeta un retrato fantástico en el que se pueden observar las inquietudes de

esta naturaleza preocupada por lo extravagante” (Champfleury, 1992, p. 254) y Walter Benjamin refiere que Gustave Courbet, al acometer el retrato del poeta, se quejaba de que todos los días Baudelaire tenía un aspecto diferente. Según Benjamin, “Como no tenía ninguna convicción propia, siempre iba adoptando nuevas formas. *Flâneur*, apache, dandi y traperero eran para él múltiples roles. Pues el *héros* moderno no es héroe: es un intérprete de héroes” (2012, p. 176).

### Dos retratos divergentes

El primer retrato en el que nos detenemos (Fig. 1), fue pintado en 1844 por Émile Deroy, de quien se dijo que el poeta “dejaba o hacía creer que [...] era *su* pintor” (Pichois y Ziegler, 1989, p. 195) y según el crítico Champfleury, como citamos más arriba, Deroy lo acompañaba a todos lados. El óleo es un retrato temprano, singular y, podríamos decir, efímero. El Baudelaire que aparece allí, a los 23 años, no será el mismo poco tiempo después, y el propio Deroy morirá transcurridos dos años. El fotógrafo Nadar sitúa la realización de la pintura en la época en que el poeta habitaba el *hôtel* Pimodan, y se habría concretado gracias a cuatro sesiones de pose nocturnas. Si bien Asselinau dijo que es una “imagen exacta del Baudelaire de entonces, [...] paseando por esos barrios desiertos y pobres con un lujo de vestimenta inusitado” (Pichois y Ziegler, 1989, p. 221), otorgándole así carácter documental a la representación, el retrato muestra, como bien lo señala Pichois, una pose amanerada muy estudiada, en la que un Baudelaire “melenudo, bigotudo y barbudo, miraba con desparpajo al

espectador; nada delataba un hombre de letras” (Pichois y Ziegler, 1989, p. 221), como tampoco lo hacía su habitación en el *hôtel*, de la cual Benjamin dice que había borrado todos los rastros del trabajo de escritor.



### Figura 1

Émile Deroy

*Retrato de Charles Baudelaire*

1843-1844

Óleo sobre tela, Museo del Palacio de Versalles y del Trianon

Reproducido en:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baudelaire\\_en\\_1844\\_par\\_Emile\\_Deroy.jpg#file](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baudelaire_en_1844_par_Emile_Deroy.jpg#file)

Fecha de consulta 28/02/2018

Dicha pose, orientada a ubicarse como romántico y bohemio (pintor y modelo serán los futuros personajes de

la novela de Henry Murger, *Escenas de la vida bohemia*), lo distancia de los ideales de la clase burguesa, a la cual dirigió las palabras introductorias de sus Salones de 1845 y 1846 con un alto grado de ironía, para señalar la necesidad de “llevarlos adonde deberían estar” en materia artística (Baudelaire, 1999, p. 36), porque era necesario que los burgueses sean capaces de sentir la belleza, ya que “nadie tiene el derecho de prescindir de la poesía” (p. 97).

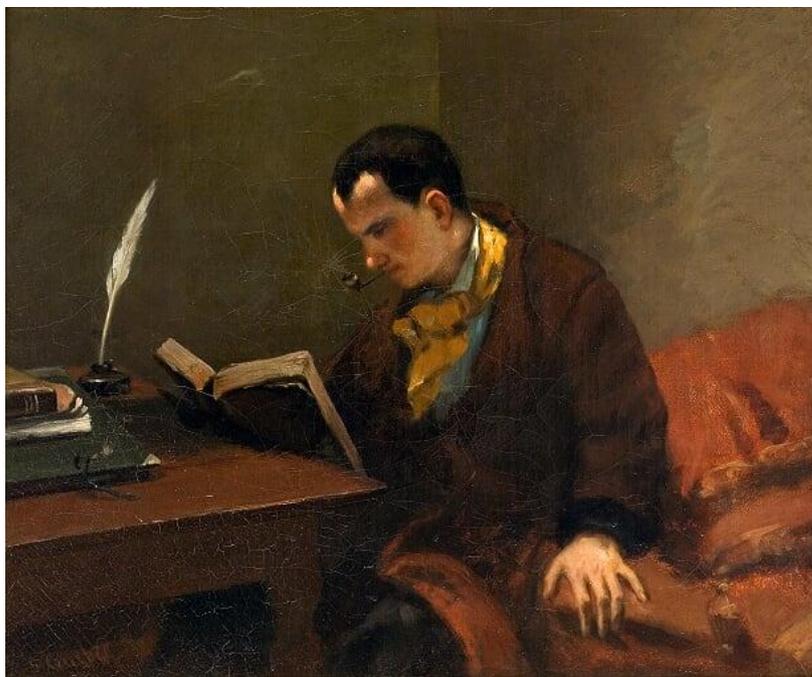
En el *Salón de 1845*, su primera publicación editada (aún bajo el apellido de su madre), lo cual sucede el año siguiente al que data el cuadro de Deroy, Baudelaire mantiene el orden y la clasificación de los géneros pictóricos tradicionales; el capítulo destinado a los retratos reseña las obras de dieciséis artistas. El crítico exalta en algunos de ellos los logros del colorido y elogia cuando consiguen la armonía y la sabia combinación de tonos. Seguramente admiró en Deroy, como en aquellos retratistas, el trabajo colorista del pintor. No se trata de que utilicen el pigmento puro, saturado, pero sí de una concepción de la forma construida a través de la pincelada, la mancha y la luz, una técnica influida por los pintores españoles que crítico y pintor podían contemplar en el museo Louvre (y que ejercieron también su influjo en Édouard Manet).

El objetivo de Baudelaire en 1845 era borrar la separación tradicional entre dibujo y color, meta que antes había planteado Eugène Delacroix. El crítico y el pintor argumentan que ya no era sostenible la división entre los artistas que dibujan y los que son meros coloristas. La mirada moderna del crítico reconoce que también “se puede dibujar bien con un color desenfrenado” (Baudelaire, 1999, p. 39), y en 1863, Baudelaire afirmará (con palabras

tomadas de Delacroix), “Para hablar con exactitud, no hay en la naturaleza ni línea ni color. Es el hombre quien crea la línea y el color. Son dos abstracciones que extraen su nobleza equivalente de un mismo origen” (1999, pp. 331-332), por lo cual, color y dibujo tienen una capacidad semejante para hacer pensar y soñar.

El color se encuentra en el centro mismo de la propuesta baudelaireana de crítica de la representación, por el modo en que éste interactúa con la imaginación. Según Baudelaire, el color tiene la capacidad de despertar resonancias vibratorias en el espectador, el color “piensa por sí mismo, independientemente de los objetos que recubre” (1999, p. 218).

El segundo retrato elegido (Fig. 2), también de una época temprana, corresponde a Gustave Courbet, que lo pintó en 1847. El cabecilla de la escuela realista en pintura, enfoca a Baudelaire desde un ángulo muy distinto al de Deroy. No sólo el punto de vista es ahora lateral, sino que, además, el modelo nos niega la mirada, absorto en la lectura. Para Pichois y Ziegler, este es un retrato del artista como “socialista de 1847”, pero faltaba todavía un año para que eclosionara su entusiasmo pasajero por la acción revolucionaria, lo que llevaría al poeta temporalmente a las calles en el 48.



## Figura 2

Gustave Courbet

*Charles Baudelaire*

1847

Óleo sobre tela, Museo de Montpellier

Reproducido

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave\\_Courbet\\_033.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_033.jpg)

Fecha de consulta 28/02/2018

en:

Un retrato, como exigencia del género, no debería representar ninguna acción, pero en algunos casos está aceptado que el retratado aparezca pintando —cuando el pintor se autorretrata ejerciendo su profesión—, y tampoco incomoda ver a Baudelaire leyendo, como parte de su caracterización como hombre de letras, aunque esto hace que la pintura se deslice hacia el límite entre la típica caracterización retratística y la construcción de una escena de género intimista.

En el *Salón de 1859*, Baudelaire, luego de abandonarlo en los folletos de los *Salons* de 1846 y 1855, retoma el formato

de capítulos destinados a los distintos géneros pictóricos y el sexto apartado se refiere al retrato. Comienza con un curioso relato en el que una entidad, el “alma de la Burguesía”, le reclama que lo único importante para un buen retrato, es el modelo que posa. Esa burguesía es el público, “que ama apasionadamente su propia imagen” (Baudelaire, 1999, p. 270) y encarga a los artistas efigies que la eternicen. La respuesta que Baudelaire le da a la aparición es tajante: la imaginación resulta tan necesaria para este género como para cualquier otro tipo de pintura. “¡Un retrato! ¿Hay algo más simple y más complicado, más evidente y más profundo?”, exclama (p. 267); y afirma Baudelaire: “Cuando veo un buen retrato, adivino todos los esfuerzos del artista, que primero ha tenido que ver todo lo que se dejaba ver, pero también adivinar lo que se escondía” (p. 268).

En la misma época, el crítico y literato Charles Augustin Sainte-Beuve recomendaba, como método para dar explicación y significado a las obras, profundizar el conocimiento de la biografía de sus autores y también crear un vínculo entre el retratado y el pintor. Esta posición tan pragmática de Sainte-Beuve, según la cual conociendo la biografía es posible entender a la persona y a su obra, la refuta Baudelaire en sus teorías sobre el arte. Según Philippe Lacoue-Labarthe, el poeta lo ve de una forma más compleja: “algo anuda oscuramente, para Baudelaire, estas dos cuestiones: la identidad de la pintura y la identidad del sujeto” (citado en Nancy, 2006, p. 18). La tarea del retratista no puede minimizarse, como señala también Nancy, debe “poner al descubierto la estructura del sujeto: su subjetividad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro de sí” (2006, p. 16), y

esta tarea, como todas las relativas al arte y la creación, Baudelaire la concibe en tanto labor de la imaginación.

Y ese mismo nudo, esa tensión, vemos en el retrato de Courbet. La búsqueda del parecido, pero alejándose de la técnica academicista impulsada en esa época por la escuela de Jean-Auguste-Dominique Ingres. La identidad del modelo se percibe sutilmente, no en detalles, sino en la impresión general. Lo que terminará primando, de todos modos, es la descripción objetiva, que no place a los gustos simbolistas y alegóricos de Baudelaire. La imaginación, no reinó en el territorio de Courbet. “En su artículo de 1855 sobre, o mejor, contra Ingres”, dice Pichois, “Baudelaire habla de Courbet, porque los dos pintores han proscrito «la imaginación, esa reina de las facultades»” (Pichois, incluido en Champfleury, 1992, p. 250).

### **La cofradía moderna**

En tercer lugar, nos detenemos ahora en el retrato grupal de Henri Fantin-Latour, *Homenaje a Delacroix*, de 1864 (Fig. 3). Esta pintura, es uno de varios retratos de grupo realizados por el artista para el Salón de París entre 1864 y 1885. Bridget Alsdorf (2012) considera que constituyen un ambicioso esfuerzo por representar las afinidades colectivas en la pintura moderna, que cristalizó el reñido compromiso de la generación de Fantin-Latour con lo colectivo, siempre en tensión con las individualidades.



### Figura 3

Henri Fantin-Latour

*Homenaje a Delacroix*

1864

Óleo sobre tela, Museo de Orsay

Reproducido en:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fantin-Latour\\_Homage\\_to\\_Delacroix.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fantin-Latour_Homage_to_Delacroix.jpg)

Fecha de consulta 28/02/2018

La importancia de lo colectivo durante el siglo XIX tal vez sea el motivo de que Baudelaire participe de diversos retratos de grupo, quizás no tan respetuosos de las reglas de un género que viene del barroco holandés como las pinturas de Fantin-Latour, pero que cumplen la función de reunir personalidades contemporáneas, sugiriendo una confraternidad e ideales compartidos. Así, Courbet retoma su retrato del poeta de *Les Fleurs du Mal* en las figuras que componen *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale* (1855); igualmente, la silueta de Baudelaire se desliza entre la multitud que Manet pinta escuchando *La Musique aux Tuileries* (1862); y en 1889, con motivo de la Exposición Universal, Henri Gervex y Alfred Stevens lo incluyen en su *Panorama du Siècle*, una pintura monumental que acabaría recortada en fragmentos. Ineludible, contemporáneos y

sucesores del mundo de la cultura francesa le garantizan su lugar en el panteón de las artes y las letras, más allá de que en vida Baudelaire fuera una figura más bien polémica.

Pero volvamos al análisis del cuadro de Fantin-Latour. Allí aparecen representados en torno a un retrato de Delacroix (fallecido el año anterior), no sólo Baudelaire, sino también Champfleury, James Abbott McNeill Whistler, Manet y el propio Fantin-Latour entre otros críticos y artistas: “An association of individuals, an army of dandies, a group of distinguished by its exclusions and external appearance more than its internal bonds”, dice Aldsford en su ensayo *Fellow Men* (2012, p. 3).

Este grupo de caballeros vestidos de negro, que parecen asistir a un funeral, bien podrían responder a la demanda baudelaireana de un artista que vista de “traje, la piel del héroe moderno” (Baudelaire, 1999, p. 186), ese traje negro que caracteriza a la belleza moderna, nueva, particular y tan transitoria como la moda, pero tan ineludible y necesaria como la belleza clásica y eterna.

El retrato de grupo de Fantin-Latour nos permite recordar el rol que el romanticismo y Delacroix ocuparon en las ideas sobre arte de Baudelaire. El “Homenaje” reubica al crítico en el lugar de deudor respecto de las ideas sobre arte del pintor romántico, más allá de la originalidad de muchos de sus aportes.

A lo largo de sus Salones y ensayos, es constante la referencia a Delacroix como artista modelo (así como Wagner lo es para la música y Poe para la literatura). Según Baudelaire, Delacroix es “el más original de los tiempos antiguos y modernos [...]”. Tiene derecho a ser siempre joven, pues él no nos ha engañado, no nos ha mentado

como algunos ídolos ingratos” (1999, p. 37). Dice además que en este “genio y dandy” se encuentra “la cabeza de la escuela actual” (p. 94), es la “única gloria francesa” (p. 311) y “el cielo le pertenece, como el infierno” (p. 248).

En el *Salón de 1846*, el segundo apartado lleva como título: “¿Qué es el Romanticismo?”. Allí, Baudelaire nos dice que éste no tiene nada que ver con mirar sistemáticamente al pasado, tampoco lo encuentra en una elección determinada de los temas para las obras, sino que está determinado por la manera de sentir: “Para mí, el romanticismo es la expresión más reciente, la más actual, de lo bello. [...] Quien dice romanticismo dice arte moderno – es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, expresados por todos los medios que contienen las artes” (1999, p. 103-104).

Sobre esta última frase, David Carrier asocia la “intimidad” a la abolición de la distancia entre la obra de arte y el espectador; la “espiritualidad”, con una virtud propia de los maestros antiguos que, sin embargo, Delacroix posee en una época eminentemente secular; y el “color”, como la propiedad que unifica las restantes. El color es el vehículo por el cual lograr un efecto de infinito, de espiritualidad y de intimidad (Carrier, 1996, p. 14).

Como señala Vicente Jarque, “Baudelaire destaca en Delacroix el dominio absoluto del color” (1996, p. 325), y dicho colorido, que es otra de las formas que adoptan las correspondencias o analogías entre imágenes, palabras, colores, sonidos y perfumes, es uno de los vínculos más fuertes del arte romántico con el arte moderno, ya que hace hincapié en la esencia de la pintura, en sus propiedades intrínsecas, llevándola por el camino hacia su autonomía.

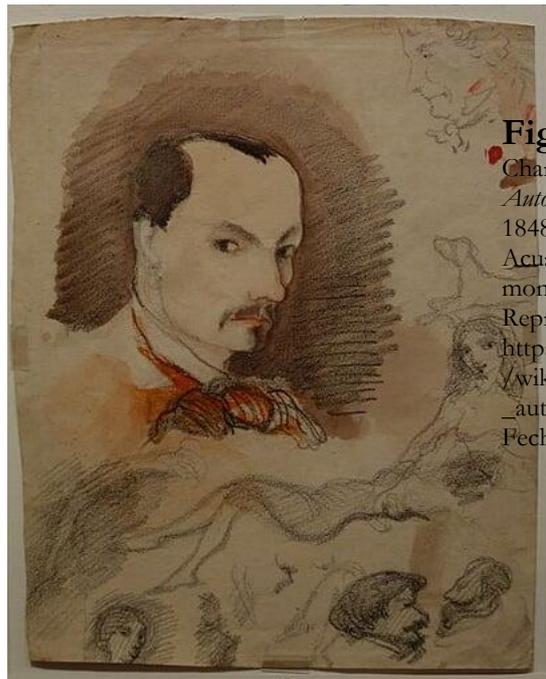
Notoriamente, en varias ocasiones Baudelaire habla también de la necesidad de percibir el color manteniendo una distancia de observación con respecto a la obra, y en un fragmento sugiere que las pinceladas no se difuminen por completo: “Cuanto más grande es un cuadro, más amplia ha de ser la pincelada [...]. El color obtiene así mayor energía y frescor” (1999, p. 241). Si bien esta mezcla óptica del color nos remite a la técnica impresionista, hay que tener en cuenta que nuestro crítico de arte no pudo anticiparse en el tiempo, y que, como suelen señalar algunos de sus comentaristas, incluso la producción de su amigo Manet no ocupa más que un espacio menor en sus comentarios.

Justamente, el siguiente muro de nuestro museo imaginario reúne tanto un pequeño retrato de Manet (Fig. 4), como un autorretrato (Fig. 5) de los que Baudelaire solía hacer con pluma y lápiz rojo. Los dibujos que se conservan de mano del poeta de *Les Fleurs du Mal* nos recuerdan el tipo de dibujo abocetado de Constantine Guys, un parecido que para Calasso es “inquietante”.



#### Figura 4

Édouard Manet  
*Dibujo de Charles Baudelaire*  
1862, Incluido en Charles Asselineau (1869). *Charles Baudelaire. Sa vie et son œuvre.* Paris : Alphonse Lemerre.  
Reproducido en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles\\_Baudelaire\\_p ar\\_Manet\\_1862.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Baudelaire_p ar_Manet_1862.png)  
Fecha de consulta 28/02/2018



#### Figura 5

Charles Baudelaire  
*Autorretrato*  
1848  
Acuarela y grafito, Museo de monumentos franceses, París.  
Reproducido en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baudelaire\\_-\\_autoportrait\\_1848.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baudelaire_-_autoportrait_1848.jpg)  
Fecha de consulta 28/02/2018

El trazado rápido de los rasgos fisonómicos, o las escenas de la vida parisina con las que Guys ilustraba periódicos londinenses, suscitaron en Baudelaire una afirmación del arte mnemónico, sobre el que se explaya en el capítulo V de *Le Peintre de la vie moderne*, “el ensayo más bello e iluminador sobre un artista de todo el siglo XIX” (Calasso, 2011, p. 213). El arte mnemónico es un dibujo hecho de memoria, que no copia un modelo, e implica una mirada sintética y esquemática. Dice Baudelaire: “Se entabla entonces un duelo entre la voluntad de verlo todo, de no olvidar nada, y la facultad de la memoria que ha adquirido el hábito de absorber vivamente [...] la ejecución ideal, [es necesario que] se haga tan inconsciente, tan *natural* como lo es la digestión para el cerebro del hombre” (1999, p. 366).

El resultado puede parecerse a los bocetos previos de un artista, pero son bocetos perfectos, en su grado justo de acabamiento, y lo más importante es que convocan y activan la imaginación del espectador: “El espectador es en este caso el traductor de una traducción siempre clara y embriagadora” (Baudelaire, 1999, p. 365).

Esta exaltación del arte mnemónico es otra de las formas que adopta en Baudelaire la crítica a la teoría mimética de las artes. Así como el color apela a la imaginación, el dibujo rápido, esquemático, incompleto, exige que un tipo de espectador activo, mientras que la pintura que aspira a la mimesis, las representaciones acabadas a partir de la observación del natural, son consumidas pasivamente por la complaciente burguesía a la que Baudelaire aspira redireccionar.

## La secta de los adores del sol

Por último, nos detenemos en algunos de los retratos fotográficos que se conservan de Baudelaire. El primero de ellos (Fig. 6) es uno de los que fueron captados por Nadar (Félix Tournachon), quien mantuvo un vínculo con el escritor desde la época temprana del *hôtel* Pimodan (Pichois y Ziegler, 1989, p. 206) y será una de las pocas amistades que conserve a lo largo de los años, con diferentes grados de afinidad según el momento. Nadar fue, paradójicamente, su “*ami-ennemi intime*” en palabras de Antoine Compagnon (2014, p. 105). Tal como la anécdota respecto de Courbet, Nadar igualmente le atribuía a Baudelaire un “aspecto paradójico”.

El segundo ejemplo de retrato fotográfico (Fig. 7) pertenece a Étienne Carjat —Baudelaire también dejó que lo captara la cámara del belga Charles Neyt—. Carjat, que era periodista, caricaturista y fotógrafo, lo retrató entre 1861 y 1862.



### Figura 6

Nadar

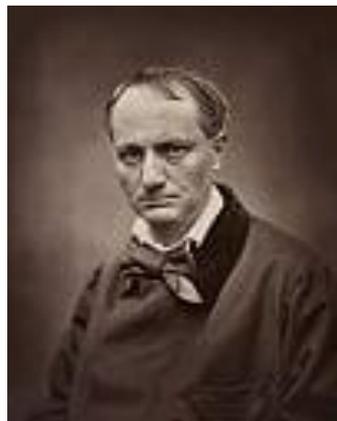
*Charles Baudelaire*

1855

Fotografía, Archivos fotográficos de Francia

Reproducido en:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles\\_Baudelaire\\_1855\\_Nadar.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Baudelaire_1855_Nadar.jpg)

Fecha de consulta 28/02/2018



### Figura 7

Étienne Carjat

*Charles Baudelaire*

1861-1862

Fotografía, Colección Particular

Reproducido en:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/File:C3%89tienne\\_Carjat,\\_Portrait\\_of\\_Charles\\_Baudelaire,\\_circa\\_1862.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:C3%89tienne_Carjat,_Portrait_of_Charles_Baudelaire,_circa_1862.jpg)

Fecha de consulta 28/02/2018



Resulta curioso observar la cantidad de veces que Baudelaire aceptó ser fotografiado (que superan la cantidad de veces que propició que lo pintaran) sobre todo si tenemos en cuenta las opiniones negativas que vertió sobre esta nueva técnica de producción de imágenes. Como señala Compagnon (2014, p. 91), Baudelaire tenía seis años cuando aparecieron los primeros daguerrotipos, que inauguraron la rápida sucesión de avances técnicos destinados a captar cada vez con mayor velocidad y calidad esos dibujos hechos con luz que pudieron finalmente asentarse sobre vidrio, metal o papel.

En el *Salón de 1859*, durante cuya redacción Baudelaire le escribe dos cartas a Nadar, por primera vez, el reglamento incluyó a la fotografía en el Salón de bellas artes, aunque en una sala adyacente. Nadar expuso retratos de Gautier, Janin, Dumas, Houssaye. Sin embargo, a pesar del entusiasmo generalizado, de la creciente aceptación en el mundo artístico, y de los vínculos íntimos de Baudelaire con un fotógrafo, en su reseña dedica un apartado a condenar a esta nueva *industria*, que vino a contribuir a aquellos que profesan el credo de la naturaleza, es decir, de la mimesis y la copia del natural. El Mesías de esta nueva secta de adoradores del sol es Daguerre. El peligro es inminente, señala Baudelaire: “Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido” (Baudelaire, 1999, p. 233). Por el contrario, deberíamos darle el gobierno a la imaginación creadora, a la reina de las facultades, “positivamente emparentada con el infinito” (p. 236).

Si Baudelaire refiere a Daguerre como mesías de una secta, es porque parece percibir que la fotografía produce una desacralización de la relación del hombre con la imagen (Compagnon, 2014, p. 117), que, para peor, se sostiene en la reproducción de lo real. Era de esperar que nuestro crítico, declarado seguidor del culto a las imágenes, emitiera su recelo para con la fotografía, ya que para él la naturaleza no está por sobre lo artificial, sino por debajo en su capacidad de remitir a la poesía y prefiere las ensoñaciones a la reproducción fiel de lo que ya existe.

Compagnon nos recuerda que, históricamente, la fotografía tiene dos asociaciones opuestas posibles: una positiva, la homologación a una pintura con luz; otra negativa, que la vincula con la muerte. La cámara oscura es identificada así como cámara mortuoria, la pose como la inmovilidad y rigidez del cadáver. Precisamente, Baudelaire y sus contemporáneos vivieron y expresaron en varias ocasiones la situación de la pose como un suplicio, y la imagen fotográfica como imagen de la imposibilidad de la muerte: “Le monde moderne rend indistinctes la vie et la mort, notamment par la photographie, et c’est toute la vie moderne qui se présente comme un mort perpétuelle” (Compagnon, 2014, p. 143).

## Conclusión

Baudelaire observaba a sus amigos posar y se sometió al ritual de la pose, pero no siempre hizo lo que el fotógrafo quería. Precisamente, vamos a culminar este recorrido por la

galería de retratos de Baudelaire con la referencia a una fotografía recientemente descubierta, que hoy está en el museo d'Orsay, atribuida a Carjat y datada alrededor de 1861.<sup>1</sup> En ella, posa frente al fotógrafo el caballero Thomas Arnauld, pero los especialistas (por ejemplo, Serge Plantureux) creen distinguir la silueta del poeta en un segundo plano, en el extremo superior izquierdo, “attentif, vigilant derrière la toile” (Compagnon, 2014, p. 164), en lo que sería una imagen fantasmagórica de Baudelaire, deslizándose por detrás de la imagen aparentemente ingenua de un retrato.

En un ensayo sobre la autorepresentación en literatura y pintura, James A. W. Heffernan (2008) nos recuerda que Jean Jacques Rousseau, comparando diferentes personificaciones y roles que había adoptado en su vida, afirmó en un pasaje de sus *Confesiones* que sólo fue él mismo en el exacto momento en que estaba posando como alguien más. En lo cotidiano, nos presentamos de diferentes formas a las distintas personas y *somos* esas diferentes caras que mostramos.

Pudimos ver aquí que Baudelaire fue, a lo largo de los años, esas distintas poses que adoptó. Pero creo que resulta en extremo significativa esta última toma fotográfica, donde quedó plasmado un Baudelaire fugitivo. Nos queda la duda, por supuesto, de si se trata o no de la silueta del poeta. ¿Pero acaso no se nos plantea el mismo interrogante cuando nos enfrentamos a sus declaraciones, tantas veces irónicas y

---

<sup>1</sup> [http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no\\_cache=1&nnumid=169410&cHash=bce66bf6ba](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=169410&cHash=bce66bf6ba)

contradictorias? ¿No nos preguntamos si es él verdaderamente o alguna de sus máscaras temporales?

Esta imagen fuera de foco da cuenta de la figura paradójica, inasible, compleja que sus contemporáneos coinciden en atribuirle, presentada de modo enmascarado detrás del retrato de otra persona; una silueta fugitiva, como las que Guys captaba en las calles de Londres y París, con esa belleza moderna que el poeta y crítico de arte rescataría para que ocupara su lugar a la par de las apetencias de belleza eterna.

### **Referencias Bibliográficas**

- Alsdorf, B. (2012). *Fellow Men. Fantin-Latour and the Problem of the Group in Nineteenth-Century French Painting*. Princeton, NJ y Oxford: Princeton University Press.
- Baudelaire, C. (1999). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Calasso, R. (2011). *La Folie Baudelaire*, Barcelona: Anagrama.
- Carrier, D. (1996). *High Art. Charles Baudelaire and the Origins of Modernist Painting*. Pennsylvania: University Park.
- Champfleury (1992). *Su mirada y la de Baudelaire*, Madrid, Visor.
- Compagnon, A. (2014). *Baudelaire. L'irréductible*. París : Flammarion.

- Heffernan, J. A. W. (2008). "Cracking the Mirror: Self-Representation in Literature and Art". *Queen's Quarterly*, n. 115, pp. 2-21.
- Jarque, V. (1996). "Charles Baudelaire", en Valeriano Bozal (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor.
- Malraux, A. (2012) [1965]. *Le Musée Imaginaire*. París: Folio.
- Nancy, J. L. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Pichois, C. (1974). *Album Baudelaire*. París: Gallimard.
- Pichois, C. y J. Ziegler (1989). *Baudelaire*. Valencia: IVEI.
- Starobinski, J. (1968). "De la critique à la poésie". *Preuves*, n. 207, pp.16-23.