

# ¿Baudelaire fotóforo o antirrepublicano?: la literatura y la fotografía en la modernidad

CABO, Mariana de / UCA – marianadecabo@gmail.com

---

Eje: perspectivas teórico-metodológicas en la historia del arte  
y su relación con otras disciplinas humanísticas

Tipo de trabajo: ponencia

---

Palabras clave: Estudios comparados – Literatura – Fotografía – Charles Baudelaire – François Arago.

## **Resumen**

En su ensayo sobre la fotografía, «Le public moderne et la photographie» Baudelaire retoma el documento que el 3 de julio de 1839 François Arago presenta sobre el daguerrotipo en la Cámara de diputados en París. Al criticar la invención, Baudelaire se opone a las ideas que Arago adjudica a la fotografía y que resultan contrarias a su concepción del arte: la fotografía como progreso, como verdad y como objeto comercial. Si como señala François Brunet en *Photography and Literature* durante sus primeros años la fotografía está condicionada por la escritura, el ensayo de Baudelaire crea un espacio de reflexión sobre la fotografía. En este sentido, en la encrucijada de la fotografía y la literatura en la Modernidad, se profundizará en la idea de la invención como emblema de la República que instala Arago y a la cual se opone Baudelaire.

## **La asistencia de la memoria**

La fotografía se presenta públicamente en París, hogar de Charles Baudelaire, condicionada por circunstancias espacio-temporales y se convierte en un gesto propio de la Modernidad: producto de los avances técnicos que posibilita el estudio del universo y del cuerpo humano, el control de la población por parte del estado, la reproducción de obras de arte y manuscritos, el acceso a paisajes lejanos, la fijación del recuerdo del ser querido y, en particular, la fascinación ante el yo narcisista. En este sentido, Baudelaire en «Le public

moderne et la photographie» reconoce cómo la fotografía amplía el acceso del ser humano al conocimiento del mundo:

Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquait 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 (1976, p. 618, t2).

Desde una perspectiva teórica, Baudelaire define y delimita el dominio de la fotografía: su rol se circunscribirá a la asistencia, es decir, a ser un medio para las nuevas posibilidades que presenta la Modernidad a la humanidad. En la carrera por tener un mayor dominio del mundo, a los ojos de Baudelaire y sus contemporáneos, la fotografía le facilita al ser humano una forma de apropiarse de las cosas. La fotografía entendida como doble de la realidad permite fijar un objeto ubicado en un espacio y tiempo para sustraerlo de su ámbito y acercarlo al espacio personal. A lo largo de esta ponencia, se analizará el diálogo que el texto de Baudelaire sobre la fotografía establece con el discurso de François Arago a fin de comprender la reacción del poeta a la idea de la fotografía como emblema de la República. Primero, se profundizará el contexto de producción del texto de Baudelaire; luego se desarrollará la construcción del discurso de Arago sobre la fotografía y, por último, se ahondará en la ideología antirrepublicana de Baudelaire.

### ***Génesis del ensayo de Baudelaire sobre la fotografía***

«Le public moderne et la photographie» constituye la segunda parte de la introducción al ensayo titulado *Salon de 1859* sobre una muestra paradigmática en la historia del arte: la primera exposición del Salón francés de Bellas Artes que incluye fotografías. El 17 de enero de 1857 y el 16 de abril de 1859, el *Journal Amusant* ilustra a partir de tres caricaturas la evolución del vínculo entre la fotografía y la pintura que culminará con la inclusión de la fotografía en el Salón de Bellas Artes de 1859 [figura 1, 2 y 3]. Aunque con entradas separadas, el *Salon de 1859* y la tercera exhibición de la Société Française de Photographie (SFP) se inauguran el mismo día en el Palais des Champs-Élysées. De esta muestra forma parte Félix Nadar, amigo cercano de Baudelaire, gran retratista y autor de las mejores fotografías del poeta. Nadar, jurado de la muestra y uno de los grandes defensores de la presencia de la fotografía en el *Salon*, expone cincuenta y seis retratos de personalidades



Figura 1. F. Nadar, *La photographie sollicitant une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts de 1855*, [17 janvier 1857, *Journal Amusant*, (55), 2 ,disponible en: [link](#)]

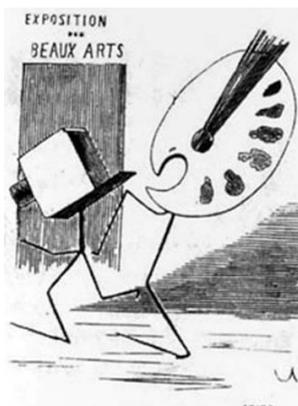


Figura 2. F. Nadar, *Ingratitude de la peinture, qui refuse la plus petite place à la photographie, à qui elle doit tant*, [17 janvier 1857, *Journal Amusant*, (55), 1 ,disponible en: [link](#)]

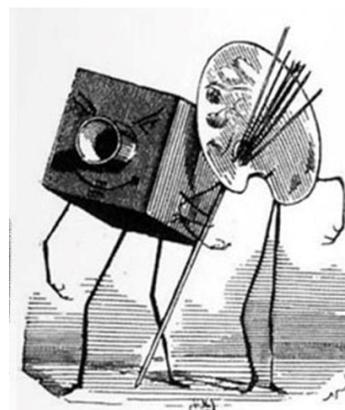


Figura 3. F. Nadar, *La peinture offrant à la photographie une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts. Enfin !*, [16 avril 1859, *Journal Amusant*, (172), 2 ,disponible en: [link](#)]

de la época como Jules Janin [1804-1874], Théophile Gautier [1811-1872], Arsène Houssaye [1814-1896], Alexandre Dumas [1802-1870], Paul Féval [1816-1887] y Jules Champfleury [1821-1889]. No obstante, ningún retrato de Baudelaire es incluido en la exposición: un hecho, por cierto, muy enigmático. Quizá la causa radique en la posición crítica a la fotografía que el poeta asume públicamente y expresa en «Le public moderne et la photographie». Es más Baudelaire no alude a la muestra de la SFP o a alguna de sus obras expuestas en ningún pasaje de su texto. De por sí, la visita de Baudelaire al *Salon de 1859* está rodeada de ambigüedad. Desde Honfleur, el poeta confiesa en una carta a Nadar del 14 de mayo de 1859 que escribe un texto sobre un *Salon* que jamás visitó:

Je suis vraiment fort en peine ; avant de publier mes *Curiosités*, je fais encore quelques articles sur la peinture (les derniers !), et j'écris maintenant un *Salon* sans l'avoir vu. Mais *j'ai un livret*. Sauf la fatigue de deviner les tableaux, c'est une excellente méthode que je te recommande. On craint de trop louer et de trop blâmer ; on arrive ainsi à l'impartialité (Baudelaire, 1973, p. 575, t2).

Sin embargo, dos días más tarde se desdice y admite haber hecho una pequeña visita al *Salon*:

Quant au Salon, hélas ! je t'ai un peu menti, mais si peu! J'ai fait une visite, une seule, consacrée à chercher les nouveautés, mais j'en ai trouvé bien peu; et pour tous les vieux noms, ou les noms simplement connus, je me confie à ma vieille mémoire, excitée par le livret. Cette méthode, je le répète, n'est pas mauvaise, à la condition qu'on possède bien son personnel (Baudelaire, 1973, p. 578, t2).

En este sentido, al escribir sobre el *Salon*, el poeta no se detiene en detalles particulares de las obras que conforman la exposición, sino que busca ir más allá para entender la sensibilidad de los artistas y su concepción del arte. De acuerdo con Paul-Louis Roubert (1999), el *Salon de 1859* y, en particular, «Le public moderne et la photographie» no constituyen un catálogo sobre la muestra, sino un ensayo de estética que parte de un análisis de la pintura contemporánea. Baudelaire dialoga con las diferentes ideas en torno al arte y a la fotografía que circulan en la época y a partir de este intercambio concibe su estética. Al reflexionar sobre la postura de Baudelaire frente a la fotografía se debe considerar los lugares comunes al respecto que circulan en la prensa y en los escritos de sus colegas y que el poeta retoma. Por eso su perspectiva más que tratarse de una visión individual de la fotografía constituye una percepción de la época. Es más, como se profundizará, al criticar la fotografía, Baudelaire se opone a las ideas que se adjudican a la invención y que resultan contrarias a su concepción del arte: la fotografía como progreso, como verdad y como objeto comercial, etc.

### ***François Arago y la fotografía como emblema de la República***

Como explica Anne McCauley (1997), la presentación de la fotografía en la sociedad francesa en 1839 responde a proyectos sociales y políticos planificados y anteriores a la invención. ¿Qué hilos se entretajan detrás de la introducción de la fotografía en Francia? ¿Qué posibilidades presenta la invención al gobierno francés? ¿Acaso —como señala Siegfried Kracauer en *Theory of Film* (1960, p. 6)— mientras muchas invenciones pasan desapercibidas cuando nacen, la fotografía tuvo la suerte de surgir en un período que estaba listo para recibirla? En su ensayo sobre la fotografía, Baudelaire retoma el documento que el 3 de julio de 1839 François Arago [1786-1853] presenta sobre el daguerrotipo en la Cámara de diputados en París. Arago, científico de renombre internacional y político muy activo, astrónomo, matemático, secretario de la Academia de ciencias para la sección de matemáticas y diputado republicano de los Pirineos Orientales, constituye un símbolo de la asociación entre fotografía, ciencia, industria y democracia. A partir del discurso de Arago y del ensayo de Baudelaire, se identifica una de las ideas sobre la fotografía y la modernidad que circulan en la época: la invención como emblema del progreso y de la democracia. Cuando Arago presenta públicamente a la Academia de ciencias el descubrimiento del daguerrotipo y muestra algunas placas a la asamblea, anuncia la compra de la patente por parte del estado francés y la liberación de sus derechos. A partir de este momento, la fotografía será indisoluble de Francia. La república se adelanta a Inglaterra donde científicos como Fox Talbot habían descubierto

procedimientos similares al daguerrotipo. En la carrera, por exhibirse al mundo como centro de la Modernidad, Francia establece un hito. El Estado francés se presenta como proveedor y difusor de una las invenciones más importantes del siglo XIX, es decir, como faro del progreso en el mundo.

Los estudios de fotografía suelen ahondar en la biografía de Joseph Nicéphore Niépce y Louis Daguerre, pero queda en un segundo plano Arago, una figura clave para comprender la concepción de la fotografía en 1839. Además de desarrollar una prestigiosa carrera científica, Arago ulteriormente cultiva una vocación como educador y divulgador de las ciencias en el gobierno. Según su perspectiva, un conocimiento práctico de las ciencias debe ser difundido a todos los estratos de la sociedad (McCauley, 1997). A lo largo de su vida, propone la presencia de la prensa en las sesiones de la Academia de ciencias, incentiva la publicación semanal de informes de la Academia, presenta el plan para la construcción de un anfiteatro en el Observatorio de París que se utiliza para efectuar conferencias públicas y escribe obras de vulgarización de la astronomía. En calidad de político republicano, apoya el sufragio universal masculino, la libertad de prensa, la libertad de asociación y el seguimiento de movimientos revolucionarios en diferentes países de Europa. El objetivo de establecer un Estado republicano aleja a Arago del gobierno de Louis-Philippe. El interés por la educación del pueblo provoca desconfianza en el Estado: se teme el surgimiento de una oposición fuerte. Por eso el gobierno vigila de cerca la Academia de Ciencias y los proyectos de Arago para asegurar la instrucción de las masas.

De acuerdo con Arago, un desarrollo industrial regulado por el Estado contribuye a mejorar la calidad de vida de toda la masa. En un texto consagrado a James Watt, el inventor de la máquina de vapor, en la sección titulada «Des machines considérées dans leurs rapports avec le bien-être des classes ouvrières», describe a las máquinas como un medio para asegurar el progreso de la sociedad y, bajo la directriz del gobierno, como una fuente de trabajo potencial (McCauley, 1997). Si la ley asegura buenas condiciones de trabajo y no permite la explotación de los obreros, la máquina facilita el proceso de producción y permite una mayor demanda bienes, en consecuencia, se requiere mayor mano de obra.

Según explica McCauley (1997), la fotografía se presenta en 1839, en un contexto hostil al desarrollo de las máquinas. Ocurrían numerosas manifestaciones en los centros industriales de París y Lyon donde las máquinas estaban deterioradas y los obreros reclamaban un aumento salarial. En respuesta a una visión crítica de la industrialización, para explicar a los dirigentes socialistas o a los adeptos a la economía sansimoniana que las máquinas no eran culpables del desempleo y de la pobreza de los trabajadores, en enero de 1839, *La Revue du progres*, fundada por Arago y Louis Blanc, republica «Des machines considérées dans leurs rapports avec le bien-être des classes ouvrières». En este

sentido, la introducción de la fotografía en la Cámara de diputados por parte de Arago forma parte de su apoyo a la industrialización y a las ideas republicanas de 1830 (McCauley, 1997).

Si bien en 1839 el daguerrotipo no constituye un procedimiento de fácil utilización y todavía no existe una forma para facilitar su acceso, la Academia de las ciencias como en otras ocasiones apuesta a actividades comerciales que potencian la aplicación de la ciencia. Pero en el caso del daguerrotipo, el interés de la Academia y del gobierno francés en la fotografía no resulta tan claro. ¿Qué ganancias obtendrá Francia de una máquina que permite la obtención de imágenes precisas (McCauley, 1997)? ¿Cómo justificar la importancia de aportar una pensión anual a Louis Jacques Mandé Daguerre y a Isidore Niépce, hijo de Niépce? Los beneficios del daguerrotipo se reconocerán en el futuro, pero no en un breve término. Arago visiona el poder de la ciencia y el beneficio que provee a los gobiernos y a los pueblos si se desarrolla. Para convencer a los diputados de los beneficios de la fotografía, asegura que la disciplina constituirá una fuente de trabajo y de dinero, y un negocio importante para el comercio. En definitiva, la presentación de Arago convierte la fotografía en un emblema de la democracia y del progreso científico, en un dispositivo accesible para toda la sociedad y en un generador de empleo y comercio.

¿Cómo profundizar aún más las formas en qué la fotografía en su origen se vincula con la Modernidad? André Rouillé en *La photographie* (2005, p. 12) explica que la disciplina nace con la sociedad industrial y con un nuevo paradigma de civilización: la ciudad, la industrialización, la democracia y profundos cambios en la percepción del espacio, del tiempo y de las comunicaciones. La fotografía se desarrolla a la par de este mundo y se encarga de registrar su evolución, es decir, es considerada como una herramienta para la era moderna. Cuando se piensa en la fotografía como moderna, se necesita reflexionar más que en la fotografía en sí en la idea de la fotografía que se construye en su época. En este sentido, Arago formula una idea de la fotografía frente a la cual Baudelaire y sus contemporáneos oponen una resistencia o se regocijan. Como explica François Brunnet (2009, p. 21), así lo comprende Tannegni Duchâtel, ministro del Interior, al explicar que el daguerrotipo es más una idea que una invención. Esta concepción de la fotografía está mediada por la escritura y la oratoria porque necesita de estas vías para exhibirse. No se trata del discurso de un inventor-fotógrafo que toma la palabra para explicar su invento: en la Academia de las ciencias y la Cámara de diputados, Daguerre no presenta por sí mismo su invención, sino que a través del discurso de Arago la sociedad toma conocimiento de la fotografía. ¿Cómo explicar un hecho novedoso, algo que no existe? Se necesita construir un relato para hacer comprensible el nuevo lenguaje de la fotografía y aquí radica la mirada subjetiva de su época que convierte a la invención en un emblema del progreso y de los ideales de la república. Por un lado, Arago en su afán divulgador expone un discurso sobre la fotografía que se dirige a todo el pueblo francés indiferentemente de su formación

científica, es decir, que en su rol mediador busca hacer accesible el lenguaje de la ciencia a toda la sociedad. Por otro lado, la fotografía no puede presentarse directamente al público. Las condiciones de producción y difusión del daguerrotipo no facilitan la tarea. El procedimiento del daguerrotipo es muy complejo y costoso y, además, al tratarse de un objeto único, no puede reproducirse. Solo a través de la mediación del grabado se presenta la fotografía ante el público, pero estas limitaciones favorecen la confusión del daguerrotipo con el grabado y limitan la comprensión de la invención.

### ***Baudelaire y la fotografía como industria***

En respuesta al discurso de Arago, Charles Baudelaire define la fotografía como una industria y, desde una perspectiva negativa del progreso, la condena: «Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français» (1976, p. 616, t2). Para Baudelaire, resulta de suma importancia aclarar que el espacio de la fotografía se reduce a la industria. A sus ojos, la invención debe sublevarse a su humilde función de sierva de las ciencias y de las artes: la sociedad necesita asegurar que la fotografía no contamine la pintura. Para Baudelaire, la lucha contra la fotografía constituye una batalla más dentro de su incansable enfrentamiento contra el progreso y la irrupción de la industria en el arte:

La Fatuité moderne aura beau rugir, éructer tous les borborygmes de sa ronde personnalité, vomir tous les sophismes indigestes dont une philosophie récente l'a bourrée à gueule-que-veux-tu, cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature (Baudelaire, 1976, p. 618, t2).

En este párrafo, Baudelaire dialoga con Arago. El poeta teme las consecuencias del discurso del científico: la fascinación que provoca la pequeña mitología de la fotografía que construye Arago. Mientras que para el científico la alianza del arte, de la ciencia y de la política dotarán al mundo de una invención útil para la mayoría de los ciudadanos, la idea de un arte industrial e igualitario produce pavor a Baudelaire que defiende el poder de la

imaginación y el genio del romántico. Para el poeta, resulta impensable concebir un arte que se propone copiar fielmente la realidad o un arte que no nazca del poder creativo de un yo original. Baudelaire considera que en un procedimiento como la fotografía, se obtiene una mecánica reproducción de lo natural y no la obra de un artista, ya que la subjetividad del sujeto no interviene en la realidad. Por el contrario, según la estética baudelairiana, lo real se encuentra al servicio de la imaginación del poeta y, en consecuencia, como sostiene en el *Salon de 1846* «[...] la première affaire d'un artiste est de substituer l'homme à la nature et de protester contre elle» (Baudelaire, 1976, p. 473, t2)

De acuerdo con la visión industrial de la fotografía de Baudelaire y Arago, la fotografía representa un mecanismo automático en el cual ninguna competencia particular se requiere. Solo se necesita adquirir una cámara fotográfica, las placas y un laboratorio. Como explica François Brunet (2012, p. 7), la invención se presenta ante el mundo como accesible para todos por el bajo costo de un retrato fotográfico en comparación con un retrato pictórico y por la idea de la fotografía como un arte sin arte. Esta idea circulará a través de la historia y acompañará a otras nociones claves para comprender la fotografía. En este sentido, Baudelaire critica el peligro que implica que pintores fracasados logren éxito a través de la fotografía: «Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non-seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance [...]» (Baudelaire, 1976, p. 618, t2). En otras palabras, la simplicidad del mecanismo fotográfico auxilia a los pintores mediocres que no logran por su mero talento o esfuerzo triunfar en el floreciente mercado del retrato. Desde su nacimiento, como explica Brunet (2012, p. 7), la fotografía se presenta como el arte democrático por excelencia, un emblema de la igualdad. Esta idea es rechazada por pensadores como Baudelaire que desde la concepción del genio romántico conciben el arte como un lenguaje exclusivo de un grupo de espíritus elegidos. En «Le Miroir» de *Le Spleen de Paris*, el poeta se ríe de los valores de libertad, igualdad y fraternidad de la Revolución francesa que engalanan la democracia:

Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace.

«Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez vous y voir qu'avec déplaisir ?»

L'homme épouvantable me répond: «Monsieur, d'après les immortels principe de 89, tous les hommes sont égaux en droits; donc je possède le droit de me mirer, avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma conscience.»

Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison ; mais, au point de vue de la loi, il n'avait pas tort (Baudelaire, 1975, p. 344, t1).

El espejo en el cual toda persona puede mirarse después de 1789 parece simbolizar el retrato fotográfico. Irónicamente, el espejo se asimila a la placa del daguerrotipo, el dispositivo democrático que garantiza que todos los individuos, en especial, los burgueses puedan obtener su retrato para vanagloriarse del reflejo de su imagen exterior. De la misma manera, en «Le publique moderne et la photographie», Baudelaire acusa la frivolidad de la burguesía frente a la fotografía: «A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal [...]» (1976, p. 617, t2). Aunque Arago erige la fotografía en emblema de la igualdad y la libertad, al principio sólo los burgueses más ricos acceden a la invención. Esto no sorprende, ya que, de acuerdo con Gervais y Morel (2008, pp. 57-58), su valor alcanza los 400 francos, casi seis veces el sueldo de un obrero parisino. Recién en 1845, la clientela se vuelve más variada y aumenta el número. Después, en 1845, la pequeña burguesía accede a la fotografía, pero los pobres siguen excluidos (*idem*).

En este sentido, para Baudelaire, la idea de un arte democrático resulta una falacia y la fotografía solo puede concebirse como un impío arte industrial de la burguesía. En *Les drames et les romans honnêtes*, denuncia que la asociación entre burguesía y arte representa un hecho funesto porque la poesía sufre la opresión de la moral burguesa e incluso de la moral socialista (Baudelaire, 1976, pp. 38-43, t2). Según Baudelaire (*idem*), la poesía, en cuanto arte, debe defender su condición y rechazar lo útil para evitar convertirse en propaganda. Pues, el riesgo para el hombre de letras es «[...] s'exposer à la diffamation, à la calomnie des impuissants, à l'envie des riches, —cette envie qui est leur châtiment!— aux vengeances de la médiocrité bourgeoise» (*Ibidem*, p. 327).

Para Baudelaire, la fotografía constituye un pseudo arte burgués que se encarga de vanagloriar el narcisismo de la burguesía y de registrar los adelantos del falso llamado progreso. A los ojos de Baudelaire, la única mejora posible se dará en el orden moral porque, según afirma el poeta en *Fusées*, el hombre «[...] est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage !» (Baudelaire, 1975, p. 663, t1). Es decir, de acuerdo con Baudelaire (*ibidem* p. 697), el esplendor de la civilización no se encuentra ni en el gas, ni el vapor, sino en «[...] la diminution des traces du péché originel». Para que el progreso moral exista, se necesita la voluntad de todos los individuos: sólo si todos los hombres buscan progresar, la humanidad lo logrará (*ibidem*, p. 681). Por eso para Baudelaire la libertad, al depender de la elección de cada persona, se identifica necesariamente con la fatalidad.

La crítica de Baudelaire a la fotografía, producto de las ciencias como la presenta Arago, se comprende a la luz de su vínculo conflictivo del poeta con el progreso científico. En la sección *Projets de Préface*, en la tercera versión del proyecto para el prefacio de la segunda edición de *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire anuncia que «la France traverse une phase de

vulgarité [...]»: Paris, por la senda del progreso se ha convertido en el «[...] centre et rayonnement de bêtise universelle» (1975, p. 182, t1). De acuerdo con el poeta, la decadencia se debe a que «[...] les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare» (Baudelaire, 1976, p. 618, t2).

### ***Baudelaire antimodernista***

La conflictiva relación con la ideología de su tiempo le ha valido a Baudelaire el título de antimoderno, noción que Antoine Compagnon desarrolla en su polémico ensayo *Les antimodernes*. Allí define al antimodernismo, nacido a partir de la Revolución francesa, como «[...] la résistance et l'ambivalence des véritables modernes» (Compagnon, 2005, p.17), «[...] la contre-révolution en face du culte de la raison, de l'idéalisme et de l'utopisme propres aux Lumières et à la Révolution» (*Ibidem*, p. 45). A partir de la creencia en el mal, el sistema se constituye por las siguientes figuras: la «Contre-révolution», las «anti-Lumières», el «pessimisme», el «*péché originel*», la estética de lo «*sublime*» y el estilo de «la *vitupération* ou l'*imprécation*» (*Ibidem*, p. 17). En una carta a Alphonse Toussenel del 21 de enero de 1856, Baudelaire condensa de esta manera sus tesis antimodernas:

Qu'est-ce que le *progrès indéfini* ? Qu'est-ce qu'une *société* qui n'est pas *aristocratique* ! Ce n'est pas une société, ce me semble. Qu'est-ce que c'est que l'homme *naturellement* bon ? Où l'a-t-on connu ? L'homme naturellement bon serait un *monstre*, je veux dire un *Dieu* (1973, p. 335, t1).

Como señala Compagnon (2005, p. 104), el pensamiento de Baudelaire se basa en la idea agustiniana de «la création continue de Dieu» que deriva, de acuerdo con el poeta, en la continuación del pecado original. Es decir, frente a la violencia de la revolución, el antimodernista retoma la noción del pecado original: la idea de un mundo dominado irremediable y permanentemente por el pecado, la culpa y el mal. Por medio de la doctrina de la naturaleza caída y de la religión católica, los antimodernos buscan comprender y englobar la realidad (Compagnon, 2005, p. 90). Su objetivo, según introduce Compagnon (*idem*), radica en rebajar el optimismo y el progresismo de los modernistas al enaltecer la condición pecadora del hombre y el poder de la providencia sobre la libertad humana.

Bajo la convicción del pecado original, Baudelaire cree imposible una visión positiva de las innovaciones científicas como la fotografía: en efecto, si el mito del buen salvaje es falso, la humanidad nunca logrará progresar y la naturaleza corrupta del hombre no se

redimirá (Compagnon, 2005, p. 22). Por lo tanto, el ser humano no evolucionará y la marca del pecado será irreversible (*ibidem*, p. 57).

Según puntualiza Compagnon (2005, p. 84-85), Baudelaire comparte con Ferdinand Brunetère la idea de la moral como lo opuesto a la naturaleza. Al parecer, para el poeta, la figura teológica y religiosa del pecado original denunciaría el mal universal de lo real. Es así que Baudelaire se inclina hacia la antropología de Hobbes o de Joseph de Maistre, en vez de la de Rousseau (*ibidem*, p. 88). Esta concepción negativa de la naturaleza implica una visión despectiva de la fotografía, ya que esta se ceñiría al nivel más bajo de la creación: la naturaleza y su más llana reproducción.

La postura filosófica baudelairiana de la condición caída de la naturaleza se une a la valoración negativa de disciplinas fieles a lo real, como la fotografía o la pintura realista. Según Baudelaire (1976, p. 473, t2), el hombre no debe copiar la corrupta naturaleza, más si transformarla, perfeccionarla. No obstante, como sostiene Baudelaire (1976, p. 715, t2), el siglo XIX que niega el pecado original y sostiene que la naturaleza constituye la «[...] base, source et type de tout bien et de tout beau possibles» adora necesariamente la fotografía y el arte realista. Sólo al constatar la experiencia de lo visible y próximo, se comprenderá que la naturaleza no contribuye en nada. Pues, gracias a lo natural, el hombre se limita a concretar sus necesidades básicas de supervivencia (comer, dormir, beber) y no eleva su alma al dominio del arte, de la imaginación, de lo artificial. Es más, según Baudelaire la naturaleza conduce al pobre por el camino del mal, lo impulsa a satisfacer sus deseos primarios a toda costa: «[...] à tuer son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer ; car, sitôt que nous sortons de l'ordre des nécessités et des besoins pour entrer dans celui du luxe et des plaisirs, nous voyons que la nature ne peut conseiller que le crime» (*idem*).

## **Conclusión**

A partir del análisis de «Le public moderne et la photographie», se comprende que la reacción de Baudelaire frente a la fotografía, más que responder a una postura fotofóbica, se debe a su ideología antirrepublicana. En este sentido, a través de la literatura logramos deconstruir la idea de la fotografía en el siglo XIX para profundizar en su historia. El diálogo que se establece entre el discurso de Arago y el texto de Baudelaire permite identificar los valores que se asocian a la invención en su origen: el progreso, la industrialización y la democratización de saberes. En el siglo XIX, la escritura actúa como mediadora entre la fotografía y su público. Ahora bien, el texto de Baudelaire, además de expresar nociones sobre la fotografía que circulan en la época, exhibe una reflexión sobre el arte en la era

industrial. En sus líneas, Baudelaire intenta fijar como la cámara fotográfica el ritmo vertiginoso e insaciable de un mundo en vías de transformación.

## Referencias

- Baudelaire, C. (1975-1976). *Œuvres Complètes (t I y II)*. París, France : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, C. (1973). *Correspondances (t. I y II)*. París, France : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Brunet, F. (2012). *La Naissance de l'idée de photographie*. Paris, France: Presses Universitaires de France.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Photography and Literature*. London, UK: Reaktion Books.
- Compagnon, A. (2005). *Les Antimodernes*. Paris, France: Gallimard.
- Gervais, T. y Morel, G. (2008). *La photographie*. Paris, France: Larousse.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film*. New York, USA: Oxford University Press.
- McCauley, A. (1997). Arago, l'invention de la photographie et le politique. *Études Photographiques*, (2).  
Recuperado de: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/pdf/125>
- Nadar, F. (1857, 17 janvier). Ingratitude de la peinture, qui refuse la plus petite place à la photographie, à qui elle doit tan [illustration]. *Journal Amusant*, (55), 1. Recuperado de:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5506758p/f1.item>
- . (1857, 17 janvier). La photographie sollicitant une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts de 1855 [illustration]. *Journal amusant*, (55), 2. Recuperado de  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5506758p/f2.image>
- . (1859 16 avril). La peinture offrant à la photographie une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts. Enfin! [illustration]. *Journal Amusant*, (172), 2. Recuperado de  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55013380/f2.imag>
- Roubert, P. (2000). 1859, exposer la photographie. *Études Photographiques*, (8). Recuperado de:  
<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/223>
- Rouillé, A. (2005). *La photographie*. Paris, France: Gallimard.