

Charles Baudelaire y la fotografía: el ojo-cámara del poeta

Mariana de Cabo

Universidad Católica Argentina

mariana_dcb@hotmail.com

Résumé

Dans les «Tableaux parisiens» et *Le Spleen de Paris* de Charles Baudelaire, un œil-appareil photographique qui prend des images de la réalité opère de façon latente. Cette métaphore photographique permet le poète de capturer le paysage parisien pour le fixer dans le positif de la poésie. Au cours de cet article on analyse la poétique baudelairienne dans une perspective interdisciplinaire qui combine le langage littéraire et le photographique. Nous allons utiliser comme cadre théorique de référence l'approche sémiologique de Philippe Hamon et la théorie marxiste de Walter Benjamin.

Mots-clé: poésie, photographie, Charles Baudelaire, Paris.

Abstract

In Charles Baudelaire's «Tableaux parisiens» and *Le Spleen de Paris*, an eye-camera that takes pictures of reality operates in a latent way. This photographic metaphor allows the poet to capture the Parisian landscape to fix it in the positive of poetry. In this article we analyze Baudelairian poetics by an interdisciplinary perspective that combines the language of literature and photography. We will use as theoretical framework Philippe Hamon's semiological approach and Walter Benjamin Marxist theory.

Key words: poetry, photography, Charles Baudelaire, Paris.

0. Introducción

El sentido de la vista domina al hombre decimonónico. Como señala Sylvia Mollon (2012: 43), el siglo XIX se conoce ante todo por su gusto por la exhibición:

La exhibición, como forma cultural, es el género preferido del siglo XIX, la escopofilia, la pasión que la anima. Todo apela a la vista y todo se especulariza: se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismos en los grandes desfiles militares (cuando no en las guerras mismas concebidas como espectáculos), se exhiben enfermedades en los grandes hospitales, se exhibe el arte en los museos, se exhibe el sexo artístico en los «cuadros vivos» o *tableaux vivants*, se exhiben mercaderías en los grandes almacenes, se exhiben vestidos en los salones de modas, se exhiben tanto lo cotidiano como lo exótico en fotografías, dioramas, panoramas.

Charles Baudelaire no se desentiende de la afición visual de su época, sino que la testimonia en su obra. En el contexto de París, una ciudad desbordada de habitantes e industria, el poeta ubica a Constantin Guys, *Le peintre de la vie moderne* (1863), el paradigma del nuevo reino de la vista: «Il a commencé par contempler la vie, et ne s'est ingénié que tard à apprendre les moyens d'exprimer la vie» (Baudelaire, 1950: 92).

La concupiscentia oculorum es el síntoma de la influencia que la fotografía ejerce sobre la producción literaria de Baudelaire, pues el poeta, aunque se resiste en «Le public moderne et la photographie» (1869) al auge de la disciplina, no puede dejar de ser un hijo de su tiempo, esto es un discípulo del moderno orden visual, de la fotografía. Significativamente, si examinamos el marco histórico, observamos que la vida de Baudelaire se desarrolla paralelamente a los hitos de la historia de la invención. Cuando en 1826 Baudelaire cumple cinco años, Niépce toma la primera fotografía de la historia, «Point de vue du Gras»; en 1839, al alcanzar los dieciocho años, el poeta presencia la difusión pública del daguerrotipo en París.

Sin embargo, tal vez la prueba mayor de la injerencia de la fotografía sobre la vida de Baudelaire sea la estrecha amistad del poeta con el gran fotógrafo Félix Nadar, las numerosas oportunidades en las que Charles posa frente a la cámara de su amigo o de Étienne Carjat o de Charles Neyt, y más aún el influjo de la disciplina en la poética de Baudelaire.

No se trata aquí de discutir el complejo problema del vínculo de Baudelaire con la fotografía, sino de señalar cómo en la obra de Baudelaire el yo poético adopta la forma de la cámara para captar la realidad parisina. En este sentido, no se equivoca Philippe Hamon (1992: 243) al sostener que «le cas extrême de la contamination du texte par l'image (à voir) serait celui où un texte reproduirait, pour ainsi dire structurellement, la

configuration non pas de telle ou telle image mais de l'appareil même qui permet de produire l'image industrielle». Desde la metáfora del ojo poético como *chambre noire* buscamos leer una serie de poemas parisinos de Baudelaire, en especial los «Tableaux parisiens», sección publicada en la segunda edición de *Les Fleurs du Mal* de 1861, y *Le Spleen de Paris* publicado póstumamente en 1869: se trata de ver cómo el poeta emula el acto fotográfico en su obra. Entendemos en efecto que la metáfora del ojo-cámara responde al deseo decimonónico de exhibir y de ubicar en el centro de la civilización moderna al ojo. De esta inclinación por lo fotográfico, de la voluntad de fijar a través del ojo-cámara la realidad parisina captada en el positivo poético, quisiéramos ocuparnos en este artículo.

1. El poeta-fotógrafo: una *concupiscentia oculorum*

El *flâneur*, el poeta fotógrafo ávido por explorar la ciudad, desarrolla sobre todo el sentido de lo visual. Esta práctica convierte a París en un paisaje. Así lo señala Walter Benjamin (2012: 49-50) al explicar cómo, en la historia de la migración del hombre a la urbe, a partir del panorama y luego con el *flâneur* y el daguerrotipo, la ciudad cumple, bajo la lente o el ojo, la función del campo. La línea temporal no sorprende si consideramos que Louis Daguerre es discípulo de Prévost, el pintor de los panoramas.

En esta ciudad digna del foco de la cámara, el pintor de la vida moderna se consagra a captar el detalle y a pintar los paisajes de París con un realismo exacerbado. Así lo puntualiza Baudelaire (1950: 88):

Si une mode, une coupe de vêtement a été légèrement transformée, si les nœuds de rubans, les boucles ont été détrônés par les cocardes, si le bavolet s'est élargi et si le chignon est descendu d'un cran sur la nuque, si la ceinture a été exhaussée et la jupe amplifiée, croyez qu'à une distance énorme son œil d'aigle l'a déjà deviné. Un régiment passe, qui va peut-être au bout du monde, jetant dans l'air des boulevards ses fanfares entraînantes et légères comme l'espérance; et voilà que l'œil de M. G. a déjà vu, inspecté, analysé les armes, l'allure et la physionomie de cette troupe.

Asimismo, esta afición por lo ínfimo lo convierte en un vigía que registra atentamente cada movimiento:

Notre observateur est toujours exact à son poste, partout où coulent les désirs profonds et impétueux, les Orénoques du cœur humain, la guerre, l'amour, le jeu ; partout où s'agitent les fêtes et les fictions qui représentent ces grands éléments de bonheur et d'infortune (Baudelaire, 1950: 103).

En el pintor o en el yo poético de Baudelaire obra una mutación que responde a un motivo literario ya presente en escritores anteriores. De esta manera, en palabras de Philippe Ortel (1999: 9), el cuerpo-cámara del yo poético se describe en Hugo y Lamartine como «[...] la chambre d'écho du Verbe divin [...]» y su corazón como «[...] le point d'optique vers lequel convergent tous les rayons de l'univers, face visible du Logos». Baudelaire (1950: 87), digno heredero de esta tradición, transforma a Guys en una suerte de caleidoscopio, un espejo que absorbe la vida en todas sus sutilezas: «On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie».

El ejercicio de este extraño oficio acerca a Guys, el *flâneur*, a la figura del fotógrafo. Ambos se consustancian con la muchedumbre, su modelo, para ganar objetividad y explorar el objeto desde otra perspectiva:

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito (Baudelaire, 1950: 86-87).

Es decir que, si bien el cuerpo-*chambre* del yo poético ya se había presentado en otras ocasiones en la literatura, la figura del *flâneur* representa como nunca antes al fotógrafo. En este sentido, Susan Sontag (2006: 85) afirma que «la fotografía al principio se consolida como una extensión de la mirada del *flâneur* de clase media, cuya sensibilidad fue descrita tan atinadamente por Baudelaire». La descripción que Baudelaire efectúa del *flâneur* responde a la perfección a la estética fotográfica: un personaje de naturaleza puramente contemplativa, ociosa, un paseante que recorre solo París, un «voyeur» que se embelesa en la observación de la ciudad (Sontag, 2006: 85), un curioso que siempre está en guardia (Benjamin, 2012: 140). Podemos reconocer fácilmente al *flâneur* que observa y recorre París en «Mademoiselle Bistouri» de *Le Spleen de Paris*: «Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder?» (Baudelaire, 1917: 210-211).

Ahora bien, ¿cómo puede convertirse el pintor o el *flâneur*, diferentes yos del profotógrafo, en una cámara fotográfica? ¿Qué piezas lo constituyen? Nos dedicaremos a analizar un elemento primordial en la identificación del cuerpo fotográfico del yo poético: el ojo, la lente de la cámara a través del cual el hombre-cámara percibe la realidad. John Berger (1998: 70) avalaría este análisis, ya que según el crítico: «[...] tanto la lente de la cámara como el ojo, debido a su sensibilidad a la luz, registran imágenes a una gran velocidad y de forma inmediata al acontecimiento que tienen delante». En la misma línea, Régis Durand (1995: 63) expone el optograma, una teoría científica de la segunda mitad del siglo XIX que postula la posibilidad de que el ojo de la víctima muerta capte el rostro del asesino, es decir, de que el ojo funcione como una especie de cámara y la retina como una placa sensible: «[...] les tentatives pour découvrir, dans l'œil d'une personne assassinée le visage de son assassin, l'œil fonctionnant alors comme une surface sensible, un sorte d'appareil photographique auquel la mort conférerait le pouvoir de fixer la dernière image». Philippe Dubois (2008: 213) también menciona otro antecedente: las palabras de Descartes sobre la semejanza entre el ojo y la cámara oscura que aluden a la posibilidad de extraer el ojo de un muerto y cortarlo, para encontrar un fresco de la realidad que había captado.

Al analizar el ojo en la poética de Baudelaire, reconocemos su abrumadora presencia: la figura, que sobrevuela casi todas las piezas de nuestro corpus, confirma la analogía con la lente de la cámara. En este sentido, Marc Eigeldinger (1967) puntualiza que, de acuerdo con la edición de Larousse de *Les Fleurs du Mal* de 1965, en la obra el ojo constituye la palabra más empleada: setenta veces se la nombra. El vocablo también se encuentra en *Le peintre de la vie moderne* donde Baudelaire (1950: 114) incluye una frase muy evocadora al describir el maquillaje de la mujer: «Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini». A partir de estas palabras, comprendemos que el poeta concibe el ojo como una ventana, un elemento que puede representar el diafragma de la cámara fotográfica. Por otro lado, no dejemos de señalar que la sobreabundancia de ejemplos del órgano ocular subraya la importancia de esta metáfora fotográfica en la obra de Baudelaire.

2. Profundidad de la cámara y apertura del diafragma

En «Le Voyage» de *Les Fleurs du Mal*, dedicado al fotógrafo y escritor Maxime Du Camp, se identifica un caso notorio de los ojos-objetivo. Por un lado, se menciona la percepción de los ojos que captan el mundo como una cámara: «aux yeux du souvenir que le monde est petit!» (Baudelaire, 2006: 350). Una metáfora que, según Antoine Compagnon (2014: 148), ya está presente en el poema «La Vapeur» de Du Camp. Por

otro lado, se muestra cuán irresistible resulta la realidad para estos ojos fotográficos: «[...] des costumes qui sont pour les yeux une ivresse [...]» (Baudelaire, 2006: 356). Pero lo más relevante se presenta en la profundidad de esta mirada, un rasgo que alude al espacio amplio del interior de la cámara por donde se suceden las imágenes captadas: «Étonnants voyageurs! quelles nobles histoires/ Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers!» (Baudelaire, 2006: 354).

Sin duda, la profundidad de los ojos constituye un campo semántico recurrente en los poemarios. En «Sed non satiata» de *Les Fleurs du Mal*, se comparan los ojos de la amada con un aljibe y, además, con una ventana: «[...] Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis./ Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme, [...]» (Baudelaire, 2006: 64). En «Le Poison» los ojos de la amante se comparan con lagos temibles:

Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers

(Baudelaire, 2006: 116).

En la misma línea, en «Les petites vieilles» de los «Tableaux parisiens», los ojos de las pequeñas ancianas se describen como «une vrille», «trous», «puits» o «creusets» (Baudelaire, 2006: 238, 240). Otro ejemplo se halla en la «Danse macabre», cuyo yo poético asocia un «gouffre» a la mirada de la muerte y destaca la oscuridad de esos ojos muertos, color propio de la cámara oscura: «Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres, [...]» (Baudelaire, 2006: 258, 260). También un caso similar se halla en «La Muse malade» de *Les Fleurs du Mal*: «Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes, [...]» (Baudelaire, 2006: 30). En «L'Horloge» de *Les Spleen de Paris*, ocurre una situación semejante con el fondo de los ojos del felino que revela una hora estática, «l'Eternité», igual que la del tiempo de la cámara:

[...] au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, – une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil (Baudelaire, 1917: 63).

Ahora bien, quizá lo más notorio de este campo semántico es la comparación de los ojos de los pobres de «Les yeux des pauvres» con cocheras, ejemplo que recuerda la asimilación de los ojos a los «soupiraux» en «Sed non satiata» (Baudelaire, 2006: 64), según ya hemos señalado. Así describe en «Les yeux des pauvres» la joven rica a los ojos

de los pobres: «Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d'ici?» (Baudelaire, 1917: 116). Otro caso interesante se crea con la mirada profunda y melancólica de «Le Vieux Saltimbanque» que observa la realidad que lo circunda: «Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère! [...] il me sembla que mes regards étaient offusqués par ces larmes rebelles qui ne veulent pas tomber» (Baudelaire, 1917: 59).

En ciertas ocasiones, los ojos-cámara, claramente, emulan una operación típica de la fotografía: la exagerada apertura de los ojos recuerda el mecanismo del diafragma. Así ocurre con los ojos de la muchacha de «Les Bienfaits de la lune» de *Le Spleen de Paris* al recibir la inesperada visita del astro lunar: «C'est en contemplant cette visiteuse que tes yeux se sont si bizarrement agrandis [...]» (Baudelaire, 1917: 173). Una situación similar sucede con el gran tamaño de los ojos de «Mademoiselle Bistouri»: «[...] aux yeux très ouverts, [...]» (Baudelaire, 1917: 204). La dama, a través de estos ojos sobredimensionados, examina a cada hombre que pasa con la esperanza de obtener una nueva fotografía para su álbum de médicos. En «La Corde» el joven suicida adopta la forma de la cámara por completo. El yo poético introduce la aparente vida de la mirada del suicida que posee unos ojos abiertos, pero estáticos: «[...] et ses yeux, tout grands ouverts avec une fixité effrayante, me causèrent d'abord l'illusion de la vie» (Baudelaire, 1917: 142). Estos ojos de gran tamaño al carecer de vida configuran una perfecta metáfora del aparato fotográfico.

3. Vacío de la *chambre noire*

Después de aludir a la profundidad y a la apertura de los ojos, pensemos en el vacío de la mirada de estos y en las palabras de Benjamin sobre la importante y peculiar presencia del ojo humano en el siglo decimonónico. Con la cámara y otros dispositivos similares, el sujeto deja de relacionarse directamente con el objeto. Por eso Benjamin (2012: 233) arguye que en la modernidad el ojo se convierte en un símbolo de la pérdida del aura, fenómeno provocado por la fotografía:

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.

Según ejemplificaremos, Baudelaire recrea la crisis aurática a la perfección con la mirada de los ojos ciegos incapaces de observar. Benjamin (2012: 235) al respecto afirma:

La expectativa a la que se enfrenta la mirada del hombre no es correspondida. Baudelaire describe los ojos de aquellos, podríamos decir, que han perdido la capacidad de mirar. Pero así quedan dotados de un atractivo que provee gran parte si no toda, la economía de sus pulsiones. En el hechizo de estos ojos, el *sexus* en Baudelaire ha renegado del *eros*.

Es decir que la ausencia de la capacidad de mirar se erige en un gesto propio de la modernidad: Baudelaire a través de estos ojos ciegos testimonia la nueva visión fotográfica. Entre los casos que propone Benjamin se encuentran la distancia de la amada comparada con un «vase de tristesse» en «Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne» de *Les Fleurs du Mal* (Baudelaire, 2006: 62) o el poema «L'avertisseur», donde el yo poético proclama: «Plonge tes yeux dans les yeux fixes/ Des Satyresses ou des Nixes, [...]» (Baudelaire, 2006: 202).

En los poemarios de Baudelaire, se encuentran numerosos fragmentos que evocan los ojos vacíos. En «Une martyre» aparece una cabeza decapitada cuyos ojos carecen de pupila y sólo cuentan con una mirada blanca y sin pensamiento:

[...]
 Sur la table de nuit, comme une renoncule,
 Repose; et, vide de pensers,
 Un regard vague et blanc comme le crépuscule
 S'échappe des yeux révulsés

(Baudelaire, 2006: 292).

Por otra parte, no olvidemos mencionar la presencia del objeto *écrin* que se propone como una velada alusión al ojo-cámara vacío en «L'amour du mensonge» de los «Tableaux parisiens» y en «Le voyage» de la sección «La Mort». De acuerdo con Le Littré (1873-1874: en línea) *écrin* significa: «Petit coffret pour serrer les pierreries, les bijoux». En «Le voyage» el yo poético exclama:

Étonnants voyageurs! quelles nobles histoires
 Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers!
 Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
 Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers

(Baudelaire, 2006: 364).

De acuerdo con Compagnon (2014: 150), los «écrins» de este poema responden al mismo imaginario de los estuches que en el escrito paródico de Marcelin para el *Journal Amusant* (1856: 2) se convierten en una tumba: «Mais, aux jours des rangements solennels, quand par hasard votre main rencontre la boîte froide qui renferme ce portrait, vous sentez votre cœur se serrer comme si vous touchiez un tombeau... celui de vos illusions!...». Con esta concepción, también se vincula el caso de «L'amour du mensonge» donde los ojos-cámara se transforman en estuches vacíos de una mirada sin aura:

Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques,
Qui ne recèlent point de secret précieux;
Beaux écrins sans bijoux, médaillons sans reliques,
Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux!
(Baudelaire, 2006: 264).

El caso más ilustrativo de la mirada vacía se encuentra en «Les aveugles» de los «Tableaux parisiens». Si entendemos que la fotografía es ciega, es decir que no puede devolver la mirada, los ojos de los ciegos simulan pequeñas cámaras oscuras:

[...]
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.
Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel ; on ne les voit jamais vers les pavés
Pencher rêveusement leur tête appesantie.
(Baudelaire, 2006: 244).

En cuanto a la presencia de la mirada hueca en *Le Spleen de Paris*, la reconocemos en el segundo Satán, «Plutus», de «Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire» que se describe como «[...] un homme vaste, à gros visage sans yeux [...]» (Baudelaire, 1917: 91). Justamente, el Satán de la mercancía carece de mirada. Este detalle quizás anuncia la ausencia de aura propia de los objetos en serie de la modernidad.

A través de estos ojos ciegos que pueblan la poética de Baudelaire, se gesta una metáfora de la fotografía. Su forma alude a la tenebrosa y hueca profundidad de la cámara. Se trata de pozos vacíos carentes de mirada y, en consecuencia, de aura: como la cámara que no mira al objeto, los ojos ciegos no pueden dirigir su mirada hacia los objetos.

4. El clic de la cámara cazadora

A su vez, a lo largo de la obra de Baudelaire, comprobamos cómo mediante la metáfora de los ojos-objetivo se articula la idea de la cámara cazadora que describe Martine Joly (2006: 112) «[...] le caractère unique et instantané de la rencontre photographique donne, au moment de la prise de la photo, un aspect de prédateur au photographe

qui “prend” quelqu’un ou quelque chose comme s’il s’agissait d’un proie». Es así que, en numerosas ocasiones, identificamos al yo poético, especie de *flâneur*-cazador, a punto de acechar a sus víctimas igual que la cámara acorrala a sus modelos para matarlos con el clic del aparato. Por ejemplo, en «À une passante» (Baudelaire, 2006: 248) de los «Tableaux parisiens», en palabras de Benjamin (2012: 205), el yo poético-observador «clava» su mirada en la paseante. De la misma forma, en «Les petites vieilles», la mirada atenta del sujeto poético no se mueve de las viejecitas y recuerda al cazador que observa quieto desde su mira a la presa: «[...] L' œil inquiet, fixé sur vos pas incertains [...]» (Baudelaire, 2006: 244).

En «Les petites vieilles», el poeta articula la metáfora de la cámara cazadora mediante los verbos *guetter*, *suivre*, *reconnaître* y *surveiller*:

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants.

[...]

Ah! que j'en ai suivi de ces petites vieilles!

[...]

Vous qui fûtes la grâce ou qui fûtes la gloires,
Nul ne vous reconnaît! [...]

[...]

Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,

[...]

Tout comme si j'étais votre père, ô merveille!

(Baudelaire, 2006: 236, 242, 244).

En este fragmento, constatamos que el verbo *surveiller*, entre otros significados, cuenta con uno que resulta más pertinente para este caso: el carácter autoritario de la vigilancia de las viejecitas. Le Littré (1873-1874: en línea) sintetiza el significado del verbo del siguiente modo: «Veiller particulièrement et avec autorité sur quelque chose. Un général d'armée doit surveiller à tout ce qui se passe». El verbo *surveiller* también se utiliza en «Les bons chiens» de *Le Spleen de Paris* para mostrar cómo dos saltimbanquis vigilan su comida. En esta ocasión el verbo se acompaña de esta expresión: «[...] avec une attention de sorciers [...]» (Baudelaire, 1917: 226).

Sin duda, el ojo-cazador necesita vigilar a su presa e inspeccionar la zona para cerciorarse de que puede asir el objeto deseado. Así, el yo poético de «Assommons les Pauvres!» de *Le Spleen de Paris*, poseedor del ojo centinela de Guys, anuncia: «Je dois avouer que j'avais préalablement inspecté les environs d'un coup d' œil, et que j'avais

vérifié que dans cette banlieue déserte je me trouvais, pour un assez long temps, hors de la portée de tout agent de police» (Baudelaire, 1917: 218). Esta vigilancia que el ojo ejerce sobre el objeto también se desliza en ciertas poesías a través del verbo *épier*. De esta manera, en «Les Veuves» la voz poética persigue a la viuda y la espía: «Je la suivis au cabinet de lecture; et je l'épiaï longtemps pendant qu'elle cherchait dans les gazettes, avec des yeux actifs, jadis brûlés par les larmes, des nouvelles d'un intérêt puissant et personnel» (Baudelaire, 1917: 51).

Por otra parte, el golpe de gracia de la cámara cazadora que hiere a sus víctimas se forja gracias al sustantivo *dard* y a sus derivados. Por ejemplo, en «Le Chat» de *Les Fleurs du Mal*, la mirada de la mujer corta y perfora igual que un dardo o que la lente de la cámara: «[...] Je vois ma femme en esprit. Son regard, / Comme le tien, aimable bête / Profond et froid, coupe et fend comme un dard [...]» (Baudelaire, 2006: 82). En la misma línea, en «Les aveugles» de los «Tableaux parisiens», por medio del gerundio «dardant», se reconstruye la irónica figura de unos ciegos que lanzan el dardo (Le Littré, 1873-1874: en línea) de su ausente mirada a una misteriosa e indefinible presa: «Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux» (Baudelaire, 2006: 244). De la misma manera, en «Les hiboux» de *Les Fleurs du Mal*, se utiliza el gerundio «dardant» para forjar la metáfora del ojo-mira-cámara: «[...] Ainsi que des dieux étrangers/ Dardant leur œil il rouge. Ils méditent» (Baudelaire, 2006: 170). Asimismo, en «La Femme sauvage et la petite-maîtresse» de *Les Spleen de Paris*, se describen la operación de los ojos bestiales de la joven por medio del verbo *darder*: «Allons! un bon coup de bâton pour la calmer! car elle darde des yeux terribles de convoitise sur la nourriture enlevée. [...]. Aussi les yeux lui sortent maintenant de la tête, elle hurle plus naturellement» (Baudelaire 1917: 42). A su vez, en «Une Martyre» de *Les Fleurs du Mal*, un objeto que connota *eros* como la liga se convierte en un ojo-cazador que apunta a su presa: «[...] La jarretière, ainsi qu'un œil secret qui flambe,/ Darde un regard diamante» (Baudelaire, 2006: 294). Los ojos queman como la bala que perfora a la presa. Este efecto no sólo se muestra en «Une Martyre», sino también en «Causerie» de *Les Fleurs du Mal*: «Avec tes yeux de feu, brillants comme des fêtes,/ Calcine ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes!» (Baudelaire, 2006: 134).

Por último, los ojos-cámara del cazador poseen a la víctima y la devoran. Así en «Le Gâteau» los ojos se alimentan del objeto ansiado: «[...] dont les yeux creux, farouches et comme suppliants, dévoraient le morceau de pain. [...]. Lentement il se rapprocha, ne quittant pas des yeux l'objet de sa convoitise [...]» (Baudelaire, 1917: 63).

¿Intuye Baudelaire (1950: 91) la condición visual de su obra al afirmar que «[...] chaque époque avait son port, son regard et son geste»? ¿Comprende cuán imposible resulta distanciarse de la mirada de su época? Sin duda, la preocupación constante del poeta por la fotografía, ya sea para criticarla o para utilizarla, se transforma en indicio y

síntoma de la relación de Baudelaire con el sentido de la vista. Más aún, en sus poemarios, por influjo fotográfico, se configura la metáfora del ojo-cámara través de miradas profundas, amplias, vacías y acechantes. Baudelaire concibe al yo poético y a ciertos sujetos poéticos como potenciales fotógrafos-*flâneur* que recorren París con sus ojos-objetivo. Estas cámaras que operan de forma latente en los poemarios muestran cómo el poeta fija en el positivo de la poesía las imágenes que penetran en su ojo creador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COMPAGNON, Antoine (2014): *Baudelaire L'irréductible*. París, Flammarion.
- BAUDELAIRE, Charles (1917): *Le Spleen de Paris*. París, Georges Crés.
- BAUDELAIRE, Charles (1950): «Le peintre de la vie moderne», in Blaise Allan, *L'art romantique*. Lausana, Guilde du Livre, 77-122.
- BAUDELAIRE, Charles (2006): *Las Flores del Mal*. Edición bilingüe. Traducción de Américo Cristófalo. Buenos Aires, Colihue.
- BENJAMIN, Walter (2012): *El París de Baudelaire*. Traducción de Mariana Dimópulos. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- BERGER, John (1998): «Usos de la fotografía», in *Mirar*. Traducción de Pilar Vázquez Álvarez. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 67-84.
- DURAND, Régis (1995): *Le temps de l'image*. París, La Différence.
- DUBOIS, Philippe (2008): *El acto fotográfico*. Traducción de Víctor Goldstein. Buenos Aires, La Marca.
- EIGELDINGER, Marc (1967): «La symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 67/2, 357-374.
- HAMON, Philippe (1992): «Images à lire et à voir: "images américaines" et crise de l'image au XIX^e siècle (1850-1880)», in Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier, y Nicole Savy (eds.), *Usages de l'image au XIX^e siècle*. París, Creaphis, 235-248.
- JOLY, Martine (2006): *Introduction à l'analyse de l'image*. París, Armand Colin.
- LITTRÉ, Émile (1873-1874): *Dictionnaire de la langue française*. Edición electrónica de François Gannaz. París, L. Hachette. [Consulta en línea: <http://www.littre.org/faq>; 08/07/ 2013].
- MARCELIN (1856): «À bas la photographie». *Journal amusant*, 36, 1-5.
- MOLLOY, Sylvia (2012): *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- ORTEL, Philippe (1999): «Les doubles imaginaires de la photographie». *Romantisme*, 29/105, 5-15.
- SONTAG, Susan (2006): *Sobre la fotografía*. Traducción de Carlos Gardini. México, Alfaguara.