DEL OTRO LADO DEL CHARCO
BAUDELAIRE, MANSILLA Y LA CELEBRIDAD

MARIANA DE CABO

LITERATURA
LINGÜÍSTICA

COLECCIÓN DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

DEL OTRO LADO DEL CHARCO

BAUDELAIRE, MANSILLA Y LA CELEBRIDAD

MARIANA DE CABO

Buenos Aires
2025

Las publicaciones de la presente Colección han sido sometidas a una evaluación interna y externa organizada por la institución editora.

Corrección: Cintia L. Mariscal
Diseño gráfico y maquetación: Nicolás Gil
Edición: Cintia L. Mariscal

Colección de Libros de Filosofía, Letras y Lenguas

de Cabo, Mariana
Del otro lado del charco : Baudelaire, Mansilla y la celebridad / Mariana de Cabo. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Católica Argentina, 2025.
Libro digital, PDF - (De la Facultad de Filosofía y Letras / Grassi, Martín)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-44-0122-3

1. Literatura. 2. Análisis Literario. I. Título.
CDD A860

Licencia
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

https://doi.org/10.46553/978-950-44-0122-3

Libros de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina. **Pontificia Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras.**

Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone
Vicerrectora de investigación: Dra. Graciela Cremaschi
Decano: Dr. Javier Roberto González

Comité Editorial

Director general de la Colección:
Dr. Martín Grassi

Serie de Estudios de Literatura y Lingüística:
Dra. Magdalena Cámpora
Dra. Ana María Marcovecchio
Dra. María Lucía Puppo

Serie de Filosofía
Dr. Mateo Belgrano
Dr. Francisco Díez Fischer
Dra. Fernanda Ocampo
Dr. Federico Raffo Quintana
Dr. Juan Torbidoni

Serie de Lenguas
Dra. Marina Álvarez
Dra. Inés Castelli
Dra. Graciela Isaia y Ruiz

Comité Académico

Serie Filosofía
José Luis Villacañas Berlanga (Universidad Complutense de Madrid)
Adrián Bertorello (Universidad de Buenos Aires/CONICET)
Marcelo Boeri (Pontificia Universidad Católica de Chile)
Oscar Miguel Esquisabel (INEO-CIF/CONICET)
Olga Larre (Universidad Católica Argentina/CONICET)
Jacques Lezra (University of California, Riverside)
Juan Antonio Nicolás Marín (Universidad de Granada)
Francisco O'Reilly (Universidad de Montevideo)
Luis Rabanque (Universidad Católica Argentina/ CONICET)

Roberto Rubio (Universidad Alberto Hurtado)
Claudinei Silva (Univeridade Estadual do Oeste do Paraná)
Roberto Walton (Universidad de Buenos Aires/CONICET)

Serie Literatura y Lingüística
Lila Bujaldón de Estévez (Universidad Nacional de Cuyo)
Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada)
Fernando Degiovanni (City University of New York)
Mariana Di Ció (Université Sorbonne-Nouvelle)
Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata)
Gustavo Guerrero (Université de Cergy-Pontoise)
Rosa García Gutiérrez (Universidad de Huelva)
Lucía Stecher Guzmán (Universidad de Chile)
Annick Louis (Université de Franche-Comté)
Alfonso García Morales (Universidad de Sevilla)
María Marta García Negroni (Universidad de Buenos Aires, CONICET)
Mariano Sverdloff (Universidad de Buenos Aires, CONICET)

Serie Lenguas
Herminia Alonso (Universidad de Buenos Aires)
Daniel Altamiranda (Universidad Católica Argentina)
Andy Benzo (Universidad de San Diego / American Translators Association)
Ricardo Chiesa (Universidad de Buenos Aires)
Gabriela Commatteo (King's College / Universidad Pompeu Fabra)
Silvana Debonis (Universidad Católica Argentina / American Translators Association)
Juan José Delaney (Universidad del Salvador, Argentina)
Cristina Featherston (Universidad Nacional de La Plata)
Gabriela Llull (Universidad de Salamanca)
Sandra Ramacciotti (UMSA / Universidad de Buenos Aires)
Xose Castro Roig (ISTRAD / Universidad Pompeu Fabra)
Graciela Souto (Universidad Católica Argentina / New York University)

La *Colección de libros de Filosofía y Letras* se compone de tres series, cada una de las cuales está dedicada a la publicación de trabajos científicos en los campos de la filosofía, la literatura y la lingüística, y las lenguas extranjeras.

Los trabajos publicados son el fruto de las investigaciones de los/as docentes y alumnos/as de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, aunque también incluye contribuciones de investigadores/as provenientes de otras universidades, tanto nacionales como extranjeras. En este sentido, la Colección busca ser un órgano de difusión de la vida intelectual de nuestra Facultad y de articulación con colegas de otras instituciones.

Dr. Martín Grassi / Dr. Javier Roberto González

Índice

INTRODUCCIÓN 9

CAPÍTULO I: "BAUDELAIRE: SUS EXENTRICIDADES" 15
1.1 Mansilla lector de Baudelaire 17
1.2 Una caricatura de Baudelaire: el poeta excéntrico 19
1.3 ¿Por dentro o por fuera? 28
1.4 Obra y figura 30

CAPÍTULO II: MANUAL DE CELEBRIDAD 39
2.1 Contexto de surgimiento de la fama de Mansilla 41
2.2 El escritor celebridad 45
2.3 La mistificación 49
2.4 Complacencia y provocación 54
2.5 El teatro de la prensa 65
2.6 Dimensión teatral de la celebridad 69
2.7 El público estúpido tan deseado 72

CAPÍTULO III: LA IDEA DE LA FOTOGRAFÍA 80
3.1 La imaginación contra la fotografía 82
3.2 La fotografía contra el ideal 93
3.3 Original o copia 105
3.4 La fotografía como espejo 108
3.5 La fotografía espectáculo 111
3.6 Cuerpos muertos, cuerpos en movimiento 125

CAPÍTULO IV: ME MUESTRO ESCRITOR Y SOY ESCRITOR 131
4.1 Historia de la retratística de los escritores 132
4.2 Me muestro luego existo… 139
4.3 El retrato fotográfico en las ediciones de libros 144
4.4 Presencia virtual de Mansilla en la prensa 151
4.5 La ressemblance 158
4.6 ¿Autorretratos? 163
4.7 El retrato fotográfico, la mise en abyme de una obra 168
4.8 Imágenes de la mala fama 185

CONCLUSIÓN 197

BIBLIOGRAFÍA 199

INTRODUCCIÓN

De mí no puede decirse, he dicho un poco más arriba.
Siendo correcto, debo decir: de mí no podía decirse;
porque hasta el momento, año más, año menos, a que me voy a referir,
el público poco se había ocupado de mi persona,
a no ser que sea ocuparse de ella que los muchachos me siguieran por las calles
asombrados de mi toilette, de mi traje de recién llegado del otro lado del charco.

Lucio V. Mansilla, "Un hombre comido por las moscas"

El 17 de marzo de 2014, *L'Express* anuncia que el Musée d'Orsay acaba de comprar una fotografía de Charles Baudelaire (figura 1) titulada "Un Air de Baudelaire" (Dupuis, 2013). El anticuario Serge Plantureux, que la adquiere por pocas monedas, logra identificar a Baudelaire en el fondo de la imagen. Fascinado por la figura fantasmal detrás de escena, Plantureux se pregunta por qué una fotografía tan extraña se conserva a través del tiempo. Cada imagen que nos llega del pasado esconde una historia entre el fotógrafo y su modelo. No hay azar, sino una causalidad que espera ser develada. Si un fotógrafo prestigioso como Étienne Carjat guarda una imagen errada debe de haber un motivo que explique su proceder. Plantureux coteja diferentes fuentes sobre el vínculo entre Mr. Arnauldet, bibliotecario de la Bibliothèque Nationale de France (Bnf), y Baudelaire; al final, confirma sus hipótesis sobre el misterioso hombre que surge desde el fondo para apropiarse de la escena: se trata del poeta de *Les Fleurs du Mal*.

Figura 1
"Un air de Baudelaire" de Étienne Carjat *1861, Musée d'Orsay*

En la fotografía, un enigmático Baudelaire surge fuera de campo, detrás del fondo del estudio y se apropia de la escena. Los espectadores olvidan a Mr. Arnauldet y solo pueden fijar su mirada en la silueta del poeta. El personaje secundario cobra protagonismo. Esta imagen exhibe la mistificación de Baudelaire, es decir, reconstruye la figura provocadora del poeta que deambula por los cafés contando historias macabras para asegurarse la mirada del público curioso. La obra de Baudelaire es impensable sin su figura y sin sus retratos fotográficos. ¿Cómo es posible que, en 2014, a ciento cincuenta y tres años de su muerte, se sigan descubriendo fotografías del poeta? ¿Cómo comprender que uno de los grandes críticos de la fotografía legue a la posteridad un retrato fotográfico tan innovador? ¿Por qué tantos años después la figura de Baudelaire sigue siendo un tema de discusión?

La fotografía más antigua que se conoce de Mansilla genera, como la de Baudelaire, (figura 2) una gran polémica. Así como el espectador se pregunta si es Baudelaire el que posa en el fondo del retrato de Mr. Arnauldet, duda si es Mansilla el que mira desafiante en el daguerrotipo del Museo Histórico Nacional. Recientemente, gracias al archivo familiar de Prudencio Ortiz de Rozas López de Osornio, se descubrió que la imagen había sido mal catalogada por desconocimiento de la viuda de Mansilla, Mónica de Torromé, que dona el fondo al museo. ¿Pero cómo puede ser que ese hombre de mirada rebelde no sea Mansilla? ¿Cómo se explica que esa imagen que a través de los años se fijó como constitutiva de la identidad de Mansilla sea falsa? La provocación conforma el mito del escritor: ese "aire canalla" que Mansilla (1963, p.509) describe como propio en "El dedo de Rosas". En este sentido, Paola Cortés-Rocca (2011, pp.50-51) en *El tiempo de la máquina* describe la resistencia de Mansilla frente a la cámara como un gesto propio del escritor.

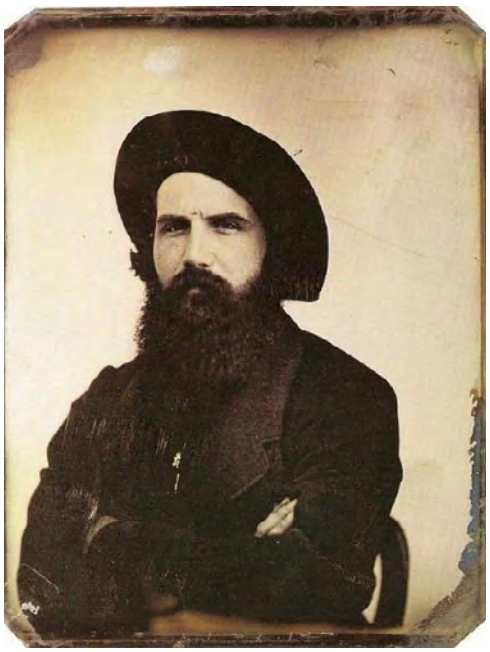


Figura 2
"Daguerrotipo de ¿Lucio V. Mansilla?"
1855, Museo Histórico Nacional

Numerosas copias de la fotografía circulan por colecciones privadas e instituciones públicas y complejizan la investigación[1]. Además del original que está en el Museo Histórico Nacional, se hallan una reproducción del daguerrotipo que posee el descendiente Prudencio Ortiz de Rozas López de Osornio y cinco en instituciones públicas: una en el Museo Histórico Nacional, una en el Museo Histórico Sarmiento y tres reproducciones idénticas en el Museo del Legislador. En la reproducción del archivo privado familiar, el retratado está identificado como León Ortiz de Rozas y Almada (1828-1871), primo hermano de Mansilla. En todas las instituciones públicas, la imagen está catalogada como retrato de Lucio V. Mansilla. Ahora bien, más allá de la identidad del retratado, ¿cómo es posible que, en 2022, a ciento nueve años de la muerte de Mansilla, su figura siga siendo un tema de discusión? ¿Por qué todavía se generan acalorados debates respecto a la autenticidad o no de sus fotografías?

Un proceso similar ocurre con los chismes que todavía desvelan a los lectores: la sexualidad de Baudelaire y Mansilla sigue siendo un tema de discusión para la periodista de Brigitte Kernel en *Baudelaire et Jeanne, l'amour fou* (2021) y Edgardo Cozarinsky en *Nuevo museo del chisme* (2013). La legitimidad de las fotografías y de las anécdotas se pone en duda a través del tiempo, muertos los protagonistas y sus contemporáneos y ante la indiferencia que genera la fotografía en los archivos públicos del siglo XIX y principios del XX. Transcurren años hasta que las instituciones comienzan a interesarse por la fotografía y se identifica y estudia cada una de estas imágenes. En el siglo XIX, la disciplina ocupa un espacio marginal en las colecciones públicas francesas y argentinas. Se debe esperar el período de entreguerras para que la Bnf cree un puesto de conservador dedicado por completo a la fotografía. En Argentina, pese al gran esfuerzo de los archivistas e investigadores, todavía queda mucho camino para que el patrimonio fotográfico ocupe el espacio que le corresponde en las instituciones públicas.

Sin embargo, la duda respecto a la veracidad de los chismes o a la identificación de los retratados en las fotografías acrecienta el mito de Baudelaire y de Mansilla, y asegura que los protagonistas siempre estén en el ojo de la sociedad y en la discusión de los lectores y especialistas. No importa qué se diga sobre los escritores o si efectivamente posan o no en la fotografía, lo importante es que

1 En el Archivo General de la Nación (AGN), se conserva, en palabras de Alexander, una gelatina de plata de forma ovalada que conforma el álbum de figuras públicas de Witcomb, uno de los fotógrafos más célebres del siglo XIX y uno de los favoritos de Mansilla que posa en numerosas oportunidades para su estudio. La fotografía del Museo Sarmiento es un *portrait du cabinet*, una albúmina, también de Witcomb. Witcomb establece su primer taller fotográfico en la calle Florida en 1878, es decir siete años después del fallecimiento de León. ¿Por qué Witcomb reproduciría un gran número de copias del daguerrotipo de León ya muerto y lo incluiría en su álbum de grandes celebridades? Respecto a las reproducciones del Museo del Legislador están impresas junto a la firma de Lucio V. Mansilla. Se trata de reproducciones del retrato ovalado que se encuentra en el AGN. El detalle de la firma y la presencia en este archivo legislativo, refuerzan la teoría de que efectivamente el retratado es Lucio, pero no se descarta que la reproducción de la imagen con la firma sea una consecuencia indirecta del error de catalogación del Museo Histórico Nacional.

se hable de ellos. Si pensamos la fotografía como un espacio ficcional[2] que los escritores crean para contar historias, la identificación o no de los protagonistas resulta una anécdota. Por un lado, la fotografía asegura una identidad a los escritores, pero, por otro lado, la multiplicidad de copias que genera dispersa el yo del *poseur* y problematiza su identificación. Las polémicas son la especialidad de Baudelaire y de Mansilla que disfrutan generarlas y reavivarlas. Los chismes como las fotografías son planificadas y construidas por sus autores, pero una vez libradas al público, el azar las hace y deshace. Como en la fotografía de Baudelaire, en la imagen de Mansilla, se reconoce que las figuras de los autores siguen siendo un espacio rico de reflexión en la actualidad. El régimen de la celebridad del siglo XIX crea a estos personajes ficcionales que con el nombre de Charles y Lucio actúan frente al teatro de la prensa y la ciudad y unen indisociablemente su obra a su figura y a su vez ellos también crean este régimen de celebridad con sus poses.

Problemática

Mansilla escribe en el sur en una nación que acaba de independizarse. Al pensarse escritor en Argentina dialoga con modelos de escritura íntimamente ligados a la política. Bajo este imperativo, a lo largo de su vida, además de la escritura en la prensa, practica numerosos oficios de gran exposición pública. La crítica y los políticos liberales miran con desconfianza tanto su prosa caótica que no puede adaptarse al género de la novela como el pasado rosista de su familia, que lo persigue. A fines del siglo XIX, en un país convulsionado por una modernidad que se impone de forma abrupta, elige adoptar un estilo de escritura fragmentaria acorde con su presente histórico, y construir una figura pública tan excéntrica como sus textos.

En un período de transición, desde las páginas del diario *Sud-América*, Mansilla practica un constante ejercicio de auto-observación: se pregunta cuál es la relación entre el interior y el exterior y, por consiguiente, entre la vida y la obra de los escritores. Desde allí, también elabora su figura autoral y experimenta diferentes estrategias para captar la atención del público. Es en este punto donde Baudelaire entra en escena. En "Un hombre comido por las moscas" recupera la imagen excéntrica de Baudelaire del siglo XIX. En el mito baudelairiano, se configura la mala fama y el oficio del escritor: un "criminal" y un "gran poeta" (Mansilla, 1963, p.391). En Baudelaire, la obra no puede concebirse sin el escritor, está necesariamente atravesada por su subjetividad. Al negar toda filiación con la figura autoral de Baudelai-

2 Al concebir la fotografía como ficción seguimos los cuestionamientos de Philippe Dubois (2016) en "De l'image-trace à l'image-fiction". Dubois se pregunta por el estatus de la fotografía a partir del "tournant numérique (le *digital turn*)". Pues se pasa de teorías sobre la fotografía como huella e índex de 1980 a teorías sobre la fotografía como ficción. En este sentido, desde la aparición de la imagen numérica se relativiza la concepción de la fotografía como lo real. Por extensión, también se problematizan las teorías sobre la fotografía de 1980 y el vínculo de la imagen analógica con la realidad.

re, Mansilla confiesa que justamente practica todas las estrategias baudelairianas. Parafraseando de forma libre a Mansilla (1963, p.392), se puede sostener que a su persona lo afecta un dandismo satánico, se complace y se enorgullece en parecer odioso y su leyenda, hecha por admiradores y amigos, abunda en rasgos de mal gusto. De esta manera, al igual que Baudelaire, Mansilla crea una leyenda excéntrica que está íntimamente ligada a su obra. El imaginario de su polémico pasado rosista se vuelve entonces un recurso creativo: como el sanguinario Rosas o el satánico Baudelaire, Mansilla juega con cortar orejas de vigilantes en "¿Por qué?" y con fusilar y comer boticarios en "El fusilamiento del caballo".

Mansilla encuentra en Baudelaire, tal como se lo lee a fines del siglo XIX, una forma para pensar su propia figura. En la prensa, en los cafés de la ciudad y en el espacio fotográfico, Baudelaire despliega su mistificación y logra que su figura y su obra se conviertan en un tema de discusión. Tanto Baudelaire como Mansilla forjan una de las iconografías más prolíficas de los escritores del siglo XIX. Ambos autores se fotografían en los ateliers más reputados para ingresar en el panteón de las celebridades de la época y despliegan un código visual: la mirada provocadora y la vestimenta del dandy. Además, en sus escritos, Baudelaire y Mansilla reflexionan sobre el proceso de creación y la aproximación del sujeto a la realidad en la fotografía.

El objetivo del primer capítulo será explorar de qué forma el escritor utiliza la construcción del mito baudelairiano para pensar su figura de autor. En el segundo capítulo, se identificará la unidad entre vida y obra de Baudelaire y Mansilla en el contexto del régimen de celebridad del siglo XIX. En el tercer capítulo, se problematiza la idea de la fotografía de Baudelaire y Mansilla. Por último, en el cuarto capítulo, se concluye con el análisis del retrato fotográfico como un espacio ficcional donde los escritores problematizan su figura autoral y su obra.

Corpus de imágenes

El corpus está constituido, en primer lugar, por los retratos de Baudelaire y Mansilla. El libro se concentra exclusivamente en el análisis de las fotografías de los escritores y solo menciona un reducido número de pinturas y caricaturas. Gracias al trabajo de Plantureux (2014) la iconografía de Baudelaire se pudo ordenar e identificar. Sin embargo, en el caso de Mansilla, se trata de un proyecto en construcción porque el asiduo uso de la fotografía que el escritor practica en diferentes países y períodos hace de la recopilación y catalogación de su iconografía un proyecto de compleja realización. La cantidad de imágenes de Mansilla que se han encontrado en instituciones privadas y públicas comprueba la necesidad de tiempo y un apoyo institucional y económico para realizar una investigación en profundidad. En segundo lugar, se recurre a caricaturas, fotografías e ilustraciones de diversos temas del siglo XIX que permiten profundizar en la historia de la fotografía.

Se recurrió a diversas colecciones privadas y públicas para conformar la iconografía de Baudelaire y Mansilla. La investigación se desarrolla principalmente a partir del archivo fotográfico de las siguientes instituciones estatales: Bnf, Musée d'Orsay, Archivo General de la Nación, Biblioteca Nacional Argentina, Museo Histórico Nacional, Museo Histórico Sarmiento, Museo Histórico Cornelio de Saavedra y el Museo del Legislador. El estudio del material fotográfico se realizó a través del asesoramiento de Abel Alexander, presidente de la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía.

Corpus de textos

El corpus de Baudelaire y Mansilla incluye los textos literarios, las reflexiones de crítica estética y las cartas que refieren y problematizan la figura de autor, el lenguaje fotográfico y la mímesis. A su vez, se incluyen textos de crítica de la época que permiten reconocer la construcción del mito de los escritores. Nuestro marco metodológico recurre a las herramientas provenientes de los estudios sobre la relación entre palabra e imagen, lenguaje fotográfico y figura del autor moderno.

Para reflexionar sobre la historia de las imágenes, se emplea *Cosmos o ensayo de una descripción física del mundo* (1845) de Alexander Humboldt, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* (1936) de Walter Benjamin, "Connaissance par le kaleidoscope" (2000) de Georges Didi-Huberman, y *El paisaje en el arte y las ciencias humanas* (1994) de Fernando Aliata y Graciela Silvestri. En cuanto a la bibliografía sobre estudio del lenguaje fotográfico y de la historia de la fotografía francesa y argentina, se utiliza *La Fotografía en la Argentina 1840-1899* (1986) de Juan Gómez, *Du visage au cinéma* (1992) de Jacques Aumont, *Theory of Film* (1960) y *History: The Last Things Before the Last* (1969) de Siegdried Kracauer, *Estética de la fotografía* (1998) de François Soulages, *La photographie. Entre document et art contemporain* (2005) de André Rouillé, *El tiempo de la máquina* (2011) de Paola Cortés-Rocca, *La naissance de l'idée de photographie* (2012) de François Brunet, *De la foto al fotograma* (2014) de Andrea Cuarterolo y *Estos débiles papeles son más fuertes que los ladrillos* (2020) de Abel Alexander. Para aproximarse al vínculo entre literatura y fotografía, se consulta *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle* (2003) de Marta Caraion, *L´iconographie de l´auteur* (2005) de Federico Ferrari y Jean-Luc Nancy, *Les inventions littéraires de la photographie* de Jérôme Thélot (2003), *Photography and Literature* (2009) de François Brunet, *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux* (2017) bajo la dirección de David Martens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau. Al analizar la construcción de la figura del autor, se emplea como marco teórico los estudios *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna* (1973) de Paul Bénichou, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique* de José-Luis Diaz (2007), *"El autor: orientación teórica y bibliográfica"* (2006) de Julio Premat y *Figures publiques : L'invention de la célébrité (1750-1850)* (2014) de Antoine Lilti.

CAPÍTULO I
"BAUDELAIRE: SUS EXENTRICIDADES[3]"

3 Se escribe "exentricidades" sin la letra c para respetar la ortografía de la época que Mansilla emplea.

Baudelaire eut de grands vices intellectuels et des perversités morales
qui défigurent la plus grande partie de son œuvre.

Anatole France, "Charles Baudelaire"

Entre 1889 y 1890, Mansila publica *Entre nos. Causeries del jueves* e incurre en un género marginal: las *causeries*, ensayos conversacionales que Sainte-Beuve escribe entre 1849 y 1869 para diferentes diarios de París. Primero, desde las páginas porteñas de *Sud-América* y luego bajo el formato libro, el *causeur* porteño conversa con su público e indaga en la lengua oral de su época. El espacio cambiante, rápido y novedoso de la prensa le permite reunir a la literatura con la lengua oral: la cuestión es escribir cómo se habla. En este sentido, Mansilla evade la forma acabada de la novela y opta por una escritura abierta e indefinida. Su prosa se conduce continuamente al extremo, de digresión en digresión, sin un objetivo definido.

Al escribir sus *causeries*, Mansilla busca nuevas estrategias para captar la atención del lector de la prensa y encuentra en Baudelaire un centro de reflexión y de prácticas. En el índice analítico de la edición de *Entre-nos. Causeries del jueves*[4], Mansilla (1963, p.673) se refiere a la mención de Baudelaire en "Un hombre comido por las moscas": "Baudelaire: sus exentricidades". El Baudelaire que estudia es el poeta de fin de siglo, es decir: una figura controvertida que produce admiración y rechazo entre la crítica, y que sobre todo se reconoce por su celebridad en la sociedad. Una celebridad que está mediada, como se verá luego, por la fotografía. Pero también se acerca al Baudelaire criminal, al Baudelaire vestido à la diable, al Baudelaire antropófago, al Baudelaire que asesina a su hermano, al Baudelaire que padece de un dandismo satánico, al Baudelaire que come cerebros de niños: construcciones de la figura de autor que Mansilla vuelve a trabajar. ¿Qué libros de Baudelaire conoce Mansilla? ¿Qué lectura de Baudelaire efectúa? ¿A través de qué crítica francesa recibe a Baudelaire? ¿En qué medida Mansilla replica la composición del mito de Baudelaire?

Mansilla lee a Baudelaire en el siglo XIX y nos exige retrotraernos a la imagen de Baudelaire que forjan sus contemporáneos. No se trata del poeta considerado un clásico por la crítica del siglo XXI, sino del Baudelaire provocador que incomoda a la sociedad de la época. Se necesita comprender la fascinación y la repulsión que la poesía disruptiva de Baudelaire genera en sus primeros tiempos. En este sentido, Alain Vaillant en el capítulo "De la mystification au mythe" de *Baudelaire, poète comique* identifica dos periodos en la historia de la recepción de Baudelaire:

> Depuis que la rumeur de la mode, suivie de la postérité, a fait de Charles Baudelaire une figure de la littérature française, toutes les images du poète qui ont contribué à forger son extraordinaire popularité peuvent se ramener à deux formes antithétiques. Il y a d'abord, bien sûr, le Baudelaire de la critique

4 Editada por Juan A. Alsina en 1889-1890. Reeditada por Hachette en un solo tomo.

> actuelle : cette icône de la modernité qui incarne le génie intemporel de la poésie et le dévouement absolu à l'invention littéraire, dans une perspective orphique qui estompe tous les traits anecdotiques du personnage et interdit de l'ancrer dans un contexte étroitement historique. Cependant, il y eut aussi, et chronologiquement bien avant le Baudelaire qui nous est à tous familier, le poète de la bohème parisienne, figurant pittoresque du très petit monde du journalisme littéraire. Ce poète-là a pu susciter de l'estime, de l'affection, souvent de l'admiration pour la maîtrise du versificateur ; mais, plus fréquemment peut-être, de l'amusement pour le sens de la provocation, de l'irritation pour les manières affectées du dandy, voire un franc mépris pour cette volonté systématique et appliquée d'épater le Bourgeois (2007, párr.1).

El Baudelaire que conoce Mansilla a fines del siglo XIX cristaliza estas dos fuerzas contradictorias: la admiración y el rechazo. Como señala André Guyaux (2007, p.7), por un lado, se ubican los amigos de Baudelaire -como Nicolas Sazonov, Édouard Thierry, Frédéric Dulamon, Charles Asselineau y Jules Barbey D`Aurevilly- que transmiten a la sociedad y a las próximas generaciones el poeta vivo que fascina y cautiva los círculos bohemios de mediados de siglo; por otro lado, se hallan los opositores, como Ferdinand Brunetière o Jules Vallès, que defenestran el aire provocador de la poesía baudelairiana. Cada circunstancia de elogio o conmemoración hacia Baudelaire hace resurgir la polémica entre las diferentes partes: la publicación de *Les Fleurs du mal* en 1857, las exequias del escritor en 1867, la edición de las Œuvres posthumes en 1887, la construcción de una estatua en 1892. Entre estas fuerzas divergentes, Mansilla desde Argentina lee y configura la obra baudelairiana. A lo largo de este primer capítulo, se tejerán redes entre la crítica francesa y argentina para ubicar en contexto las lecturas que Mansilla efectúa de Baudelaire. En primer lugar, se mencionarán las obras del poeta que posee Mansilla. Después se analizará cómo Mansilla lee a Baudelaire. Por un lado, se identificarán los críticos a partir de los cuales Mansilla recibe a Baudelaire y, por otro lado, se delineará cómo Mansilla se apropia de la caricatura baudelairiana del siglo XIX. Por último, se reflexionará sobre el vínculo entre biografía y obra desde la perspectiva de Mansilla.

1.1 Mansilla lector de Baudelaire

A fines del siglo XIX, la circulación de Baudelaire en Argentina se limita a la élite francoparlante y a los grandes viajeros como Mansilla. A las nuevas olas de inmigrantes, primero, es necesario enseñarles la lengua nacional, antes de planificar introducir lenguas extranjeras en la educación pública (Giménez, 2021, p.5). No obstante, en 1887, la lengua francesa forma parte del programa de estudios. Ese mismo año, en el artículo "La reforma del reglamento" de *El Monitor de la Educación Común* (1887), se describe la necesidad del francés, entre otras razones, para garantizar el acceso a la literatura moderna: "El francés, después del idioma nacional, es el que más importa conocer por su generalización en el mundo civilizado y por estar vertidas a este idioma todas las obras de ciencia y literatura moderna que se conocen"

(p.52). Para la traducción de *Les Fleurs du mal* al español habrá que esperar al siglo XX. Según Santiago Venturini (2011, p.136), por problemas de censura durante la segunda mitad del siglo XIX, *Les Fleurs du mal* es traducido en España en 1905 y de forma incompleta por Eduardo Marquina. En Argentina, se traduce por primera vez en 1948 por la poeta Nydia Lamarque para la editorial Losada[5]. Sin embargo, a pesar de la tardía traducción de las obras de Baudelaire al español, de acuerdo con Silvia Inés Tomas (2020, p.22): "Es necesario insistir en que el retraso de las traducciones al castellano de la crítica de Baudelaire no implicó un retraso en su difusión". Los intelectuales desde temprano leen, comentan y conocen la obra.

Para reconstruir las lecturas baudelairianas de Mansilla, se identifican dos elementos fundamentales: la inclusión de ejemplares de Baudelaire en el plano de la Biblioteca Personal del domicilio donde vivió desde 1902 hasta su muerte, la Avenue Victor Hugo 184 en París y la reflexión sobre el poeta que Mansilla efectúa en "Un hombre comido por las moscas" publicada en 1889, en el folletín de los jueves del diario *Sud-América*.

Entre los volúmenes de la Biblioteca de la Avenue Victor Hugo (Archivo General de la Nación), se identifican dos obras de Baudelaire: Œuvres (*Poèmes en prose* y *Paradis artificiels*) y *Les Fleurs du mal*. Los libros se ubican en el estante G del armario D. Los libros del estante G, Mansilla los clasifica como "Varios. Literatura moderna (Ediciones Lotus, etc.)". Al ubicar las obras de Baudelaire en la sección de literatura moderna, el lector Mansilla reconoce al poeta como moderno y, en este sentido, el modelo baudelairiano le sirve para pensar estrategias contemporáneas para ubicarse en el campo literario de la Argentina. Sin duda, como señala *El monitor de la educación común* (1887, p.52) que ya se citó, el francés es la lengua de "(...) todas las obras de ciencia y literatura moderna que se conocen". El término de literatura moderna remite a la *Querelle des Anciens et des Moderne*. En el siglo XVII, en *l´Académie française*, surge un enfrentamiento entre la corriente de los *anciens* encabezada por Nicolas Boileau que prioriza la herencia de la Antigüedad en la creación artística y la corriente de los *modernes* representada por Charles Perrault que sostiene que las obras creadas para celebrar la época contemporánea de Louis XIV son superiores a las de los Antiguos. En esta disputa histórica, Baudelaire toma partido por los modernos y, según se analizará en el tercer capítulo, define en *Le Peintre de la vie moderne* una belleza que, despojada de las convenciones de la Antigüedad, busca alcanzar lo eterno en lo pasajero del tiempo presente.

No se sabe con certeza qué ediciones de las obras de Baudelaire Mansilla posee en su biblioteca, pero a través de la historia de las ediciones se pueden sacar algunas conclusiones. Respecto a *Les Fleurs du mal*, en 1855, se publican en la *Revue des Deux Mondes* dieciocho poemas. El 21 de junio de 1857 sale la

5 Para detalles sobre las traducciones de las obras de Baudelaire al español, véase Tomas, Silvia Inés, *La* recepción de *Charles Baudelaire en la crítica de arte y los artistas de Argentina (1890-1945)*, p. 6.

primera edición de cien poemas por el editor Auguste Poulet-Malassis. El 5 de julio de 1857 Gustave Bourdin (Bourdin citado en Guyaux, 2007, p.160) en *Le Figaro* sentencia: "Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur ; encore si c'était pour les guérir, mais elles sont incurables", el 20 de agosto de 1857 el libro es condenado por ultraje a la moral pública por el fiscal imperial Ernest Pinard. En 1861 surge una segunda edición de Poulet-Malassis sin los seis poemas condenados y se agregan treinta y dos nuevas piezas. En 1866, mientras Baudelaire se refugia de sus acreedores en Bélgica, Auguste Poulet-Malassis edita *Les Épaves* que incluye los seis poemas condenados. Luego, la justicia replica con la condena del tribunal correccional de Lille del 6 de mayo de 1866. En 1868, surge la edición póstuma de *Les Fleurs du mal* con ciento cincuenta y una piezas, sin los censurados, bajo el cuidado de Charles Asselineau y Théodore de Banville e impresa por Michel Lévy. En 1869, en Bruselas, se edita *Complément aux Fleurs du mal* por Michel Lévy que reproduce los poemas condenados y *Les Épaves*. Se necesita esperar hasta el 31 de mayo de 1949 para que la Cámara criminal de la Corte de casación revea la condena del poemario. Frente a la diversidad de ediciones, no se sabe con certeza si Mansilla alcanza o no a leer los poemas censurados de *Les Fleurs du mal*. Quizá a fines del siglo XIX cuando frecuenta el círculo literario del conde Robert de Montesquiou lee las piezas condenadas. A través de los años, surgen otras nuevas ediciones de la obra, por eso no podría afirmarse con seguridad de cuál se trata. En todo caso, con certeza Mansilla, que se interesa por el mito del Baudelaire criminal, conoce la existencia de los poemas condenados y el desarrollo del juicio.

Respecto a Œuvres de Baudelaire que recopilan *Poèmes en prose* y *Paradis artificiels*, probablemente se trate del cuarto tomo de Œuvres complètes de Charles Baudelaire de la edición de Michel Lévy Frères o del segundo tomo de Œuvres complètes de Charles Baudelaire de la edición de Alphonse Lemerre, ediciones que circulan a fines del siglo XIX. *Le Spleen de Paris* o *Petits Poèmes en prose* es una obra póstuma publicada por primera vez por Lévy en 1869. Los cincuenta poemas se escriben entre 1857 y 1864: cuarenta se difunden a través de la prensa y el resto se conserva inédito hasta la muerte de Baudelaire. *Les Paradis artificiels* se publica por primera vez en 1860 por Poulet-Malassis.

Las tres obras que Mansilla recoge en su biblioteca refuerzan la idea mistificadora de Baudelaire: *Les Fleurs du mal*, el poemario censurado por ultraje a la moral pública, *Le Spleen de Paris* que recoge escenas propias del demonio de la perversidad de Poe en "La femme sauvage et la petite-maîtresse", "Le galant tireur" y "Le mauvais vitrier", y *Les Paradis artificiels* donde Baudelaire reúne reflexiones sobre el vínculo entre los opiáceos y la creación artística.

1.2 Una caricatura de Baudelaire: el poeta excéntrico

Desde la Argentina de fines del siglo XIX, Mansilla recoge la idea del raro, del extraño, del individuo que está fuera de la sociedad o de su tiem-

po, de las múltiples interpretaciones sobre Baudelaire. Esta idea responde a una de las principales características del dandismo que se presentan en *Le Peintre de la vie moderne*: la revuelta contra lo trivial. Baudelaire proclama:

> Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandies, tous sont issus d'une même origine ; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité. (1976 [1869], II, p.711)

Según se analizará en el segundo capítulo, Mansilla se reconoce en la figura de Baudelaire excéntrico: en este sentido, David Viñas llama a Mansilla el "mestizo peculiar" (Fondo David Viñas, 2009) y Cristina Iglesia (2003, p.94) el "ciudadano de la frontera". En diferentes momentos de su vida, el escritor representa el papel del exótico: en el Buenos Aires rosista por ser un afrancesado, en el viejo continente por ser un sudamericano, en el Buenos Aires liberal por ser un rosista, y en Tierra Adentro, entre los ranqueles por ser blanco. En "De cómo el hambre me hizo escritor", Mansilla (1963 [1888][6], p.104) cuenta que, durante su paso por Paraná, el gobernador de Santa Fe, Juan Pablo López, lo llama "romántico, o poeta estrafalario". Este imaginario se proyecta en los retratos fotográficos de los escritores que se estudiarán en el cuarto capítulo.

Para comprender la imagen de Baudelaire que recupera Mansilla lector, es necesario acercarse a la historia de la crítica baudelairiana. A través de los años, la figura de Baudelaire sufre diversas transformaciones. Las reflexiones de Vaillant (2007) permiten al estudioso comprender que antes del ícono Baudelaire, padre de la literatura moderna que se conoce en la actualidad, se halla el Baudelaire caricaturesco de su tiempo, es decir, el poeta que frecuenta la bohemia parisina, aparece en las páginas del incipiente periodismo literario, provoca al público burgués y, en consecuencia, genera desprecio entre la gente. Leer las palabras de Mansilla sobre Baudelaire conlleva retrotraerse en el tiempo y ubicarse frente a la imagen del Baudelaire biográfico que genera estupor e indignación entre sus contemporáneos. A modo de ilustración, el 10 de julio de 1858, en las páginas del *Journal amusant*, Félix Nadar, fotógrafo, caricaturista y mejor amigo de Baudelaire, publica "Qu'est-ce qui a pu fourrer *Les Fleurs du mal* de cet affreux Monsieur Baudelaire dans les mains de ma fille" (figura 3). Como reacción a la publicación de la primera edición del poemario de 1857, en la caricatura, se muestra a un padre que al ver a su hija leyendo *Les Fleurs du mal* se abalanza sobre ella para impedir la lectura, pues las buenas niñas del siglo XIX no pueden leer al criminal Baudelaire. Para construir la imagen del poe-

6 En general, la primera fecha de publicación de los textos de Mansilla en la prensa se identificó gracias a la *Colección Lucio V. Mansilla en la Biblioteca Nacional* del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (CONICET-UNR). Para consultar en línea: https://www.bn.gob.ar/noticias/coleccion-lucio-v-mansilla-conicet-unr-en-la-biblioteca-nacional

ta, Mansilla recurre en particular a dos críticos del siglo XIX: Jules Barbey d`Aurevilly (1808-1889) y Anatole France (1844-1924).

Figura 3
"Qu'est-ce qui a pu fourrer Les Fleurs du Mal de cet affreux Monsieur Baudelaire dans les mains de ma fille" Félix Nadar, 1858, Bnf

Barbey d`Aurevilly escribe el artículo "*Les Fleurs du mal*, par M. Charles Baudelaire" el 24 de julio de 1857 para *Le Pays*. El texto es rechazado por el diario a causa del juicio y Baudelaire decide incluirlo junto a otros escritos de sus amigos Sazonov, Thierry, Dulamon y Asselineau entre las "pièces justificatives" que envía a su abogado para defender su moral en la corte. Al respecto el procurador Ernest Pinard (Pinard citado en Guyaux, 2007, p.217), destaca la calidad de la defensa: "(...) l'auteur arrive devant vous, protégé par des écrivains de valeurs, des critiques sérieux dont le témoignage complique encore la tâche du ministère du public". Por último, Barbey d`Aurevilly incorpora el artículo sobre Baudelaire en su obra crítica *Les Oeuvres et les hommes* (1862), en el tercer tomo dedicado a los poetas (Guyaux, 2007, p.904). France publica el artículo "Charles Baudelaire" el 14 de abril de 1889 en una columna llamada "La Vie littéraire" que tiene en el diario *Le Temps*. Luego, en 1891, el texto se incluye en el tercer tomo de *La Vie littéraire* (Guyaux, 2007, p.968).

El texto de Barbey d´Aurevilly se sitúa en un momento crucial de la recepción de la obra de Baudelaire: el segundo juicio que Baudelaire sufre en vida y que refuerza la imagen del gran poeta y el criminal que menciona Mansilla. Magdalena Cámpora (2020) detalla que el 20 de agosto de 1857, en la Sexta cámara del Tribunal correccional de París, el fiscal imperial Ernest Pinard condena *Les Fleurs du mal* por ultraje a la moral pública y or-

dena la censura de seis poemas y, por consiguiente, desbarata la cuidada estructura del poemario y limita el control de Baudelaire sobre su propia obra. El segundo proceso judicial guarda vínculo con el primero que ocurre a los 23 años del poeta y concluye con la pérdida de su independencia económica y la perpetua tutela del escribano Narcisse Ancelle. Cada uno de estos juicios reafirman la condena que Baudelaire sufre en la sociedad y limitan sus derechos: primero la incapacidad para manejar la herencia de su padre, luego se agrava con la ausencia de control sobre su obra (Cámpora, 2018).

"Un hombre comido por las moscas" comienza con un epígrafe en el cual Mansilla describe un supuesto encuentro entre Baudelaire y Barbey d´Aurevilly. En este diálogo irónico, Mansilla reconoce el ser "criminal" de Baudelaire como una característica principal que acompaña a la condición del ser "gran poeta":

> Lo maravilloso no es que Barbey d´Aurevilly haya vendido sobrepellices, sino que haya hecho crítica.
>
> Un día Baudelaire, a quien había tratado de criminal y de gran poeta, fue a verlo, y, disimulando su satisfacción, por lo del elogio, le dijo:
>
> — Caballero, habéis combatido mi carácter. Si os exigiera explicaciones por tal proceder, os pondría en una situación delicada, porque, siendo católico, no podéis batiros.
>
> — Caballero, respondió Barbey d'Aurevilly, siempre he puesto mis pasiones por encima de mis convicciones. Estoy a vuestras órdenes. (1963, p.391)

Mansilla define una de las estrategias principales que emplea Baudelaire para constituirse como escritor: la criminalidad, es decir, el rechazo de la literatura al yugo de la moralidad. Según se relata, Barbey d'Aurevilly en sus ensayos de crítica describe a Baudelaire como un "gran poeta" y un "criminal" (Mansilla, 1963, p.391). Sin embargo, el Barbey d´Aurevilly histórico no condena a Baudelaire, sino que por el contrario juega el papel de abogado al defender a su amigo del juicio que sufre *Les Fleurs du mal* en 1857. Además, como se señaló, Barbey D`Aurevilly conforma junto a otros amigos de Baudelaire la primera tradición de la crítica baudelairiana que luego continuarán las próximas generaciones (Guyaux, 2007, p.7). Por eso más que un duelo entre Baudelaire y Barbey d`Aurevilly acontece una amistad sellada por el respeto y la gratitud.

En "Les Fleurs du mal, par M. Charles Baudelaire", Barbey d`Aurevilly sostiene que el poemario de Baudelaire no viola la moral pública, sino que, por el contrario, se limita a mostrar la realidad en toda su complejidad:

> Telle est la moralité, inattendue, involontaire peut-être, mais certaine, qui sortira de ce livre cruel et osé dont l'idée a saisi l'imagination d'un artiste! Révoltant comme la vérité, qui l'est souvent, hélas! dans le monde de la Chute!, ce livre sera moral à sa manière ; et ne souriez pas ! cette manière n'est rien moins que celle de la Toute Puissante Providence elle-même, qui envoie le châtiment après le crime, la maladie après l'excès, le remords, la tristesse, l'ennui, toutes les hontes et toutes les douleurs qui nous dégradent et nous dé-

> vorent pour avoir transgressé ses lois. Le poète des *Fleurs du mal* a exprimé, les uns après les autres, tous ces faits divinement vengeurs. Sa Muse est allée les chercher dans son propre cœur entrouvert, et elle les a tirés à la lumière d'une main aussi impitoyablement acharnée que celle du Romain qui tirait hors de lui ses entrailles. (Citado en Guyaux, 2007, p.192)

En estas líneas, Barbey d`Aurevilly refuerza la idea de un Baudelaire cristiano con una moral particular que profundiza en la confusión del alma humana y muestra los males que sufre por sus pecados: el castigo, la enfermedad, los remordimientos, la tristeza y el aburrimiento entre otros. Ahora bien, como muestra Guyaux, Barbey d`Aurevilly comprende que Baudelaire no anuncia la redención en su poemario, sino tan solo la caída:

> (...) il sait que l'habile théologien qui se cache derrière *Les Fleurs du mal* n'est pas vraiment ou pas encore chrétien, que s'il est déjà le poète de la Chute, il n'est pas encore celui de sa rédemption, et que sa religion du péché ne le conduit pas à la pénitence. (Citado en Guyaux, 2007, p.905)

Además, para reivindicar a Baudelaire, Barbey d`Aurevilly recurre a figuras consagradas del canon occidental que han empleado la misma estrategia que el poeta: expresar con fidelidad la totalidad de la naturaleza humana. Por un lado, Barbey d`Aurevilly compara a Baudelaire con Shakespeare y Molière que dan voz a personajes hipócritas y pérfidos, sin ser ellos mismos autores hipócritas y pérfidos por incluir estas personalidades en su obra:

> Shakespeare et Molière n'ont pas chicané non plus avec le détail révoltant et l'expression quand ils ont peint l'un, son Iago, l'autre, son Tartuffe. Toute la question pour eux était celle-ci : « Y a-t-il des hypocrites et des perfides? » S'il y en avait, il fallait bien qu'ils s'exprimassent comme des hypocrites et des perfides. C'étaient des scélérats qui parlaient ; les poètes étaient innocents ! Un jour même (l'anecdote est connue), Molière le rappela à la marge de son Tartuffe, en regard d'un vers par trop odieux, et M. Baudelaire a eu la faiblesse… ou la précaution de Molière. (Citado en Guyaux, 2007, p.193)

En "Un hombre comido por las moscas", después de mencionar a Baudelaire, Mansilla, como Barbey d`Aurevilly, elogia a Shakespeare por su capacidad para mostrar todos los matices de la existencia humana: "(…) el poeta no tiene en realidad ni odio ni amor, siendo su indiferencia divina" (Mansilla, 1963, p.391). Mansilla describe la literatura de Shakespeare como independiente de la moral de la época porque muestra de forma indiferente los sentimientos humanos. De esta manera, de acuerdo con Mansilla (1963, p.391), Shakespeare logra que sus lectores empaticen con la riqueza de los mundos que imagina:

> Las tragedias de Shakespeare tienen de maravilloso que en ellas se halla de todo. Son bosques encantados. En ellos se respira, en plena naturaleza, un aire cargado de todas las magias. Shakespeare es como el cielo y la tierra. Creemos que él está triste, cuando nosotros estamos tristes, y alegre, cuando nosotros estamos alegres. Nos parece que él participa de todos nuestros sentimientos. (Mansilla, 1963, p.391)

Mansilla como Barbey d`Aurevilly parecieran reivindicar a Baudelaire al mencionar los procedimientos que comparte con Shakespeare. Incluso Mansilla (1963, p.391) se divierte coqueteando con el mal como Baudelaire en sus flores malditas y confiesa que la complejidad del universo shakesperiano le provee cierta impunidad a su propia perversidad: "Yo, que he hecho de Shakespeare mi libro de cabecera, una especie de Biblia, no siento ya ni frío, ni calor, cuando me asalta el recuerdo molesto de ciertas perversidades". Al parecer, después de estas lecturas, Mansilla no se siente culpable por ciertos actos perversos del pasado y comprende que el mundo no responde a los imperativos morales de la sociedad.

Por otro lado, para reafirmar aún más la inocencia de Baudelaire, Barbey d`Aurevilly en "Les Fleurs du mal, par M. Charles Baudelaire" compara a *Les Fleurs du mal* con el *Divan* de Goethe. Tanto Goethe como Baudelaire experimentan realidades humanas con el objetivo de escribir sus obras:

> "'Fidèle, -dit-il-, à son douloureux programme, l'auteur des *Fleurs du mal* a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions.'" Ceci est positif. Il n'y a que ceux qui ne veulent pas comprendre, qui ne comprendront pas. Donc, comme le vieux Goethe, qui se transforma en marchand de pastilles turc dans son *Divan*, et nous donna ainsi un livre de poésie, -plus dramatique que lyrique aussi, et qui est peut-être son chef-d'œuvre-, l'auteur des *Fleurs du mal* s'est fait scélérat, blasphémateur, impie, par la pensée, absolument comme Goethe s'est fait Turc. (Citado en Guyaux, 2007, p.194)

Desde la perspectiva de Barbey d`Aurevilly, Baudelaire se transforma en "scélérat, blasphémateur, impie", pero solo a través del pensamiento, es decir, que esto no implica que el poeta posea un espíritu corrupto. En estas líneas, se introduce un tema que apasiona a la crítica baudelairiana y a Mansilla: el diálogo entre la obra y la biografía del autor. Para Barbey d`Aurevilly (Barbey d`Aurevilly en Guyaux, 2007, p. 194), la escritura de una obra como *Les Fleurs du mal* exige a su escritor un proceso existencial igual que Goethe para escribir *Divan* necesita adoptar la vida de un comerciante turco. En este sentido, no se trata del simple goce del mal en Baudelaire, sino de un alma cristiana que experimenta la totalidad de la existencia. Barbey d`Aurevilly (considera que la poesía de Baudelaire se eleva de un sentido individual y terrenal a una perspectiva universal y espiritual:

> Quoique très lyrique d'expression et d'élan, le poète des *Fleurs du mal* est, au fond, un poète dramatique. Il en a l'avenir. *Son livre actuel est un drame anonyme dont il est facteur universel*, et voilà pourquoi il ne chicane ni avec l'horreur, ni avec le dégoût, ni avec rien de ce que peut produire de plus hideux la nature humaine corrompue. (Citado en Guyaux, 2007, p.193)

Es decir que no se trata de la vivencia propia de Baudelaire, sino de la profunda expresión de la naturaleza humana que recorre *les Fleurs du mal*. Un proceso similar sigue Mansilla al ejercer miles de oficios que alimentan su escritura.

Barbey d`Aurevilly rescata el carácter teatral de la poética baudelairiana. Baudelaire juega con diferentes máscaras ante el ojo del público. La figura autoral se convierte en un espacio de ficción como la obra. Al respecto, Vaillant comenta:

> Hugo disait : « Tout homme qui écrit, écrit un livre ; ce livre, c'est lui ». Baudelaire aurait ajouté que ce livre, lorsqu'il est poésie, porte aussi l'empreinte d'une voix et d'une présence virtuelle, offre l'équivalent textuel d'une performance imaginaire que le lecteur doit recréer en esprit, pour que le charme opère. Ce n'est pas que le poète doive être comédien ni que sa poésie soit oratoire ou orale -pas plus que Flaubert, disant ses phrases dans son gueuloir, ne se transformait en rhéteur à effets, au contraire- ; mais, par sa pratique maniaque de la diction, d'une diction froide et mesurée, il surveille la lente et nécessaire transmutation du discours poétique en texte artistique, tout en y préservant la perception du rythme et de la durée (Vaillant, 2007, párr.53).

Baudelaire se apropia del yo lírico que reconoce Hugo en el romanticismo y le agrega a la poesía su condición performática. La subjetividad del Baudelaire histórico se trasciende cuando el poema se transforma en una obra de arte. Mansilla cuando se refiere a la excentricidad de Baudelaire contempla el carácter teatral de estos gestos exagerados. Sin duda, intuye que el poeta y criminal efectúan una performance porque, justamente, según se estudiará en el segundo capítulo, Mansilla se dedica a posar ante su público.

El ejemplo cúlmine de la espiritualidad de Baudelaire, es decir, de esta poética que trasciende la materialidad del poeta y que no busca contrariar la moral pública, Barbey d`Aurevilly lo encuentra en el poema "La charogne". Mientras, para los detractores de Baudelaire, la pieza encarna un realismo a ultranza, para Barbey D´aurevilly, el poeta muestra la podredumbre de la carne frente a la inmortalidad del recuerdo:

> (...) si à quelques autres, comme l*a Charogne*, la seule poésie spiritualiste du recueil, dans laquelle le poète se venge de la pourriture abhorrée par l'immortalité d'un cher souvenir :
>
> Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine,
> Qui vous mangera de baisers,
> Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
> De mes amours décomposés,
>
> (...). (Citado en Guyaux, 2007, p.196)

En "Un hombre comido por las moscas", Mansilla no menciona a cualquier crítico de Baudelaire. En palabras de Guyaux (2007, p.904), Barbey d`Aurevilly constituye "(...) le meilleur avocat du poète et l'exégète le plus intelligent des *Fleurs du Mal*". Además, Barbey d`Aurevilly representa uno de los pocos estudiosos que reconoce la religiosidad de *Les Fleurs du mal*. Por eso, cuando en el texto de Mansilla, Baudelaire menciona que Barbey d`Aurevilly es católico, ocurre un juego de espejos entre los poetas: ambos representan casos muy particulares de vivir la religiosidad en el siglo XIX.

Aunque Baudelaire no lo reconozca públicamente, como dice Barbey d`Aurevilly, la presencia de Dios atraviesa la cultura de la época:

> Le christianisme nous a tellement pénétrés, qu'il fausse jusqu'à nos conceptions d'art volontaire, dans les esprits les plus énergiques et les plus préoccupés. S'appelât-on l'auteur des *Fleurs du mal*, -un grand poète qui ne se croit pas chrétien et qui, dans son livre, positivement ne veut pas l'être, -on n'a pas impunément dix-huit cents ans de christianisme derrière soi. Cela est plus fort que le plus fort de nous ! (Citado en Guyaux, 2007, p. 194)

Otro crítico que se focaliza en el carácter religioso del poemario y que Mansilla también menciona es Anatole France. En "Un hombre comido por las moscas", Mansilla cita ciertas líneas del texto de France para ahondar en la criminalidad de Baudelaire y negar su filiación con el poeta:

> De mí, no puede decirse lo que dice Anatole France, de Baudelaire: **que afectaba en su persona una especie de dandismo satánico; que se complacía y se enorgullecía en parecer odioso; que esto es lamentable y que su leyenda, hecha por sus admiradores y por sus amigos, abunda en rasgos de mal gusto**[7]**.**
>
> —¿Ha comido usted sesos de recién nacido? -decíale él, un día, a un honrado funcionario. Coma usted. Se parecen mucho a las nueces verdes, y es cosa excelente.
>
> **Otra vez, en la sala común de un restaurante, frecuentada por provincianos, comenzó, en alta voz, un relato en estos términos:**
>
> — **Después de haber asesinado a mi pobre** hermano... con mi propia mano...
>
> Yo me he empeñado en lo contrario; ni me he vestido à la diable, ni he hablado jamás como antropófago. (Mansilla, 1963, p.392)

Mansilla alude a la leyenda de Baudelaire que construyen sus admiradores y amigos como Barbey d`Aurevilly y responde a la idea del Baudelaire provocador que circula en el siglo XIX.

En "Charles Baudelaire", France sostiene:

> Baudelaire a été traité récemment avec une rudesse vraiment excessive par un critique dont l'autorité est forte, parce qu'elle est fondée sur la probité de l'esprit. M. Brunetière n'a vu dans l'auteur des *Fleurs du mal* qu'un extravagant et un fou. Il l'a dit avec sa franchise coutumière. Et ce jour-là, il a, par mégarde, offensé les muses, car Baudelaire est poète. Il a, je le reconnais, des manies odieuses ; dans ses mauvais moments, il grimace comme un vieux macaque. **Il affectait dans sa personne une sorte de dandysme satanique** qui semble aujourd'hui assez ridicule. **Il mettait sa joie à déplaire et son orgueil à paraître odieux. Cela est pitoyable et sa légende, faite par ses admirateurs et ses amis, abonde en traits de mauvais goût.**
>
> **— Avez-vous mangé de la cervelle de petit enfant? disait-il un jour à un honnête fonctionnaire. Mangez-en; cela ressemble à des cerneaux et c'est excellent.**
>
> **Une autre fois, dans la salle commune d'un restaurant fréquenté par des provinciaux, il commença à haute voix un récit en ces termes:**

7 En negrita, marcamos las expresiones que Mansilla traduce literalmente de France.

> **— Après avoir assassiné mon pauvre** père…
>
> En admettant, ce qui est probable, que ces historiettes ne soient pas réellement vraies, elles sont dans l'esprit du personnage, elles ont le tour baudelairien, et je ne sais rien de plus agaçant au monde. Tout cela n'est pas douteux, mais il faut dire aussi que Baudelaire était poète.
>
> J'ajouterai que c'était un poète très chrétien. On a chargé sa renommée de bien des griefs. On a découvert dans ses poèmes des immoralités neuves et une dépravation singulière. C'est le flatter et c'est flatter son temps. En fait de vices, dès l'âge des cavernes et du mammouth, il ne restait plus rien à découvrir, et la bête humaine, sans beaucoup d'imagination, avait tout imaginé. À y regarder de près, Baudelaire n'est pas le poète du vice ; il est le poète du péché, ce qui est bien différent. Sa morale ne diffère pas beaucoup de celle des théologiens. Ses meilleurs vers semblent inspirés des vieilles proses de l'Église et des hymnes du bréviaire. (Citado en Guyaux, 2007, p.733)

En el artículo de 1889, France se dedica a responder a las críticas que Ferdinand Brunetière realiza a Baudelaire el 1 de junio de 1887 en la *Revue des deux mondes*. Como señala Guyaux (2007, p.130), la originalidad del texto de France radica en reconocer la cristiandad de Baudelaire, es decir, su interés por el pecado más que por el vicio. A diferencia de Barbey d`Aurevilly que es amigo y abogado de Baudelaire, France mantiene un punto de vista ambiguo respecto a Baudelaire (Guyaux, 2007, p.968). Por ejemplo, en el artículo, France (Guyaux, 2007, p.738) aunque reconoce a Baudelaire como poeta, condena la leyenda baudelairiana: "Cet homme est détestable, j'en conviens. Mais c'est un poète, et par là il est divin". A partir de estas líneas, cabría preguntarse cuánto de France hay en el epígrafe de Mansilla sobre Barbey d`Aurevilly y Baudelaire. Si bien Barbey d`Aurevilly reconoce una teología del mal en Baudelaire, en el artículo de France se enfatiza en numerosas oportunidades la condición criminal de Baudelaire que Barbey d`Aurevilly niega. Podría trazarse de una línea geográfica y temporal en la crítica baudelairiana: Mansilla (Buenos Aires, fines del siglo XIX) lee a France (París, fines del siglo XIX) y a Barbey d`Aurevilly (París, mediados del siglo XIX) y France lee a Barbey d`Aurevilly antes de escribir su artículo. Los tres críticos baudelairianos comparten algunas cuestiones: escribir en la prensa, ser escritores y reflexionar sobre Baudelaire a partir de su condición caída, de su calidad poética y de su religiosidad.

Mansilla elige algunos pasajes del texto de France que remarcan la condición de poeta y de criminal de Baudelaire y los traduce literalmente. Sin embargo, lo más interesante es cómo el traductor traslada los juicios de France sobre Baudelaire a su propia persona. El texto del crítico francés se convierte en una reflexión sobre las prácticas autorales de Mansilla. En este sentido, Venturini (2010, p.155) analiza el rol de la traducción de literaturas extranjeras en Argentina: "La lengua extranjera aparece, entonces, como posibilidad material, y su importancia está dada por el acto de su apropiación, por ese provecho sostenido en la paradoja de forjar *lo propio* a partir de lo foráneo". Mansilla es traductor del texto de France, pero, en primer lugar, es traductor de las estrategias que utiliza Baudelaire para constituir su figura de escritor. Frente a una naciente literatura argentina, Mansilla

sigue la concepción de la figura autoral de Baudelaire para pensar su propia figura.

A partir de Barbey d´Aurevilly y de France, Mansilla construye una figura de Baudelaire atravesada por la oposición religiosidad y moral vs. criminalidad. Por un lado, como se profundizará en el segundo capítulo, la leyenda de Baudelaire criminal hecha por el propio poeta que "(...) se complacía y se enorgullecía en parecer odioso (...)" y "(...) por sus admiradores y por sus amigos (...)" interesa a Mansilla (1963, p.392). Esta postura constituye una estrategia publicitaria para alcanzar la celebridad en la sociedad. La criminalidad de Baudelaire abunda en historias excéntricas. El poeta no es un criminal profesional, sino un orador que comparte relatos llamativos que inventa para captar la atención del público de los cafés y restaurantes y de la prensa: comer cerebros de bebés y matar a su padre para luego contarlo públicamente en detalle, y posar y vestirse como un *dandy* satánico. Como explica Baudelaire, el *dandy* solo comete crímenes originales:

> Mais un dandy ne peut jamais être un homme vulgaire. S'il commettait un crime, il ne serait pas déchu peut-être ; mais si ce crime naissait d'une source triviale, le déshonneur serait irréparable. Que le lecteur ne se scandalise pas de cette gravité dans le frivole, et qu'il se souvienne qu'il y a une grandeur dans toutes les folies, une force dans tous les excès. Étrange spiritualisme! (1976, II, pp.710-711)

Por otro lado, la criminalidad se convierte en signo de una literatura moderna que no busca responder a imperativos morales. Baudelaire no adorna bellamente un contenido práctico o enseña valores cristianos a sus lectores, sino que los contradice. La amoralidad de Baudelaire atrae a Mansilla que se piensa a sí mismo en un campo intelectual en el cual la literatura depende de otras disciplinas y no es considerada un oficio autónomo.

1.3 ¿Por dentro o por fuera?

En "Un hombre comido por las moscas", Mansilla realiza un diálogo en simultáneo con France. France publica en 1889 y Mansilla entre 1889 y 1890. Desde las páginas de *Sud-América* -un espacio perdido del globo para la centralidad europea- Mansilla hace crítica baudelairiana y crítica de literatura universal. Se trata de un eslabón perdido de la recepción de Baudelaire en el siglo XIX. Mansilla efectúa una lectura atenta del artículo de France sobre Baudelaire y saca sus conclusiones. Extrae del texto reflexiones sobre el "dandysme satanique" que padece Baudelaire y la creación de la "légende" del poeta, y cita textualmente anécdotas sobre Baudelaire que circulan: la antropofagia de niños o el parricidio/fratricidio.

Ahora bien, France pone en duda la veracidad de las historias, pero admite que en último término responden al "personnage" de Baudelaire: "En admettant, ce qui est probable, que ces historiettes ne soient pas réellement vraies, elles sont dans l'esprit du personnage, elles ont le tour baudelairien,

et je ne sais rien de plus agaçant au monde" (citado en Guyaux, 2007, p.733). Igual para France poco importa si la criminalidad de Baudelaire es real o no. Lo importante para France es que estas historias que circulan se corresponden con el personaje baudelairiano y le permiten concluir que se trata de un poeta, es decir que se reconoce una unidad entre mito y obra, entre la imagen autoral de Baudelaire y su ejercicio de la poesía. Esta idea de Baudelaire como un "personnage" o como un "macaque" que hace muecas reafirma la lectura de Vaillant del Baudelaire performático. En la misma línea, Mansilla (1963, pp.391-392) reflexiona sobre el carácter ficcional de sus propios actos en "Un hombre comido por las moscas": "Hace mucho tiempo, pues, que renuncié a la vana tarea de explicar actos artísticamente inventados, casi cincelados, como para que queden de relieve por el más maligno y fecundo de los autores, la calumnia". El Baudelaire y el Mansilla excéntricos y criminales constituyen mistificaciones que los escritores actúan frente a sus lectores.

Mansilla hereda el ejercicio de la criminalidad y la excentricidad de Baudelaire: como el poeta, la leyenda de Mansilla se construye también a partir de anécdotas inventadas por el mismo que el público asume como reales. Durante este proceso, primero, los autores fabulan historias, transformadas en chismes el público las extiende, modifica y hace circular por los cafés y los diarios, y, por último, al tomar contacto con las nuevas versiones de sus dichos, los escritores se regocijan y padecen su nueva celebridad.

Por eso si bien Mansilla repudia toda filiación con el dandismo satánico de Baudelaire, también crea como Baudelaire su propia leyenda. De la misma manera, igual que los admiradores y amigos del poeta, el público de Mansilla crea un mito que complace al escritor porque le asegura la atención de las personas. En el segundo capítulo de este libro, se verá que, como señala Julio Schvartzman, Mansilla reniega irónicamente de Baudelaire:

> Pero lo notable es que Mansilla parece olvidar las diabluras de su propia indumentaria, para no hablar ya del sueño caníbal del capítulo 46 de *Una excursión a los indios ranqueles* o de lo que había escrito, apenas hacía unos meses en la *causerie* "¿Por qué?" (...) (Schvartzman, 1996, p.154)

Pues, a lo largo de su obra, introduce diferentes episodios que delinean la imagen de Mansilla como un excéntrico o como un criminal igual que Baudelaire. Una operación similar ocurre algunos párrafos cuando Mansilla (1963, p.394) declara imposible cualquier filiación con las excentricidades de Barbey D`Aurevilly:

> Bueno; sea de esto lo que fuere, protesto aquí, una, dos, tres y cuantas veces fueren necesarias, y, sean cuales hayan sido mis desviaciones, que de mí no ha de poder escribir ninguna mujer, lo que Emilia Pardo Bazán, escribe, -no hay como las mujeres que dicen querer a un hombre para estropearlo-, de Barbey d'Aurevilly, que llevaba el bigote reteñido, el pelo ídem, y en troba como en los albores del romanticismo, el pantalón de jareta y franja, como los lechuginos del año 1830, la chorrera de encaje, la corbata atada al descuido, el guante claro, y a

> veces el junquillito de pomo de oro; y que en costumbres y en carácter, era, tan raro y original, como escribiendo; y que su aspecto y modo de presentarse concordaban perfectamente con el genio de sus obras, agregando: es de advertir que ha muerto muy anciano y que casi frisaba en los ochenta, cuando tuve ocasión de conocerle. (Mansilla, 1963, p. 394)

Las descripciones de Barbey d`Aurevilly y Baudelaire que presenta Mansilla coinciden. Se trata de figuras raras y originales que escriben también de forma rara y original. La vida y la obra se corresponden.

Mansilla comparte el espíritu excéntrico de Baudelaire y Barbey d`Aurevilly. Mansilla y su obra son extravagantes. Pero, irónicamente, el escritor lo desestima:

> De mí no puede decirse, he dicho un poco más arriba.
> Siendo correcto, debo decir: de mí no podía decirse; porque hasta el momento, año más, año menos, a que me voy a referir, el público poco se había ocupado de mi persona, a no ser que sea ocuparse de ella que los muchachos me siguieran por las calles asombrados de mi toilette, de mi traje de recién llegado del otro lado del charco. (Mansilla, 1963, p. 393)

Entre una línea y otra, Mansilla cambia el tiempo presente por el pretérito imperfecto. Pasado y actualidad, el "no puede decirse" y el "no podía decirse" configuran la realidad de Mansilla que nace en el seno de una familia central para la sociedad argentina. Desde niño, se construye a partir del ojo del público. El ser famoso ocurre antes que el ser escritor. Irónicamente, menciona como un hecho menor y aislado el episodio de los curiosos que lo persiguen por la calle cuando durante su juventud desembarca vestido a la francesa en Buenos Aires después de la caída de su tío Rosas. Sostiene que antes el público no se ocupaba de su persona y que ahora en el presente de su escritura (1888 y 1890) el público sí se ocupa de su persona. Mientras redacta estas palabras se está encargando de gestar desde las páginas de *Sud-América* su propio mito extravagante para que el público lo mire. Al aludir a Baudelaire o a otros escritores habla veladamente de sus propias experiencias en el campo literario argentino.

1.4 Obra y figura

El debate sobre el autor y la obra constituye una constante en la obra de Baudelaire y Mansilla. El escritor personaje atraviesa el espacio de la modernidad. A partir del siglo XVIII, la figura autoral se transforma. Desde que Voltaire asiste a la coronación de su propio busto en la *Comédie-Française*, durante la representación de su tragedia *Irène* en 1778, el público comienza a requerir la presencia de los autores al final de las primeras funciones para ovacionarlos. Diaz (2007, pp.20-21) sostiene que la literatura moderna, atravesada por la imagen, se erige en "un théâtre d'images" donde el escritor-actor interpreta un personaje. El crítico identifica tres características propias de la práctica del escritor moderno: "(...) image, fantasme, mise en

scène (...)". Baudelaire se construye a sí mismo a través de diferentes imágenes excéntricas que Mansilla recoge en "Un hombre comido por las moscas". Estas imágenes del poeta comiendo cerebros de niños o asesinando a miembros de su familia conforman la fantasía del escritor criminal. Estas anécdotas Baudelaire las recita en restaurantes, cafés y otros lugares mientras posa ante la gente, es decir que construye una puesta en escena a través de su ropa, voz y gestos. Para este público en metamorfosis, el escritor ya no constituye un símbolo de la creación y de la autoralidad, sino que se convierte en un objeto del espectáculo (Lilti, 2014). Mansilla capta este nuevo fenómeno de la modernidad occidental y lo transforma en un recurso propio para usar en la sociedad argentina. Frente al diálogo entre voz autoral y obra, desde el siglo XIX, Baudelaire y Mansilla se preguntan por el vínculo entre la palabra escrita y el individuo histórico que la escribe. De esta manera, la figura del escritor no es un proceso espontáneo, sino que implica una instancia de reflexión y una cuidada construcción. En "Études sur Poe", Baudelaire contempla la relación entre literatura y vida:

> C'est un plaisir très grand et très utile que de comparer les traits d'un grand homme avec ses œuvres. Les biographies, les notes sur les mœurs, les habitudes, le physique des artistes et des écrivains ont toujours excité la curiosité bien légitime. Qui n'a cherché quelquefois l'acuité du style et la netteté des idées d'Erasme dans le coupant de son profil, la chaleur et le tapage de leurs œuvres dans la tête de Diderot et dans celle de Mercier, où un peu de fanfaronnade se mêle à la bonhomie, l'ironie opiniâtre dans le sourire persistant de Voltaire, sa grimace de combat, la puissance de commandement et de prophétie dans l'œil jeté à l'horizon, et la solide figure de Joseph de Maistre, aigle et bœuf tout à la fois ? Qui ne s'est ingénié à déchiffrer *La Comédie humaine* dans le front et le visage puissants et compliqués de Balzac? (1976 [1908], II, p. 267)

Antes de presentar el retrato de Poe, Baudelaire introduce una serie de afirmaciones sobre el aspecto exterior y la intimidad de los escritores. Considera que el cuerpo del autor provee información sobre la obra. No habría una desconexión entre vida y obra, sino que por el contrario se trata de un estudio pertinente. El siglo XIX se obsesiona con leer en el rostro de las personas la genialidad o la estupidez. Desde el punto de vista de Baudelaire, el exterior y el interior se corresponden. En "L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix", Baudelaire concluye sobre la discrepancia entre el aspecto de Delacroix y su obra:

> Il y avait dans Eugène Delacroix beaucoup du sauvage ; c'était là la plus précieuse partie de son âme, la partie vouée tout entière à la peinture de ses rêves et au culte de son art. Il y avait en lui beaucoup de l'homme du monde ; cette partie-là était destinée à voiler la première et à la faire pardonner. Ç'a été, je crois, une des grandes préoccupations de sa vie, de dissimuler les colères de son cœur et de n'avoir pas l'air d'un homme de génie. Son esprit de domination, esprit bien légitime, fatal d'ailleurs, avait presque entièrement disparu sous mille gentillesses. On eût dit un cratère de volcan artistement caché par des bouquets de fleurs. (1976 [1868], II, p. 757)

Delacroix no se muestra como realmente es, en otras palabras, su obra pictórica denuncia la falsedad de una imagen exterior calma. Debajo de esta fachada se halla el apasionado Delacroix en estado salvaje. Solo un hombre que siente logra crear las pinturas de Delacroix.

Por su parte, Mansilla en "Un consejo y una confidencia", declara irónicamente que el autor real no se relaciona con la voz autoral:

> El error en que han incurrido, la equivocación en que han caído, el chasco que se han dado los hombres y las mujeres, los jóvenes y los viejos, los antiguos y los modernos, todo el mundo, en fin, ahora y antes, por la insistencia con que se han empeñado en ver todo el hombre en las producciones literarias de un autor, un personaje real al través de una fantasía, un trasunto del artista en la obra de arte, creada por su ingenio, han hecho que haya siempre interés o curiosidad en saber cómo piensa realmente, cómo vive, cómo es, en efecto, un simple mortal, que, no pareciéndose aparentemente a los demás, es, sin embargo, uno de tantos, cuando come, cuando bebe, cuando duerme, cuando acaricia, o cuando rabia…(1966 [1889], p.17)

Justamente, Mansilla se encarga de presentar continuamente al lector su propia intimidad y juega con la confusión entre el Mansilla real y el Mansilla autor. Poco después desliza: "¿O no han barruntado ustedes, ya que, al escribir, no siempre me propongo decir cómo soy, ni cómo pienso, y que, algunas veces, solo me presento como a ustedes les gusta, y que otras solo pienso como ustedes lo desean o quieren?" (Mansilla, 1966, p.49). El yo de Mansilla se pierde en estas eternas digresiones del yo.

El escritor plantea al lector la imposibilidad de definir el límite entre lo real y lo ficcional. En "Impaciencia y curiosidad", Mansilla reflexiona sobre el vínculo contradictorio entre vida y obra en los escritores:

> (…) los que piensan y los que escriben viven como cualquier hijo de vecino; que comen, beben, se acuestan en la misma postura, duermen, sueñan y tienen pesadillas como cualquier mortal. Y que para pensar como Platón, para admirarlo, es absolutamente innecesario hacer un viaje a Atenas, munido de libros e instrumentos arqueológicos con el objeto de interrogar las piedras, a ver si ellas dan el número exacto de centímetros que tenían las espaldas del sabio y una noticia circunstanciada sobre si tuvo mujer e hijos, queridas…, amores borrascosos o no.
>
> Porque si su filosofía vale algo, poco importa su biografía externa: lo que hay que entender es su pensamiento, y no perder el tiempo averiguando cómo vivió, si sufrió o hizo sufrir, si tuvo amores a la birlonga o amó como Romeo.
>
> Mirabeau me da envidia -es cuanto se puede decir- cuando desde la tribuna francesa habla a la conciencia de la humanidad preconizando los Derechos del Hombre. Pero cuando los escudriñadores de miserias levantan las sábanas y me cuentan que fue bastante cobarde, venal y corrompido para vivir del dinero de esa pobre Madame de Monnier que para lavar a su amante de una mancha indeleble, de la acusación de rapto por interés (el miserable no la amaba), exclama en pleno triunfal: *C`est moi qui ai tout voulu*, cuando esto leo, perfectamente comprobando por torpeza de sus mismos parientes, confieso que habría preferido ignorarlo, que el grande hombre, que tanto bueno, bello y noble ha dicho en una lengua capitolina, me da asco. (1995 [1889], p.159)

Se efectúa una diferencia entre biografía externa (las acciones que efectúa un gran hombre durante su vida) y biografía interna (las ideas de un gran hombre que nutren sus obras). Por un lado, declara que la vida de los escritores no aporta información pertinente. Nada se develará si se viaja a Atenas para realizar un estudio arqueológico de la vida de Platón. Mansilla provoca risa al deslizar que a partir del estudio de las piedras se podría descubrir las medidas de la espalda del sabio. Por otro lado, menciona las contradicciones entre la vida y la palabra de Honoré Gabriel Riquetti, conde de Mirabeau, un pensador de la Revolución Francesa que defiende públicamente los derechos del hombre, pero que en la vida cotidiana rapta por interés a Madame de Monnier y vive de su dinero. Esta información cambia la opinión de Mansilla sobre la obra de Mirabeau y lo hace concluir que mejor hubiera sido no conocer estas miserias. Al mencionar a Mirabeau, Mansilla dialoga con una tradición romántica que idealiza la figura trágica de Sophie de Monnier que se suicida a los treinta y cinco años. La relación de Sophie y Honoré aparece en escritos de Alphonse de Lamartine y Victor Hugo. La vida íntima y la vida política de Mirabeau quedan profundamente entrelazadas. Antoine Lilti (2014) menciona a Mirabeau como una de las grandes celebridades del siglo XVIII. Durante su vida, el escándalo no es un secreto, sino que justamente alcanza la fama en 1782 por demandar a su esposa, una rica noble de Aix. A pesar de perder el juicio y de su actitud reprochable, la sociedad admira la oralidad que despliega al defenderse. Luego de escribir obras eróticas, libros por encargo, panfletos políticos, poco a poco se acerca a la política. En tiempos de Revolución, su celebridad escandalosa se transforma en popularidad política (Lilti, 2014).

Las disquisiciones en torno a la obra y la figura de los escritores desvelan a Mansilla. En "Un hombre comido por las moscas", Baudelaire le ofrece una escuela para construir su propia ficción autoral. En el modelo baudelairiano, el gran poeta y el criminal conviven y se presentan cómo dos características indivisibles. Mansilla (1963 [1889], p.320) juega con el mismo campo cuando en "¿Si dicto o escribo?" alude a la deshonra literaria:

> — Pero, señor, usted se va a deshonrar... literariamente.
>
> — Pero hombre, escriba usted no más... ¿Hay acaso un tribunal y código para estas cosas, como los hay para otras, que son civiles o criminales?
>
> Mi secretario es un hombre de una buena fe prístina, virginal (¡imagínense ustedes que cree en la felicidad del matrimonio!), y replica, o mejor dicho, me arguye, con la opinión pública... de los literatos.
>
> Aquí yo ya no me puedo contener, y le contesto esto, que es textual, que es verdad:
>
> — Pero mi amigo, ¿de veras usted cree en la opinión?; ¿no se acuerda usted de que Napoleón ha dicho que la opinión es una ramera? Vea; escriba y no tenga cuidado.

Mientras Baudelaire incurre en crímenes ante la ley, Mansilla debe responder por su deshonra literaria ante un imaginario tribunal. Cierra con una reflexión moral sobre la virginidad de su secretario y la comparación de la opinión con una prostituta.

Se desarrolla un juego entre la construcción literaria de la figura autoral y la figura histórica autoral. No importa cuánto de Baudelaire hay en la leyenda de Baudelaire y cuánto de Mansilla hay en la leyenda de Mansilla. En este sentido, Diaz describe los procesos ficcionales de la figura autoral en un período en el cual tanto la obra como el autor son un producto de la imaginación:

> Mais cet auteur fictif est aussi un auteur inventé ; et inventé à certains égards par lui-même. C'est dire que le prétendu créateur est d'abord une création -tout aussi aléatoire et tout aussi captivante que l'autre-. Création dont on peut suivre la trame dans les divers « paratextes ». L'œuvre n'est plus ainsi un monument détaché, mais prise dans l'incessante auto-genèse d'un écrivain qui essaie d'exister pour de bon. Inlassable Pygmalion de lui-même…(2007, p.229)

Baudelaire le provee a Mansilla un modelo para pensar la unidad entre figura y obra. El ser criminal y el ser poeta son indivisibles. En palabras de Vaillant Baudelaire no es sin su leyenda:

> Ainsi les diverses manifestations du dandysme baudelairien apparaissent-elles comme autant de figures biographiques, caractérisant la manière de l'écrivain au même titre que les effets de rimes ou la pratique de l'ambiguïté ironisante : c'est précisément parce que les contemporains notaient, à juste titre, que les manies de Baudelaire étaient choisies à dessein, et avec un sens aigu de l'effet produit, qu'ils ont parfois crié à la mystification, comme si le choix délibéré de son apparence valait preuve de dissimulation et de manipulation. (2007, párr.4)

De la misma manera, Mansilla no es sin su leyenda. La ambigüedad en torno a su propia persona se transforma en una herramienta imprescindible para estimular la curiosidad del público y para reflexionar sobre la condición del ser escritor en la modernidad.

En la era de la industrialización, con la emergencia de las comunicaciones y de nuevas tecnologías (prensa, fotografía, trenes, barcos que atraviesan el océano con asiduidad, telégrafo), el rápido desarrollo de las ciudades, el espacio del escritor se reconfigura. En *Jean- Jacques Rousseau. La Transparencia y el obstáculo*, Jean Starobinski, introduce el nuevo vínculo del autor y su obra en la modernidad:

> La obra literaria ya no solicita al asentimiento del lector sobre una verdad interpuesta en «tercera persona» entre el escritor y su público; el escritor se designa mediante su obra y solicita el asentimiento sobre la verdad de su experiencia personal. Rousseau ha descubierto estos problemas; ha sido verdadero inventor de la nueva actitud que llegará a ser la de la literatura moderna

> (más allá del romanticismo sentimental del que se ha hecho responsable a Rousseau); se puede decir que ha sido el primero en vivir de un modo ejemplar el peligroso pacto del yo con el lenguaje: la "nueva alianza" en la que el hombre se hace verbo. (Starobinski, 1983, p.247)

En otras palabras: los autores establecen una relación inmediata con el lenguaje; el escritor se vuelve personaje y su biografía determina la lectura de sus textos (Premat, 2006). Es así que tanto el cuerpo como la obra de Baudelaire y Mansilla se convierten en un espacio de ficción. Se trata de dos elementos que no pueden pensarse por separado y se construyen en simultáneo.

En consonancia con los debates modernos sobre figura y obra, en "¿Indiscreción...? ¿Digresión...?", Mansilla afirma:

> (…) yo valgo más que mis producciones, no siendo un borracho, a la inversa de Edgardo Poe, que valía menos que sus libros. Y esto podría aplicarse a tantos otros, como a Juan Jacobo que era un…zonzo.
>
> Los hombres como Julio César -bellos físicamente, bellos intelectualmente, bellos en la acción- son raros, por no decir fenomenales. (1997 [1889], p.25)

Ahora bien, al reflexionar sobre la historia, los antiguos ganan a los modernos: considera que la celebridad efímera del Poe borracho y del Rousseau zonzo no está a la altura de la gloria eterna de Julio César que es bello en su persona, en su inteligencia y en la acción. Entre estos modelos, se ubica Mansilla que declara burlonamente que sus escritos valen más que su persona. Vive y alimenta su obra de los chismes que corren sobre su vida privada, pero lo niega. La obra de Mansilla no puede pensarse separada de su yo.

Tanto Ricargo Rojas como Homero Guglielmini describen el vínculo entre vida y obra en Mansilla. De acuerdo con Rojas (1957, VIII), el escritor otorga a sus lectores un único "personaje novelesco": el Mansilla autor. En este sentido, Guglielmini sostiene que la literatura hablada de Mansilla es una extensión de su persona:

> Es importante tener presente la índole de su dandismo, porque también cuando escribe Mansilla es eminentemente extrovertido, exterior, según veremos más adelante. La exteriorización daba la pauta de su dandismo, e igualmente daba la pauta de su literatura. Esta, a su vez, no era literatura propiamente dicha, sino más bien la forma escrita de la comunicación hablada. Su literatura era, en suma, la prolongación del hombre de mundo, resultando al fin y al cabo una de las formas de exteriorizar su dandismo. (Guglielmini, 1961, pp.55-56)

Para Gugliemini, la obra de Mansilla queda supeditada a su figura autoral. Se presenta una de las ideas que circulan sobre el autor: el *causeur* que escribe cómo habla. Mansilla no trabaja su escritura, sino que simplemente dicta a su secretario. Sus *causeries* conforman la puesta en escrito de las conversaciones de Mansilla con sus lectores: más que escritor se trataría de

un conversador. La escritura del autor ocupa para Gugliemini un segundo plano, pareciera constituir un documento que testifica su dandismo.

El Mansilla *dandy* y el Mansilla personaje novelesco se ubican en una tradición literaria que se remonta al modelo literario de Baudelaire. El poeta enseña a Mansilla el arte de la mistificación. La *mystification*, como la llama Vaillant (2007), el arte de inventar una figura de autor provocadora e incómoda para molestar al público e incentivar su curiosidad se ubica en el centro de la creación estética de Baudelaire. No se trata de un simple artilugio para lograr nuevos lectores, sino de una forma de hacer literatura. El teatro de la comedia es su propia vida. Se alimentan de los chismes y las polémicas en torno a su persona. Vaillant señala respecto a Baudelaire:

> Très tôt les anecdotes ont circulé sur les mystifications faites par Baudelaire, sur ses mille et une manières d'épater le compère en effarouchant le bourgeois : inutile de les rapporter, et d'autant plus inutile qu'elles sont pour la plupart inventées, et que la « blague » (autre mot d'époque) est plus souvent constituée par le récit lui-même que par l'événement qu'il est censé rapporter. Il est incontestable, en revanche, que le jeune Charles s'est très tôt construit, de façon concertée et raffinée, un personnage, et qu'il a utilisé pour cette construction qui fut chronologiquement sa première œuvre tous les éléments matériels ou comportementaux à sa disposition : son ameublement (ainsi les murs tendus de rouge et de noir, dans son appartement de l'île Saint-Louis), son habillement (les célèbres gants jaunes…), sa coiffure (le cheveu ras qu'il adopte avant 1847 et qui, dit-on, lui donne l'allure d'un condamné), sa diction, ses condamnations tranchantes, ses manières abruptes dans les cafés, ses exigences tatillonnes, etc. Baudelaire a constitué artistiquement son image, et l'a donnée en spectacle –au point que les critiques les moins bienveillants ont jugé que le recueil lui-même des *Fleurs du Mal* n'était que la plus extrême et la plus réussie de ces mystifications : mais une mystification seulement, d'un poète de second ordre, en mal de notoriété. (2007, párr. 33)

Baudelaire construye un personaje, crea una farsa frente a la sociedad. Su persona se entrega como un espectáculo frente a la sociedad. Nada es en serio y todo forma parte de esta gran comedia. Su obra poética se transforma en una prolongación de esta mascarada. La imagen y la obra de Baudelaire se consustancian. Según se profundizará en el segundo capítulo, en esta estrategia Mansilla identifica la clave para construir su obra literaria. El periodo del siglo XIX en Francia se caracteriza por la abundancia de escritores mistificadores, pero Baudelaire con su "dandismo satánico" constituye el escritor mistificador por antonomasia. El antecedente histórico de la figura de Baudelaire se encuentra en Pétrus Borel. Borel forma parte del movimiento romántico de les *Jeunes-France.* Su proceder macabro y llamativo inspira historias terribles. La sociedad espera que Borel se transforme en el sucesor de Victor Hugo (Vaillant, 2007), pero Borel se queda en el juego provocador y nunca escribe una obra literaria a la altura de su figura mítica.

A diferencia de autores como Borel, ni Baudelaire ni Mansilla permanecen en la carcasa exterior de su personaje sino que, en ambos, la figura constituye al escritor, y la palabra oral se correlaciona con la escrita. En la

caricatura jocosa que crea la posteridad de Baudelaire y Mansilla, se reconoce la profundidad de su obra. En "Notes nouvelles sur Edgar Poe", Baudelaire puntualiza respecto a la escritura de Poe y, por consiguiente, respecto a su propia escritura:

> Dans ce bouillonnement de médiocrités, dans ce monde épris des perfectionnements matériels, -scandale d'un nouveau genre qui fait comprendre la grandeur des peuples fainéants-, dans cette société avide d'étonnements, amoureuse de la vie, mais surtout d'une vie pleine d'excitations, un homme a paru qui a été grand, non seulement par sa subtilité métaphysique, par la beauté sinistre ou ravissante de ses conceptions, par la rigueur de son analyse, mais grand aussi et non moins grand comme caricature (…). Enfin, pour affirmer ma pensée d'une manière encore plus nette, Poe fut toujours grand, non seulement dans ses conceptions nobles, mais encore comme farceur. (1976, II, p.321)

Baudelaire encuentra en Poe a un igual. En el seno de una sociedad que solo busca ser sorprendida, ambos saben ser grandes tanto en sus pensamientos elevados como en la farsa. Reconstruir el vínculo entre obra y figura, posibilita recuperar la dimensión viva del personaje de Baudelaire y Mansilla. Históricamente, en un primer momento las obras de Baudelaire y Mansilla no fueron bien recibidas por la crítica literaria[8]. Luego con el tiempo alcanzan el espacio que les corresponde y se incorporan al canon. En el caso de Baudelaire, su institucionalización implica el olvido del carácter repulsivo de su figura para sus contemporáneos; en el caso de Mansilla, cuando *Una excursión a los indios ranqueles* se vuelve en un texto escolar, se silencia el orden disruptivo de la obra y Mansilla continúa apareciendo como un loco lindo domesticado. Ya sea por el pasado rosista, por escribir en la prensa o por la condición caótica de su escritura, Mansilla no encaja en los parámetros estilísticos, políticos y culturales que dictan los críticos literarios argentinos (Contreras, 2019). En *Indios, ejército y frontera,* Viñas afirma:

> El discurso literario administrativo de la Argentina no sólo ha exaltado de manera acrítica *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) del general Lucio V. Mansilla (1831-1913) como paradigma de relato sobre los indios en el momento previo a la culminación de la campana de Roca sino que, paralelamente, ha diluido los elementos históricos del texto así como los rasgos más heterodoxos del propio autor. Hasta reducirlo a su condición de ameno *causer*, de "criollo señorial" en el París finisecular o de sutil y escéptico dandy instalado en alguna escenografía más o menos proustiana.
>
> De donde se ha seguido que en este proceso de borramiento de sus ele-

8 Cuando la crítica lo menciona a Mansilla es para condenar y reducir su obra. Las observaciones de Ricardo Rojas en los años 20 con la primera *Historia de la literatura argentina* excluyen a Mansilla del canon nacional. Según Sandra Contreras (2014), el cliché de la escritura inestable de Mansilla que inaugura Rojas solo es desmantelada por Viñas que dedica casi 40 años de su labor crítica a leer y releer su obra. El escritor necesita esperar a fines del siglo XX para que su escritura fragmentaria y sin aparente finalidad sea reconocida por el público.

> mentos menos decorativos, si *Una excursión*... ha terminado por convertirse en un libro de lectura para niños o adolescentes (...) Mansilla se transforma en una suerte de Viejo Vizcacha castrense, dicharachero y seductor. (Viñas, 2013, pp.143-145)

Los nuevos estudios de la crítica en el siglo XXI se enfrentan al desafío de ubicar textos y obras en contexto.

***

Gracias al análisis detenido que se efectuó, es posible sostener que Mansilla identifica en Baudelaire un modelo de autor a seguir para construir su propia figura autoral. Mansilla recupera la imagen del poeta del siglo XIX, es decir, no el poeta canónico de la crítica actual, sino el provocador de la burguesía. Mansilla reconoce que la obra de Baudelaire está íntimamente ligada a su persona: las flores enfermas se corresponden con un poeta diabólico. En este sentido, como señala en "Un hombre comido por las moscas", el "criminal" y el "gran poeta" no pueden analizarse de forma separada. Pero los crímenes de Baudelaire se caracterizan por su excentricidad, el poeta es criminal por inventar historias inverosímiles sobre su persona. La intimidad entre vida y obra es una característica propia del régimen de la celebridad que se desarrollará en el segundo capítulo.

CAPÍTULO II

MANUAL DE CELEBRIDAD

> Une curiosité épidémique s'empressait à contempler sa figure,
> comme si l'âme d'un écrivain n'était pas encore
> plus dans ses écrits que sur sa physionomie.
>
> Louis Sébastian Mercier, "Triomphe de Voltaire. Janot"

La escritura como profesión todavía no existe: Mansilla teje en Argentina los principios de una nueva labor. Se preocupa tanto por su obra escrita como por su figura de autor. La fama le llega rápido y fácil al ser hijo de Lucio Norberto Mansilla, héroe de la Batalla de la Vuelta de Obligado, y Agustina Ortiz de Rozas, hermana de Juan Manuel de Rozas, pero después de Caseros, Rozas se vuelve una mala palabra en Buenos Aires y el pasado familiar lo incomoda. Los liberales observan con desconfianza sus aspiraciones políticas y literarias. A sus ojos siempre será el sobrino de Rosas, pero los prejuicios no lo acobardan y saca ventaja de esta situación polémica para alcanzar mayor celebridad. Simultáneamente, la ciudad crece, el pequeño círculo de conocidos del escritor se expande, el mundo se moderniza de forma acelerada y es imperativo pensar nuevos medios masivos para alcanzar al nuevo público.

Asumir el oficio de escritor le resulta difícil en este contexto y le exige un continuo ejercicio de autobservación. Para emprender esta tarea recurre a otros modelos históricos que puedan auxiliarlo. Mansilla lector investiga a lo largo de su vida la biblioteca occidental y encuentra una personalidad clave: Baudelaire. La figura excéntrica del poeta le presenta una fuente de inspiración para asegurar la atención del público y, además, se convierte en un modelo para pensar el vínculo entre vida y obra. Mansilla comprende que la mala fama provee a los escritores de un recurso para construir la figura de autor y para alcanzar la celebridad en la modernidad. Desde las páginas de *Sud-América*, en calidad de miembro de la generación liberal del 80, se configura como escritor a través de la prensa y la fotografía: alimenta el escándalo en torno a su figura para asegurarse de que los lectores no dejen de mencionarlo. Planifica su imagen pública y mide el efecto que tiene sobre otras personas: qué discurso emplear, cómo configurar el código visual, qué pose adoptar y con qué ropa vestirse. Decide fijar una imagen excéntrica como la de Baudelaire para que se le reconozca y para alcanzar una gran celebridad. No importa emplear medios dudosos: generar chismes en torno a su persona y arriesgar su reputación. Con el objetivo de llamar la atención, cualquier artilugio es válido. Su persona se convierte en una hoja en blanco que se hace y deshace en el escenario de la sociedad argentina.

A lo largo de este segundo capítulo, se analizará cómo Mansilla utiliza el modelo de Baudelaire para construir su figura de autor en el periodismo y el espacio de la ciudad de Buenos Aires. En primer lugar, se abordará el nacimiento de Mansilla en una familia clave del entramado político y cultural de Argentina. Luego se estudiará cómo, a través del modelo baudelairiano, Mansilla busca expandir su celebridad en la sociedad. Después se analizará cómo se configu-

ra la mistificación del poeta y cómo la figura de Mansilla oscila entre la complacencia y la provocación. Por último, se estudiará el teatro de la prensa, la dimensión teatral de la celebridad y las características del público tan criticado y anhelado por Baudelaire y Mansilla.

2.1 Contexto de surgimiento de la fama de Mansilla

Mansilla escritor conoce la fama desde pequeño porque nace en el seno de una familia vinculada al poder. El gusto y el deseo por estar en el ojo de la sociedad porteña lo experimenta en la infancia y, en este sentido, desde temprano forja los cimientos de su figura autoral: la exposición y la originalidad. Al ser el primogénito, el escritor ocupa un espacio central en su círculo familiar. En "Fisonomía", Mansilla explica cómo desde los primeros años su familia lo consiente:

> (...) en casa de *tatita* y de *mamita*, donde el niño es cuidado, engreído, tolerado, mimado, ponderado, hasta el exceso, o la admiración, festejándose todas sus gracias, su *chic* prematuro, lo entendido que es en todo género de actores y de actrices, lo esparcido que está en la sociedad, su tratarse de *tú* y *vos* con los principales personajes del país (si los tenemos para ellos), su *dandysmo high life*, incomparable, para decirlo todo de una vez, que le hace caer la baba de gusto a mamá, por más que papá se horripile de cuando en cuando, como teniendo la intuición de lo futuro, y su jamás entrar en casa sino después de media noche. (Mansilla, 1963 [1889], pp.364-365)

Para describir su infancia, Mansilla utiliza la retórica del dandismo de Baudelaire: se presenta ante sus lectores como un *dandy* en miniatura. En "Fisonomía", se trasluce el interés por el cuidado de la imagen exterior cuyo despliegue en los retratos fotográficos se verá en el cuarto capítulo: "su *chic* prematuro". Se añade su profundo conocimiento de la vida de las celebridades que, sin duda, inspiran su estilo, sus relaciones cercanas con las grandes personalidades argentinas de la época y su ajetreada vida nocturna. Cada una de las características del joven *dandy* refuerzan su originalidad. En este sentido, Baudelaire (1976, II, p.710) muestra el dandismo como un antídoto contra la vulgaridad: "C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances". El hecho de estar a la moda y frecuentar círculos sociales exclusivos garantiza el carácter unívoco del *dandy* frente a la uniformidad de la sociedad. Todas las personas desean observar al diferente. La infancia en la escritura de Mansilla también se transforma en un espacio de lo extraño y, por consiguiente, de lo original. Se trata de una de las estrategias que el autor teje para alimentar la curiosidad de los lectores y generar misterio. En "Las pirámides de Egipto", Mansilla adelanta la postergada publicación de sus memorias de 1904 y confiesa que se reserva "cosas raras" sobre su pasado: "Dejo esto último para mis Memorias, si es que algún día me resuelvo a publicarlas, lo que es probable. Si lo hago, allí se verán y se sabrán cosas raras" (Mansilla, 1963

[1888], p.166). El escritor posee un saber que lo diferencia de los liberales: conoce de cerca la intimidad de la Buenos Aires rosista. Desde una perspectiva, aquí radica la debilidad de Mansilla, pero desde otra perspectiva, las anécdotas que cuenta sobre estos tiempos cautivan la atención del público moderno que quiere consumir lo privado.

Una de las formas de introducción de lo raro en *Mis Memorias* aparece en los límites poco claros entre los géneros. Mansilla adolescente es confundido por su ropa y sus rasgos físicos con su madre:

> En la adolescencia tanto me parecía a mi madre, que en la tertulia de Manuelita Rozas -Bernando Irigoyen debe acordarse-, solían ponerme un pañuelo en la cabeza a guisa de cofia, exclamando todos y todas: ¡Agustinita!, lo cual me daba mucha rabia, aunque las mujeres me comieran a besos, golosina a la que en esa edad no se le toma todo el sabor posterior. (Mansilla, 1955 [1904], pp.126-127)

Se dibuja el cuadro de Mansilla: Lucio travestido de mujer, un doble de su madre, es rodeado por mujeres que acercan sus cuerpos y lo comen literalmente a besos. La escena dialoga con una acuarela de Carlos E. Pellegrini que reproduce *Caras y Caretas* el 25 de mayo de 1924 (figura 4): se ve al niño Mansilla posar junto a su madre como una doble de "Agustinita". El escritor trasluce el aire *chic* de sus primeros años. Su pose y vestimenta responden al código femenino más que al masculino: se va configurando el "*dandysmo high life*". Poco a poco, entre mujeres, el pequeño Mansilla aprende el rito del culto a la propia imagen exterior. Emula el estilo de su madre Agustina Ortiz de Rozas: vestidos de colores claros, mangas abuchonadas, la joyería dorada que adorna sus cuellos, la similitud de sus rasgos. Como se observa en la pintura de Pellegrini (figura 4), el pequeño *dandy* aprende los rituales femeninos de la *toilette* que constituirán su gran arma contra lo trivial. Además, de acuerdo con Inés de Mendonça (2017), Mansilla hereda el culto a la belleza de su madre, una de las mujeres más hermosas de su tiempo.

Figura 4
"Señora Agustina Rosas de Mansilla y su hijo el General Lucio V. Mansilla"
Carlos E. Pellegrini, 1924, Revista Caras y Caretas, Biblioteca Nacional de España

La fama de Mansilla adolescente también se manifiesta en el encuentro con la multitud. En las líneas de *Mis Memorias*, se imagina a Mansilla travestido comido a besos por un grupo de mujeres. El escritor desliza que luego adulto encuentra un gran goce en esta cercanía. Un episodio similar ocurre en "Los siete platos de arroz con leche":

> (...) cuando me desembarcaron (...) los pocos curiosos que estaban en la playa me miraron y me siguieron, como si hubieran desembarcado un animal raro. Verdad, que el público es así: el mismo sentimiento de curiosidad que lo lleva a ver un elefante, lo hace apresurarse a oír al orador tal o a ver el entierro cual. No hay, pues, que juzgar los sentimientos populares íntimos por la aglomeración de la multitud.
>
> Yo no traía, sin embargo, nada de extraordinario, a no ser que lo fuera el venir vestido a la francesa, a la última moda, a la parisiense, con un airecito muy chic, que después dejé, por razones que se contarán en su día, con sombrero de copa alta puntiagudo, con levita muy larga y pantalón muy estrecho, que era el entonces en boga, tanto que recuerdo que en un vaudeville se decía por uno de los interlocutores, hablando éste con su sastre: "Faites-moi un pantalon très collant, mais très collant, je vous préviens que si j'y entre, je ne vous le prendrai pas".
>
> Los curiosos me escoltaron hasta mi casa donde recién supieron que yo había vuelto cuando entraba en ella, pues como mi resolución de venirme fue instantáneamente puesta en práctica, no tuve medio de anticiparles a mis padres la sorpresa que les preparaba.

> El gusto que ellos tuvieron al verme fue inmenso. Me abrazaron, me besaron, me miraron, me palparon, casi me comieron; y criados de ambos sexos salieron en todas las direcciones para anunciarles a los parientes y a los íntimos que el niño Lucio había llegado, y cosa que ahora no se hace, porque se cree menos que entonces en la Divina Providencia, se mandó decir una misa en la iglesia de San Juan, que era la que quedaba, y queda, cerca de la casa solariega. (Mansilla, 1963 [1888], pp.88-89).

En 1851, en las vísperas de la batalla de Caseros, el joven Mansilla desembarca en Buenos Aires desde París y una masa de curiosos lo persigue. Ya sea por su figura travestida o su exótico estilo francés, los curiosos son interpelados y desean acercarse al escritor lo más posible. Como una Sarah Bernhardt porteña, la multitud recibe a la celebridad que por el momento solo es conocida por ser sobrino de Rosas, por intentar fugarse a Uruguay con una muchacha, por viajar por el mundo y por su original estilo. En esta escena, como se estudiará en el cuarto capítulo, se inaugura el ritual de ida y vuelta de Mansilla a la ciudad que la revista *Caras y Caretas* cubrirá en sus páginas. La fama del joven escritor supera el ámbito familiar y se expande entre los pocos habitantes de la ciudad aldea de Buenos Aires. Se produce un pasaje entre los curiosos porteños y la familia: estas dos masas reciben a Mansilla, le acercan sus cuerpos y desean poseerlo a través de todos los sentidos. El "animal raro" se presenta frente a sus ojos y se desviven por él: Mansilla afrancesado se vuelve en un objeto exótico para los porteños del período rosista. El autor identifica al público, a la "aglomeración de la multitud" por su insaciable curiosidad. Esta masa lo persigue por la ciudad hasta que llega a su casa donde su cuerpo es atrapado por su familia. Entonces Mansilla *dandy* pasa de ser admirado por la muchedumbre de la ciudad a ser observado y fagocitado por sus padres.

La multitud se alimenta de la extraña impresión que genera su figura. Los curiosos, como los *reporters,* siguen el recorrido del escritor por las calles hasta la puerta de su casa. Pero Mansilla no solo es exótico en su propia ciudad, sino también entre los indios. En el capítulo XV de *Una excursión a los indios ranqueles,* se produce un encuentro entre el viajero y un grupo de indios:

> Tendiendo la vista en ese momento a mi alrededor, vi que me hallaba circulado de enemigos o de curiosos. Poco iba a tardar en saber lo que eran.
>
> Vinieron a decirme que estábamos rodeados.
>
> — Que avancen al tranco — contesté, y seguí al galope.
>
> Rápidos como una exhalación, varios pelotones de indios estuvieron encima de mí. Es indescriptible el asombro que se pintaba en sus fisonomías.
>
> Montaban todos caballos gordos y buenos. Vestían trajes los más caprichosos, los unos tenían sombrero, los otros la cabeza atada con un pañuelo limpio o sucio. Estos, vinchas de tejido pampa, aquéllos, ponchos, algunos, apenas se cubrían como nuestro primer padre Adán, con una jerga; muchos estaban ebrios; la mayor parte tenían la cara pintada de colorado, los pómulos y el labio inferior, todos hablaban al mismo tiempo, resonando la palabra: ¡winca! ¡winca! es decir: ¡cristiano! ¡cristiano! y tal cual desvergüenza, dicha en el mejor castellano del mundo. Yo fingía no entender nada.
>
> — ¡Buen día, amigo!

> — Buen día, hermano — era toda mi elocuencia, mientras mi lenguaraz apuraba la suya, explicando quién era yo, y el objeto de mi viaje.
>
> Hubo un momento en que los indios me habían estrechado tan de cerca, mirándome como un objeto raro, que no podía mover mi caballo. Algunos me agarraban la manga del chaquetón que vestía, y como quien reconoce por primera vez una cosa nunca vista, decían: ¡Ese Coronel Mansilla, ese Coronel Mansilla!
>
> — Sí, sí —contestaba yo, y repartía cigarros a diestro y siniestro, y hacía circular el chifle de aguardiente. (Mansilla, 2016 [1870], pp.100-101)

En este caso, los límites entre el autor y los curiosos se desdibujan. No logra marcar su espacio personal y es fagocitado por la masa de hombres que lo tocan y se apropian de su cuerpo. Mansilla constituye un objeto de deseo porque representa lo exótico que cautiva sus sentidos. El exotismo se invierte. El hombre occidental es mirado como un objeto de colección por los ranqueles. De esta manera, tanto en la ciudad como en Tierra adentro, tanto a través de sus textos como a través de la geografía de su cuerpo, se despliegan diferentes métodos para atrapar la atención de los curiosos. En lo más profundo de la constitución del ser autor se encuentra la figura del *dandy*, del escritor que transforma su propio cuerpo en una obra de arte para ser exhibido.

En "Les Foules" de *Le Spleen de Paris,* Baudelaire nombra como sinónimo del goce de la multitud, las experiencias del travestismo, de la máscara, del cambio de domicilio y del viaje:

> Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage. (Baudelaire, 1975, I, p.291)

Desde niño, Mansilla conoce de primera mano estos placeres al encontrarse con los cuerpos de las mujeres en las tertulias de Manuelita o con los cuerpos de los curiosos que lo persiguen por la calle, al reconocer su imagen travestida. Entre 1880 y 1890, desde las páginas del diario *Sud-América*, la masa de lectores de folletín inspirará un gozo similar al escritor que desea ser consumido/leído y transformarse en una celebridad.

2.2 El escritor celebridad

Durante la segunda mitad del siglo XIX, Mansilla se perfila como escritor en la prensa y busca alcanzar el estatus de celebridad. La fama aparece desde la infancia por pertenecer a una familia rosista, pero a fines del siglo XIX necesita pensar nuevas formas para ubicarse en los gobiernos liberales y alcanzar a un público que se expande con la inmigración.

En "De cómo el hambre me hizo escritor", Mansila confiesa que su primera estrategia consiste en publicar, es decir, el paso de la escritura del ámbito privado al público. De esta manera, se expone su escritura a nuevos

lectores puesto que hasta ahora solo se había dedicado a escribir "cartas a mamita y a tatita" o a traducir textos del francés (Mansilla, 1963, p.105).

En el acto mismo de nombrarse escritor por primera vez, se identifica un segundo elemento indispensable para la emergencia de la celebridad: el público. Señala Mansilla:

> Caí en una especie de abatimiento soporífero. ¡Yo, escribir para el público! -me decía-. ¡Yo, periodista! ¡Yo!
>
> Me paseaba agitado por el cuarto; iba, venía; en una de ésas, me detuve, me miré al espejo turbio, que era todo el ajuar de tocador que allí había, y mi cara me pareció grotesca. (1963, p.108)

Al mirarse en el espejo, toma conciencia de su propia imagen y de la mirada externa del público que se posa sobre él. Se establece un juego entre interioridad y exterioridad. El autor se ve en el reflejo y se reconoce otro: constata el propio juicio sobre su persona y visiona el juicio de la sociedad sobre sí mismo. Ya no es solo Lucio Victorio Mansilla, sobrino de Rosas, sino también un escritor y un periodista. Mansilla frente al espejo se reconoce como otro, presiente la nueva dimensión que adquirirá su figura y su obra al ser públicas.

Para Mansilla, ser artista implica ser célebre. En "Sobre la novela en la democracia o juicio crítico sobre La Emilia de R. El Mujiense", afirma:

> Cuando un estado económico semejante que á [sic] todas las clases de la sociedad permita afluir á [sic] los teatros, donde se corrijen [sic] los usos y costumbres de la sociedad; á las grandes exposiciones donde una emulación recíproca, al paso que despierta el amor á la celebridad artística, á la gloria, hace nacer el gusto por lo bello. (Mansilla, 2013 [1863], p.7)

En este estado de democracia futura, ser un artista y, por extensión, un escritor implica ser una celebridad amada. La palabra celebridad antes del siglo XVIII se emplea con poca frecuencia y solo para nombrar, en palabras de Lilti (2014), "(...) le caractère solennel d'une cérémonie officielle". El término adquiere poco a poco el sentido contemporáneo a partir de 1720. Según el programa Ngram viewer, entre 1750 y 1850, se acelera la presencia de la palabra celebridad en las publicaciones francesas. Hasta 1760 denomina una reputación que produce cierta desconfianza por lo rápido de su desarrollo. Después pierde la connotación negativa y se vuelve más específica: sirve para visibilizar la curiosidad del público y el objeto de esa curiosidad (Lilti, 2014).

Mansilla desea ser objeto de la curiosidad del público y convertirse en una celebridad. Suele reflexionar sobre cómo alcanzar la atención del lector. Para de Mendonça (2015a), la fama y su deformación dan forma al personaje literario de Mansilla que se indaga a sí mismo como si fuera otro. En 1878, en las *Cartas de Amambay y Maracayú,* confiesa:

> No he podido, como se ve, dejar de exornar mis epístolas para hacerme leer. Si hubiera sido geólogo, mineralogista o minero acreditado, mi sólo nombre habría bastado para concentrar la atención del público, despertando en él el deseo de instruirse y me habrían leído, los unos por entender, los otros para entender.
>
> El caso ha sido todo lo contrario, harto lo siento, y he debido explotar la curiosidad inherente a nuestra naturaleza. (Mansilla, 2012, p.265)

Sostiene que el geólogo por su solo nombre se hace escuchar por el lector interesado en invertir en minas, pero en su caso por ser escritor debe recurrir a la curiosidad. Esta cuestión constituye un eje central de su obra: el escritor moderno depende de los nuevos lectores de la prensa para construirse.

La figura de la celebridad se desarrolla en la modernidad a través de una nueva noción de lo temporal y de lo moral. Antes los escritores alcanzaban la consagración después de muertos y por motivos literarios o la ejemplaridad de sus biografías. En la época de Baudelaire y Mansilla, la celebridad se alcanza en vida y no importa cuál sea la causa. El objetivo central consiste en cautivar la atención de los lectores. Para mostrar la evolución de las figuras públicas en la historia, Lilti (2014) diferencia la gloria, la reputación y la celebridad. La persona que alcanza la gloria es conocida por sus hazañas en la guerra, la cultura, la política, y la religión. Generalmente, se logra en la vida póstuma a través de la memoria colectiva que homenajea los actos heroicos de un individuo excepcional. Por su parte, todas las personas poseen una reputación formal o informal por su vida en sociedad. Cada miembro de la comunidad emite un juicio sobre otro miembro que se expande mediante rumores y conversaciones. En la modernidad, en el siglo XIX, mientras el espacio público transmuta y emerge la industria del entretenimiento, aparece la celebridad (Lilti, 2014). En primera instancia, se puede identificar a la persona célebre por el alcance de su reputación que se expande más allá del círculo de conocidos: no hay un contacto directo entre la celebridad y las personas que conocen su nombre. Incluso aunque un individuo no se interese en absoluto por la celebridad conoce su nombre y el discurso asociado a este nombre. Además, a diferencia de la gloria que es póstuma y se propaga por la sociedad que conmemora al héroe, la celebridad se obtiene en la vida presente y se sustenta de las noticias que informan al público sobre los detalles de la persona célebre. A su vez, mientras la gloria es fruto de las virtudes del héroe, la celebridad es fruto de la curiosidad del público por lo singular. En el espectáculo mediático del siglo XIX, Baudelaire y Mansilla con sus figuras excéntricas alimentan la imaginación de los lectores y son juzgados por cuestiones externas a su escritura. En este sentido, el escritor y crítico Samuel Johnson (1969, III, p.118) muestra en la revista *The Rambler* el 29 de mayo de 1750 que mientras en la República de las Letras el escritor era reconocido por sus pares y en la corte era reconocido por su relación con un príncipe, en los nuevos tiempos depende de los antojos del público o del extremo deseo de lo novedoso.

En la búsqueda de Mansilla por alcanzar la celebridad, Baudelaire por su excentricidad aparece como un modelo en el arte de atraer al público. Según se mencionó en el primer capítulo, Baudelaire, en calidad de "criminal y de gran poeta" y por "padecer un dandismo satánico" (Mansilla, 1963, pp.391-392), se transforma en una celebridad en el siglo XIX. La leyenda del poeta "hecha por sus admiradores y por sus amigos" (Mansilla, 1963, p.392) capta la atención de los lectores. A través de la lente baudelairiana, Mansilla se piensa escritor.

Al asumir sus figuras de autor, tanto Baudelaire como Mansilla no solo hacen pública su obra, sino también su vida. La emergencia del escritor moderno ocurre en el contexto de una transformación radical de lo público y lo privado. En la modernidad europea, surge el público literario y la opinión pública, dos entidades que usan y abusan de su derecho a opinar al juzgar a Baudelaire y a Mansilla por su comportamiento y no por su obra. Lilti (2014) considera que hasta la mitad del XVII lo público representa un atributo exclusivo del poder político: "Le roi seul avait autorité pour 'publier', pour rendre public". Lo opuesto a lo público constituye lo particular, ajeno al espacio de lo político. Después el público pasa a estar conformado por un grupo de personas que asisten al teatro o leen un libro y que poseen la capacidad para juzgar un libro, una obra teatral y un hecho político.

Además, a mediados del siglo XVIII, se establecen los límites permeables entre lo público y lo privado: cualquier hecho puede potencialmente ingresar en la esfera pública. Con los límites entre lo dicho y lo no dicho, lo público y lo privado, juegan Baudelaire y Mansilla al exhibir voluntariamente actitudes provocativas frente a la sociedad. En "Ciencia", publicado en el diario *El Nacional*, en 1879, Mansilla admite: "Lector: echad una rápida ojeada a vuestro alrededor y veréis que exhibirse tiene sus ventajas" (1963, p.442). Estos límites borrosos los escritores los usan a su favor para mantener el foco de atención. Por un lado, al conocer la intimidad de Baudelaire y Mansilla, el público se escandaliza. Por otro lado, se regocijan al poder enjuiciar a los escritores por su vida privada. En este juego entran Baudelaire y Mansilla con sus lectores.

En la prensa, las vidas de Baudelaire y de Mansilla se vuelven noticia y, por consiguiente, material de prensa. El chisme se transforma en la principal estrategia para alcanzar una mayor exposición y para unir figura de autor y obra. Mansilla en sus escritos muestra los mecanismos de su estrategia publicitaria. En "Los siete platos de arroz con leche", se detiene a estudiar el fenómeno de la leyenda desde el principio de los tiempos y, en especial, a partir del surgimiento de la prensa:

> La leyenda se encargaría de desfigurar los hechos, sus causas eficientes y trascendentales: toda la historia de la humanidad está sujeta a peripecias por el estilo; y en los tiempos modernos, lo que no inventa y comenta el diario, este artista consumado en novedades, lo puede la caricatura que es leyenda gráfica, que entrando por los ojos, deja recuerdos más vivaces. (Mansilla, 1963, p.144)

Mansilla como Baudelaire emplean la desfiguración de los hechos de la leyenda para exponer su privacidad y atraer a los lectores. El orden de lo visual agudiza más aún que la palabra escrita el efecto. En este sentido, podrían extenderse las reflexiones de Mansilla sobre la caricatura a la fotografía: cuánto más eficiente es un retrato que un texto para construir la figura de un escritor.

A través del ejercicio de la celebridad del escritor pronto Mansilla construye una figura excéntrica y sumamente atractiva que cautiva al público. De Mendonça menciona el éxito inmediato de las *causeries* y cómo propician la circulación de chismes en torno a Mansilla:

> La recepción de las entregas tiene éxito rápidamente. El 16 de octubre, a solo dos meses de haber comenzado, el diario saca una noticia reconociendo su repercusión. Y, según afirma Kruchowski (1966), las palabras *causerie* y *causeur* se vuelven habituales entre sus lectores. Aparece, al otro día de la primera entrega, un imitador; se publican críticas paródicas en otros periódicos; crónicas de visitantes que van a conocerlo reiterando las leyendas que circulan alrededor de su figura y comentarios celebratorios en distintos medios. (de Mendonça, 2015a, p.88)

Noticias en el *Sud-América* sobre la popularidad de las *causeries*, imitadores de su escritura, críticas paródicas en otros diarios, crónicas de curiosos que visitan a Mansilla, leyendas sobre el escritor, comentarios celebratorios en otros diarios: su obra genera una ola expansiva en la sociedad que el escritor usa para ubicarse en el campo intelectual de Argentina.

2.3 La mistificación

El mito Baudelaire resulta clave para que Mansilla aprenda a ser célebre. Discursos en torno a la vida del poeta se difunden oralmente y en la prensa escrita por medio de sus amigos y detractores, y producen un gran rechazo y un gran atractivo en el público. Desde temprano, se genera una mistificación del poeta, es decir, se produce una correlación entre obra y figura, y todo se lee en clave biográfica. Al circular por cafés de París y a través de sus escritos, Baudelaire propaga ideas en torno al consumo de drogas y la prostitución y juega con el límite entre lo real y la ficción. La ambigüedad entre el yo poético y el yo biográfico constituye una fuente de creación y una estrategia publicitaria. Incluso años después de su muerte, la vida privada de Baudelaire continúa siendo motivo de discusión. En el poema "Enivrez-vous" de *Le Spleen de Paris* de Baudelaire (1975, I, p.337), el yo poético anuncia que el remedio para el peso del tiempo consiste en emborracharse: "Il est l'heure de s'enivrer ! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous ; enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise". El 15 de noviembre de 1902, en el artículo "Le sadisme chez Baudelaire", el doctor Augustin Cabanès (1902, p.734), director y jefe de redacción de *La Chronique médicale*, realiza una lectura literal del poema "Enivrez-vous" para probar el alcoholismo de Baudelaire: "S'il n'a pas été

absolument ce qu'on peut appeler un opiomane, il n'apparaît pas davantage quoi qu'on ait conclu de certains de ses poèmes qu'il ait été un alcoolique". Según se verá, el positivismo realiza un análisis de la obra y la iconografía de Baudelaire para justificar su trágica muerte.

La mistificación de Baudelaire se construye a través del arte de la provocación. A fines del siglo XIX, Mansilla recibe la imagen del poeta que habita la bohemia y los pequeños diarios de París durante la primera mitad del siglo XIX y dedica su tiempo a irritar al público burgués. Una instancia clave que forja la imagen baudelairiana transcurre durante el juicio por ultraje a la moral pública que encabeza el fiscal imperial Pinard. Pierre Bourdieu escribe sobre la transformación de la leyenda de Baudelaire después del juicio a *Les Fleurs du mal*:

> Alors que Flaubert sort du procès de *Madame Bovar*y grandi par le scandale, élevé au rang des plus grands écrivains du temps, Baudelaire connaît, après le procès des *Fleurs du mal*, le sort d'un homme "public", certes, mais stigmatisé, exclu de la bonne société et des salons que fréquente Flaubert et mis au ban de littéraire par la grande presse et les revues. En 1861, la seconde édition de 1861 des *Fleurs du mal* est ignorée par la presse, donc le grand public, mais impose son auteur dans les milieux littéraires, où il conserve de nombreux ennemis. Par la suite continue de défis qu'il lance aux bien-pensants, dans sa vie autant que dans son œuvre, Baudelaire incarne la position la plus extrême de l'avant-garde, celle de la révolte contre tous les pouvoirs et toutes les institutions, à commencer par les institutions littéraires. (Bourdieu, 1998, pp. 113-114)

Con la publicación de *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire alcanza el grado de hombre público, es decir, de celebridad, pero por motivos condenables. A diferencia de Flaubert que gana el litigio y se consagra como escritor gracias al escándalo, Baudelaire pierde y, en consecuencia, ve su obra y su persona excluidas de los círculos de la alta sociedad y de la prensa. El poeta adopta la rebelión como un gesto propio y de esta manera es decodificado por la masa.

A partir del testimonio escrito de las personas contemporáneas a Baudelaire se puede reconstruir el efecto del arte de la provocación baudelairiana. El 7 de septiembre de 1867, es decir, tres días después del funeral de Baudelaire, Jules Vallès (1832-1885), periodista, novelista y comunero publica en *La Rue,* el diario que dirige, un artículo titulado "Charles Baudelaire" que presenta una visión muy crítica sobre el poeta. Vallès comparte numerosos espacios de sociabilización con Baudelaire y, por lo tanto, es un testigo directo de la cotidianeidad del poeta: escriben para el diario *Le Présent* en 1857 y para el *Boulevard* de Carjat en 1862, y frecuentan entre 1852 y 1857 la brasserie Andler, el café de Madrid, el café Tabourey, el café Robespierre, y la crémerie du Paradoxe (Guyaux, 2007, p.1068). El texto de Vallès, como otros que critican la vida íntima de Baudelaire, crea la celebridad del escritor. De acuerdo con Lilti (2014), los escritos sobre la intimidad de las celebridades no solo siguen la carrera pública del personaje, sino que forjan su

celebridad. Además, Vallès reconoce el efecto que el mito Baudelaire ejerce sobre otros escritores que lo imitan:

> Semailles partout et sans cesse éparpillée dans les salons de bas-bleus ou dans les bouges fréquentés par les talons noirs que les baudelairiens aimaient à visiter ; ils jetaient le grain avec des gestes d'apôtre ou d'ivrogne ; ou de fou, ces disciples parfois débauchés et fainéants. Ce grain a poussé, le vieux cénacle d'autrefois, dont les survivants ont les cheveux blancs, et que la mort á décimé, ce cénacle-là a fait des petits, et toute une génération des poètes ou de poétaillons vit sur la légende dont il est couronné et mange le pain qui´il a pétri. Mais il y avait, au milieu de la moisson, des bouquets de belladone, et les faiseurs de vers ont brouté ça avec le reste, et c'est devenu la mode de paraître fou et de contrefaire l'halluciné. (Vallès citado en Guyaux, 2007, p. 1069)

Mansilla forma parte de este grupo que igual que Baudelaire posa de locos y alucinados con el objetivo de ser originales. Se reconoce una tradición en la literatura forjada por los fanáticos de la obra y la figura del poeta.

Para comenzar, el Baudelaire de Vallès dedica su tiempo a inventar historias falsas en torno a su persona para producir estupor e incomodidad en el público. En el primer encuentro entre el poeta y el crítico, se ve a Baudelaire proclamar que padece una infección de sarna:

> On me présenta à lui.
> Il clignota de la paupière comme un pigeon, se rengorgea et se pencha :
> — Monsieur, dit-il, *quand j'avais la gale*...
> Il prononça *gale* comme les incroyables disaient *charmant*, et il s'arrêta.
> Il avait compté sur un effet et croyait le tenir tout entier avec son début singulier. Je lui répondis sans sourciller :
> — Êtes-vous guéri ?
> Il resta coi, ou mit tout au moins une minute à se remettre.
> (Vallès citado en Guyaux, 2007, p. 431)

Sostiene el crítico que Baudelaire quiere montar un "début singulier", es decir que quiere distinguirse y espera provocar un "effet" en el espectador, pero no lo logra. Vallès no alimenta la situación.

En segundo lugar, el Baudelaire de Vallès aparece como un actor que crea un escenario forzado para reclamar la mirada de los espectadores:

> Tantôt, en 48, il sortait en blouse bleue avec un tuyau de poêle tout battant neuf sur la tête et des gants beurre frais aux mains, tantôt il se mettait en habit noir et chaussait des sabots crottés de, pour qu'on criât à la chienlit.
>
> Ce mois-ci, il était rasé et plâtré comme une fille ; l'autre mois, il avait la barbe énorme et les cheveux en brosse ; il ôtait, suivant les besoins, des poils et ajoutait des touffes à la queue du chien d'Alcibiade.
>
> Il entrait au Café anglais et disait : —Garçon, voulez-vous me donner un litre ? — Il avait pris cette habitude de demander du vin à toute heure. Peut-être ne l'aimait-il pas !
>
> C'était pour entretenir la curiosité.
>
> On sait son mot, tandis qu'il mordait dans des noix fraîches.

> « On dirait qu'on mange de la cervelle de petit enfant ».
>
> On en cite d'autres que je ne puis transcrire ; celui, par exemple, qu'il lança dans un dîner chez le sculpteur C…, pour s'excuser d'arriver trop tard.
>
> Tout cela, hélas ! était non pas du gros et bon scepticisme, le feu de l'ironie française, la flamme de la gaieté gauloise, c'était de la singularité douloureuse et forcée, l'exhibition savante de phrases phénomènes !
>
> Il combinait d'avance ses mots et ses gestes.
>
> (Vallès citado en Guyaux, 2007, p.434)

Un imaginario teatral hiperbólico se crea a través de las palabras "singularité douloureuse et forcée", "exhibition" y "gestes". En consecuencia, el poeta no solo provoca al público, sino que lo irrita profundamente por la exageración de su actuación. Para Vallès (Vallès citado en Guyaux, 2007, p.431), Baudelaire es un farsante que finge ante su público: "Il y avait en lui du prêtre, de la vieille femme et du cabotin. C'était surtout un cabotin". Lo llama en dos oportunidades "cabotin", es decir, farsante. El *Dictionnaire de la langue française* de Émile Littré (1873-1874, I, 447) define "cabotin" de la siguiente manera: "Comédien ambulant, et, par extension, mauvais comédien". Baudelaire no solo constituye un comediante, sino además uno de pésima calidad. Vallès duda de la veracidad de su mala fama y lo acusa de impostor (citado en Guyaux, 2007, p. 433): "(...) je ne suis sûr, – tenez ! qu'il ait jamais mangé du hatchis ou bu de l'opium !". No cree que se drogue y no cree que beba: "Il but, ou fit croire qu'il buvait ce que ses contemporains n'osaient point boire, et dit ou fit dire qu'il avait sur eux la supériorité de sensations inconnues par lui cherchées, définies et acquises" (citado en Vallès en Guyaux, 2007, p.435). El crítico aunque alimenta la mistificación de Baudelaire al escribir sobre su vida personal, al mismo tiempo denuncia la farsa del poeta.

En tercer lugar, el Baudelaire que muestra Vallès (Vallès citado en Guyaux, 2007, p. 432) está muy preocupado por generar una reacción en las personas: "(...) voilà tout ce qu'il avait inventé pour nous étonner (...)". No se trata del *dandy* aislado e impasible frente a la muchedumbre, sino de un comediante interesado en estimular a los espectadores a cualquier costo. Llega al extremo de convertirse en un monstruo, un *freak* de feria para entretener al público: "On parla de ses dislocations, on rit de ses grimaces ; il n'en faut pas plus pour intéresser ces journalistes qui sont las de banalité et avides d'inattendu, blasés que le monstre amuse. Baudelaire se fit monstre" (Vallès citado en Guyaux, 2007, p. 434).

En cuarto lugar, Vallès lee en los rasgos físicos de Baudelaire al comediante. El afuera y el adentro se corresponden para la perspectiva del siglo XIX:

> Je regardai avec curiosité ce faux galeux et remarquai tout de suite qu'il avait une tête de comédien: la face rasée, rosâtre et bouffie, le nez gras et gros du bout, la lèvre minaudière et crispée, le regard tendu ; ses yeux, que Monselet définissait : deux gouttes de café noir, vous regardaient rarement en face ; il avait l'air de les chercher sur la table tandis qu'il parlait, dodelinant du buste et traînant la voix. (Vallès citado en Guyaux, 2007,p. 431)

En el texto, se trasluce la obsesión moderna por leer en los cuerpos de las personas las características de su personalidad.

En quinto lugar, Vallès exhibe la morbosidad que generan los cuerpos de las celebridades, en especial, el fetiche que suscitan las figuras públicas una vez que han muerto como el corazón de Voltaire. El crítico describe con detalle el cuerpo enfermo de Baudelaire en proceso de descomposición. Vallès hace foco en particular en las manos de Baudelaire, símbolo del poeta:

> Un de nos amis le vit, il y a quelques mois, dans la maison où il s'est éteint. Sa main gauche inerte et tordue pendant contre sa poitrine ; avec la droite, quelquefois, il essayait de soulever les doigts non encore pourris, mais morts !
>
> Il ne lui restait ouvert que le quart d'un œil dans cette tête qui retombait trop lourde sur l'épaule, et dans laquelle veillait, comme une lueur mourante, la mémoire. (Vallès citado en Guyaux, 2007, p.435)

Por último, Vallès desconfía de la celebridad del poeta y vaticina que su popularidad solo durará un momento y no alcanzará a consagrarse porque se basa en las intrigas de su intimidad y su obra carece de calidad: "Poëte, il ne l'était point de par le ciel, et il avait dû se donner un mal affreux pour le devenir : Il eut une minute de gloire, un siècle d'agonie : aura-t-il dix ans d'*immortalité* ?" (Vallès citado en Guyaux, 2007, p.432).

Como respuesta a las críticas a Baudelaire de Jules Vallés, el 21 de septiembre de 1867, Alphonse Duchesne, periodista, poeta y crítico, publica en *Le Figaro*:

> D'où vient cette manie de ne juger que par les dehors et -pour parler l'argot philosophique du jour- de constamment extérioriser tes sujets d´étude ?
>
> « Qu´importe que Baudelaire ait eu ou n´ait pas eu la gale ? Qu´il ait mangé du hachisch ou fumé de l´opium ? Qu´il ait porté tantôt une blouse bleue avec des gants beurre frais, tantôt un habit noir avec des sabots crottés ? Qu´il ait eu des manies, des habitudes singuliers, des toquades, tout un système de *pose* ? Quand on a lu cette biographie, sait-on seulement si Baudelaire fut un poète, un romancier, un dramaturge ou un simple loustic ? Sait-on s´il a traduit Edgar Poe, Longus ou l´Arétin ? Au lieu de décrire avec une complaisance perfide ses excentricités, n'aurais-tu pas mieux fait de nous initier aux évolutions de cette intelligence tourmentée ? Ne valait-il pas mieux nous parler un peu moins de ses prétendues dépravations et un peu plus de ses poésies, laisser de côté ses affections —bien inoffensives après tout— et dégager la philosophie de son œuvre ? Un écrivain qui a fait *Les Fleurs du mal*, n´est point définitivement jugé, crois-moi, parce qu´on l´a dédaigneusement appelé le « Siméon Pécontal de la pornographie ». (Duchesne citado en Guyaux, 2007, p.1070)

Duchesne le reprocha a Vallès juzgar a Baudelaire por su exterior. Justamente el exterior y el interior constituyen uno de los debates que suele tratar Mansilla en su obra. ¿Acaso el interior y el exterior se corresponden? Como se planteó en el apartado "Obra y figura", ¿la vida personal de Baudelaire posee relevancia? Desde la perspectiva de Duchesne, Vallès no se interesa por la obra de Baudelaire, sino en los detalles de su excéntrica vida privada:

si tuvo sarna, si consumía drogas, si se vestía extraño, si posaba y si tenía hábitos excéntricos. Sin embargo, aunque Duchesne reconoce la calidad de la poética baudelairiana, también se detiene en la intimidad de Baudelaire al calificarlo como "cette intelligence tourmentée", es decir que, en cierta medida, Duchesne también establece un vínculo entre el mundo emocional personal de Baudelaire y su escritura. Duchesne no separa el Baudelaire real del Baudelaire personaje.

En conclusión, podríamos decir -parafraseando a Vaillant- que, a través de una crítica mordaz, Vallès muestra, el carácter mistificador del poeta:

> Car le portrait-charge brossé par Vallès, au-delà des anecdotes biographiques qui l'émaillent, est aussi bien, et peut-être même davantage, celui qui ressort de la lecture des poèmes de Baudelaire que la silhouette du personnage public : c'est, précisément, parce que nous sentons confusément que Vallès exprime une certaine vérité sur le recueil de 1857 que son article de *La Rue* doit continuer à nous intéresser et à nous troubler. (2007, párr.2)

A pesar de la mirada subjetiva del cronista, se extrae la presencia histórica de Baudelaire, es decir, cómo construye su figura a través de la provocación y de la farsa. En el debate entre el exterior y el interior, entre obra y vida, el trabajo de Baudelaire propone integrar diferentes perspectivas. La figura pública y la obra que construye Baudelaire se retroalimentan. Se halla una gran riqueza al establecer un diálogo entre el desarrollo de la poética baudelairiana y el desarrollo de la imagen pública de Baudelaire. En este sentido, Baudelaire provee a Mansilla un modelo para pensar la naturaleza intrínseca de su propia vida y de su propia obra. Vaillant propone usar el término *biopoétique* "(...) pour désigner la part de la conception littéraire qui se joue sur le terrain du biographique et qu'on peut repérer au travers de véritables figures biographiques, qui, comme les stylèmes sur le plan textuel, permettent d'identifier l'auteur au travers de ses comportements sociaux ou professionnels" (Vaillant, 2007, párr.4) . A partir de esta perspectiva, la provocación en Baudelaire y Mansilla no solo se concibe como una estrategia para captar la atención del público. La construcción de una figura excéntrica y llamativa en Baudelaire y Mansilla responde a una concepción de la literatura: el yo autoral se desarrolla en el plano de la escritura y en el plano social. Los escritores planean su aspecto exterior de una manera consciente y encuentran una lógica entre el yo autoral de la ficción y el yo público que se muestra en sociedad. Las extrañas maneras de Baudelaire y Mansilla no responden al azar, sino a una ficción autoral voluntariamente edificada.

2.4 Complacencia y provocación

Una diferencia en el trato de Baudelaire y Mansilla con el lector se hallaría en la complacencia. Mientras el poeta rebelde se muestra indiferente a los deseos de su público, Mansilla se desvive por alcanzar su atención sin importar las consecuencias sobre su reputación. En *Le Peintre de la vie mo-*

derne, Baudelaire describe al *dandy* por su frialdad: "Le caractère de beauté du *dandy* consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému ; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner" (Baudelaire, 1976, II, p. 712). En este sentido, Sylvia Molloy (1980, p.748) considera que Mansilla no responde a la reticencia del *dandy* baudelairiano.

Ahora bien, Vallès no muestra a un Baudelaire reticente, sino a un poeta que se desvive como Mansilla por alcanzar la atención de sus espectadores con cualquier tipo de historia inventada. Para el crítico, Baudelaire es un *farceur*, una persona que finge ser inmoral de forma exagerada: "ce fanfaron d´inmoralité" (Vallès citado en Guyaux, 2007, pp. 432-433). Más aún, Vallès ridiculiza su estilo, al que considera pasado de moda, y minimiza su filosofía del mal: "ce *Jeune France* trop vieux", "ce libre-penseur gamin". *Les Jeunes-France* de 1830 ya son viejos: escribir y actuar como ellos en la segunda mitad del siglo XIX le parece anacrónico. Desde esta perspectiva, lejos de todo aire satánico, Baudelaire fracasa en su voluntad de atemorizar al público: no construye un infierno aterrador, sino un "enfer burlesque". En el texto de Vallès no se cristaliza un poeta mordaz, sino uno débil y arrepentido:

"– 'Ah! pourquoi ai-je, toute ma vie, été un comédien! Je me suis rendu fou moi-même, je le sais et je ne puis le dire, et je le pourrais que peut-être, orgueilleux, je ne le dirais pas !'" (Vallès citado en Guyaux, 2007, p.436). El Baudelaire "comédien" de Vallès no está tan lejos del Mansilla "tarambana" que describe Molloy (1988, p.1207).

Tanto la rebeldía de Baudelaire como el aire complaciente de Mansilla se complejizan y adquieren nuevos matices. Si se repara en el gesto provocador de Mansilla, la actitud complaciente del escritor se problematiza. Se necesita tomar distancia de la crítica argentina tradicional que escolarizó *Una excursión a los indios ranqueles* y domesticó la figura de Mansilla. En 1870, en un período histórico donde predomina el discurso del progreso, atreverse a cuestionar este orden y otorgar voz a los ranqueles, constituye un acto rupturista.

Mansilla, igual que Baudelaire, es un provocador y un *farceur*. Suele incomodar a las autoridades con decisiones que no se conforman con lo preestablecido. Sus actos excéntricos se producen ante el público y provocan su destitución y/o su encarcelamiento. El gran problema radica en mediatizar lo confidencial. Se podría decir que Mansilla es un criminal como Baudelaire, pero no por hablar de inmoralidades, sino por hacerlo en público. El juego entre la palabra lícita e ilícita fascina a Mansilla, que siempre busca nuevas experiencias para generar anécdotas y compartirlas con sus lectores. Por eso el escritor quiere que estas polémicas se desaten en la prensa y que la sociedad las comente y se interese por lo acaecido.

Su vida pública suele estar en boca de la multitud. En 1848, en la adolescencia, va a prisión por tratar de escapar a Montevideo para casarse con Pepita, una muchacha francesa que trabaja de costurera. Pero el gran acto inaugural del espectáculo que monta Mansilla ante la sociedad ocurre el 22 de

junio de 1856, cuando reta a duelo a José Mármol, senador y escritor de la novela *Amalia,* frente a un público masivo, durante una lucha en el célebre Teatro Coliseo (o Teatro Argentino). Mansilla arroja un guante a Mármol por haber acusado de corrupción a su padre. En ese día concurrido, asisten para integrar el jurado José Toribio Martínez de Hoz, presidente de la Sociedad Rural Argentina, Sarmiento, concejal municipal de la ciudad de Buenos Aires por aquellos años, y Cazón, jefe de policía. El público se indigna y no empatiza con los problemas de la familia rosista. Al día siguiente, Sarmiento escribe en *El Nacional*: "Tan ruidoso y dramático ha sido el incidente que sería puerilidad negarle los honores de la prensa, pues los de mala publicidad le sobran en mala hora" (Sarmiento citado en Popolizio, 1954, p.75). El caso se mediatiza: los diarios comentan lo acaecido, Mansilla desde la cárcel se justifica en una carta que los diarios publican, los porteños compadecen sus palabras y las malas condiciones de encierro. Finalmente, se lo libera, pero la Cámara de la Justicia sentencia un severo castigo: destierro de la ciudad de Buenos Aires por tres años, la promesa de respetar a Mármol y su obra, y el pago de una fianza de cien mil pesos a Mármol.

Sus incursiones en la prensa generan polémicas políticas. En 1856, durante su primer trabajo de periodista en el diario *El Chaco*, como portavoz oficial del Santa Fe, Mansilla se dedica a criticar con efusión a *El Nacional Argentino* del Paraná, el diario más importante de la Confederación (Auza, 1978, pp.24-25). Su posición genera malestar y preocupación: se temen posibles enfrentamientos entre las provincias de la Confederación. Emilio de Alvear, redactor de *El Nacional Argentino*, le explica a su colega Benjamín Victorica que "el pérfido carácter de Mansilla" es utilizado por otros políticos para generar caos en la prensa de la Confederación (de Alvear citado en Auza, 1978, p.25). La controversia concluye con el cierre de *El Chaco* diez semanas después de su fundación.

Sin embargo, aunque es un gran provocador, sus atacantes usan el peso de la familia rosista para ridiculizarlo. En 1857, ocupa la función de administrador y tenedor de libros de *El Nacional Argentino*, pero por su espíritu rebelde no dura en el cargo y se despide con una sonada polémica. En 1859, las diferencias políticas con el gobierno provocan la paulatina ausencia de Mansilla en *El Nacional Argentino* (Auza, 1978, pp.96-97). No puede expresar abiertamente sus ideas sobre la nueva candidatura de Justo José de Urquiza. Ante la inminente guerra entre Buenos Aires y la Confederación, renuncia a los cargos de director y redactor de *El Nacional Argentino* después de dos años y decide cerrar su función con un acto impensado. El 13 de febrero envía al presidente de la Confederación Argentina, Justo José de Urquiza una carta en la cual le manifiesta abiertamente su oposición a un enfrentamiento de la Confederación con Buenos Aires. La polémica continúa, las opiniones que Mansilla comparte en la prensa y en los círculos sociales provocan habladurías y chismes que llegan a oídos de Urquiza. En una carta a del Salvador María del Carril, vicepresidente de la Confederación y aliado de Mansilla, Urquiza exclama: "(...) he estado recibiendo

continuos avisos de que el mozuelo botarate y desgraciado Lucio Mansilla, trabajaba en oposición a las medidas de la autoridad general, invocando hasta el mismo nombre de Ud. para apoyar sus producciones anárquicas que he despreciado (...)" (Urquiza citado en Auza, 1978, pp.106-107).

Luego Urquiza continúa con los insultos hacia el comportamiento de Mansilla: "(...) malvado que desprecio altamente (...)", "(...) mozuelo pillo y desagradecido (...)", "(...) cúmulo de pillerías de ese mozuelo ingrato y desgraciado (...)", "(...) desprecio altamente todo lo que Mansilla pueda decir respecto a mi persona (...)" (Urquiza citado en Auza, 1978, pp.106-107). En los insultos, Mansilla queda supeditado al lugar de un niño pequeño: se lo llama "mozuelo" como Vallès "gamin" a Baudelaire (Vallès citado en Guyaux, 2007, pp.432-433). El peso del padre lo persigue. Por temor a posibles represalias, Mansilla padre decide intervenir en el intercambio entre Urquiza y Mansilla: dirige otra carta al presidente para manifestar en nombre de su hijo el respeto y el agradecimiento al gobierno (Auza, 1978, p.105).

Lucio Victorio Mansilla es un adulto, tiene veintiocho años, y una familia, pero para la sociedad es hijo del General Lucio Norberto Mansilla. En una carta de abril de 1859, el poeta y ministro de Relaciones Exteriores de la Confederación, Juan María Gutiérrez le aclara a Urquiza: "Parece que Vuestra Excelencia se ha imaginado que el General Lucio Mansilla pudiera patrocinar los arranques amuchachados de su hijo" (Gutiérrez citado en Auza, 1978, p.109). El actuar de Mansilla se reduce al de un niño caprichoso que no sabe comportarse y avergüenza a su padre delante de personas conocidas.

En 1860, durante su trabajo en *La Tribuna* su pluma sigue agitando los dimes y diretes de la política nacional. En 1861, ante la ejecución del gobernador de San Juan Antonino Aberastain, publica un artículo que desafía públicamente a la presidencia de Santiago Derqui bajo el título "La carnicería de San Juan" (Auza, 1978, p.177). En 1861, Bartolomé Mitre, gobernador de la provincia de Buenos Aires, escribe a Rufino Elizalde, diputado al Congreso del Paraná sobre el trabajo de Mansilla como corresponsal de *La Tribuna* en el Paraná:

> Las correspondencias de Mansilla y del petit Obligado, no han hecho buen efecto, no porque no sea un poco de indiscreción y de audacia para ejercer cierta presión moral, sino porque el primero a fuerza de conocer lo que conoció antes, no sabe lo que pasa hoy (...)". (Mitre citado en Auza, 1978, p.177)

Los juicios de Mansilla y su padre sobre los políticos del Paraná producen un malestar general y llegan a oídos de Mitre. Lucio Victorio es reducido a ser el hijo de su padre, por eso se lo llama "el petit Obligado". Durante la Guerra del Paraguay, desde el frente, publica cartas con críticas e información confidencial en *La Tribuna* bajo seudónimos (Falstaff, Tourlourou y Orión[9]) que enfurecen al general Andrés Gelly y Obes. A pesar de no usar

9 Mansilla comparte estos pseudónimos con Héctor Varela, por eso se dificulta identificar la autoría de los artículos.

su nombre real, en la pequeña sociedad de Argentina de 1866 todos los integrantes se conocen y pueden identificar la autoría de las cartas. Mansilla que es coronel graduado durante el combate no respeta los códigos militares que se le exigen a un oficial y escribe como otros soldados sobre cuestiones de carácter confidencial: el movimiento de las tropas, las malas condiciones que se viven en el campamento y la falta de médicos. Por ejemplo, el 12 de octubre de 1866, Falstaff (Falstaff citado en De Marco, 2003, p.327) incurre en el atrevimiento de hablar por el presidente Bartolomé Mitre para confesar lo que el presidente no se atreve a decir:

> (...) ya que el general Mitre está cometiendo la quijotada de callarse por razones que podrán ser muy buenas para él, pero que nadie comprende, yo les he de decir a ustedes la verdad, pero la verdad pura, duela a quien duela e hiera a quien hiera. (Falstaff citado en De Marco, 2003, p. 327)

Solo Mansilla tiene la audacia de explicar lo que el presidente no desea confesar: la responsabilidad del almirante Tamandaré en el fracaso de Curupaytí. El jefe del Estado Mayor del Ejército Argentino durante la Guerra del Paraguay y ministro de Guerra y Marina Juan Andrés Gelly y Obes se escandaliza ante la correspondencia pública de Mansilla y lo acusa de traidor en una carta a su esposa Talala:

> Dan náuseas ver y leer las cosas que se escriben sobre el teatro de la guerra como se titulan estas cosas y entre ellas, en primera línea las que escribe Mansilla a quien yo he dicho por varias veces y en presencia de varios que es un traidor que si fuese general en jefe no escribía o dejaba de mandar cuerpo en el ejército. Todo lo echa a la chacota y a la broma, siguiendo cada vez más insensato en su modo de apreciar los sucesos y nuestras cosas. Es tal la manía de escribir para la prensa, que para mí es la causa primordial del desquicio y anarquía en que vivimos. (Gelly y Obes citado en Popolizio, 1954, p.113)

A través de la carta del ministro se comprende la repercusión que tiene la correspondencia de Mansilla en el ámbito político. Gelly y Obes se molesta ante la actitud cómica de Mansilla frente al "teatro de la guerra". Pareciera que Mansilla no tomara en serio sus funciones militares y se interesara más por la "manía de escribir".

Desde el teatro de la Guerra del Paraguay Mansilla también monta su espectáculo para entretener y provocar a la sociedad. El 24 de agosto de 1866, bajo el pseudónimo de "Varita", uno de los soldados publica en *La Tribuna* las siguientes palabras sobre la labor de Mansilla :

> El domingo nos preparó el mayor Mansilla en el campo de su batallón, una gran función de acróbatas.
>
> ¿Qué diré a ustedes de esa función?
>
> Que se ejecutaron las pruebas de gran habilidad, sobresaliendo entre ellas, las del equilibrio del fusil en los dientes, y aquella obra que denominamos "saltos mortales".
>
> En el semblante de cada uno de los asistentes al circo, estaba dibujado la alegría que despierta una función de acróbatas.

> ¿Quién se aburre en el ejército, teniendo en dónde divertirse?
> ¿Qué soldado que tenga jefes como Mansilla puede quejarse? (...)
> Terminó la función de un divertido sainete, a cuyo final se retiró la inmensa concurrencia que rodeaba el circo, admirada de los *botellólogos* que también hicieron su debut el domingo, ejecutando un nacional en las botellas preparadas con ese objeto. (Varita citado en De Marco, 2003, p.259)

Para la diversión, Mansilla siempre está preparado. La guerra se transforma realmente en un teatro cuando Mansilla monta espectáculos circenses para matar el tiempo en la lenta guerra de trincheras del Paraguay. Durante este tiempo, Mansilla publica asiduamente en la prensa bajo diferentes pseudónimos que comparte con Varela. Falstaff y Tourlourou se construyen como dos máscaras del *farceur*. Según los editores de la *Encyclopaedia Britannica* (2019), Sir John Falstaff es uno de los personajes cómicos más famosos de la literatura inglesa. Aparece en cuatro obras de William Shakespeare. En la primera parte de Henry IV, Falstaff opina sobre las intrigas políticas con "(...) inglorious, reckless, egotistical good sense" (Britannica, 2019). La desfachatez de Mansilla al opinar sobre la intimidad de la Guerra del Paraguay recuerda el vanidoso e imprudente discurso de Falstaff. Por otro lado, de acuerdo con el T*résor de la langue française* (1994), el *tourlourou* es un soldado de infantería y por extensión, denomina un tipo de canciones muy populares durante el siglo XIX que grupos cómicos interpretan vestidos con ropa militar. Profecía cumplida, el sobrenombre Tourlourou anuncia la acusación de Gelly y Obes sobre Mansilla: "Todo lo echa a la chacota y a la broma (...)" (Gelly y Obes citado en Popolizio, 1954, p.113). Además, en la elección de la profesión de militar, ya se halla una inclinación por el espectáculo. Las ceremonias y los uniformes militares recuerdan al teatro, más aún ocurrirá con el uniforme diplomático.

Luego, a través de los años, las puestas en escena de Mansilla en la sociedad se van acrecentando. En 1870, en *La Tribuna,* durante la publicación del folletín *Una excursión a los indios ranqueles*, menciona un tratado con los ranqueles que todavía no fue aprobado por el presidente Sarmiento, expone los planes políticos del gobierno y genera resquemor. El gobierno modifica la proposición original y Mansilla amenaza con renunciar al cargo si los ranqueles no aceptan las nuevas condiciones (Popolizio, 1954, p.124). En el mismo año, ante acusaciones por fusilamientos irregulares durante su mandato en el sector sudeste de la línea de fronteras Córdoba-San Luis-Mendoza, Mansilla dirige una carta a Martín de Gainza, ministro de Guerra y Marina, de forma confidencial y trata a su superior como un par (Popolizio, 1954, p.131). Este acto irresponsable se agrava cuando al ser convocado por las autoridades entrega a modo de justificación la carta privada. Inmediatamente, después es destituido por desobediencia. En realidad, el final de la carrera militar de Mansilla estaría motivado por la publicación de *Una Excursión a los indios ranqueles* en la prensa, su éxito y gran difusión. En palabras de Annick Louis:

> L'impact des lettres sur les habitants de Buenos Aires et sur la caste politique est essentiellement dû au fait que Mansilla rend publics les arguments et les débats d'époque, au moyen d'une rhétorique fragmentaire, et, souvent, sans les attribuer à un nom ou à un parti en particulier. Faire circuler ces discours destinés au départ à rester dans le circuit privé du rapport officiel affectera la position de Mansilla en tant que membre du corps militaire, et en tant qu'homme politique. (Louis, 2022b: p.28)

En 1878, el fracaso de la búsqueda de oro de Mansilla en Paraguay alimenta a la prensa que se dedica a comentar la variedad de oficios de la celebridad y los continuos fracasos que acumula. En el diario *El libre Pensador*, se declara:

> Es de averiguar lo que más preocupa al coronel Mansilla, si las minas de Amambay, la gobernación del Chaco o la literatura. Aquella robusta organización se da tiempo para todo, es verdad que no hace nada, porque ni saca oro, ni atiende sus territorios, ni hace literatura; y sin embargo se mueve, pues pasa sus días y aun sus noches atravesando pampas, trepando montañas y penetrando bosques. (Popolizio, 1954, p.166)

El 10 de enero de 1885 incurre en otro gran escándalo público. Le envía una carta personal al presidente Julio Argentino Roca para explicarle los motivos de su renuncia a la política, pero simultáneamente decide publicarla en la prensa. Roca lo encarcela por desacato y los diarios se hacen eco de la controversia. En *Le Courrier de la Plata*, se confiesa que "(...) el delincuente es tan seductor, que uno no puede dejar de sembrar flores alrededor de su prisión (...) (Popolizio, 1954, p.193). En los Cuarteles de Retiro, Mansilla pasa nueve días y recibe numerosos visitantes. Al parecer todo se trataría de una operación mediática igual que en oportunidades anteriores. En el diario *Los Tiempos*, se describe la forma en que Mansilla aprovecha la oportunidad para exhibirse:

> Sarmiento pagaría por exhibirse de esa manera y acaso envidia como nadie la suerte del prisionero. El general Mansilla es el hombre del día y esto es mucho decir tratándose de un pueblo que pasa la vida cantando sin sentir el peso de las cadenas. (Popolizio, 1954, p.194)

Si los juglares en la Edad Media trabajan al servicio del entretenimiento del rey, Mansilla pasa horas pensando nuevos recursos para entretener a sus lectores.

A fines del siglo XIX, Mansilla como Baudelaire usa sus textos publicados en la prensa para promover la circulación de rumores en torno a su persona. Mansilla personaje, Mansilla celebridad adquiere una forma definida a través de las *causeries*, los textos escritos de otros autores que circulan en la prensa, los discursos orales que se propagan por los cafés de Buenos Aires, las caricaturas de *El Mosquito, El Quijote* y *La Caricatura* y la iconografía fotográfica. Mansilla es consciente de los poderes que se juegan en la sociedad

y de cómo se produce el valor de la obra de arte. En "Autores, astrónomos y libros para la exportación", se refiere a las estrategias que utilizan los editores para vender los libros de los autores. Aunque disfrute la exposición, se queja de que se deba recurrir a la prensa diaria para ubicar al escritor en el centro del ojo público: "De lo contrario, ça ne vas pas, la cosa no se vende, si el editor no se ingenia y prepara el terreno, mediante ese instrumento que se llama, siendo alternativamente lenguas de la calumnia o de la fama, la prensa diaria" (Mansilla, 1963 [1889], p.372).

En "El famoso fusilamiento del caballo", se despliega la construcción de la figura de Mansilla a través de la mistificación. El escritor incurre en un acto contradictorio: por un lado, busca defender su nombre, pero por otro lado, al retomar los dichos de Stein, legitima la prensa satírica, reafirma la circulación de los rumores de locura e incluso precisa detalles aún más escandalosos. De acuerdo con de Mendonça (2015b, p.66), al comentar su fama de loco en, Mansilla asegura "(…) la consolidación de un público lector en aumento y la conciencia de la transformación de su personalidad, vía puesta en escena de su nombre, en una subjetividad literaria". En "El famoso fusilamiento del caballo", se dedica a desmentir la fama pública de loco difundida por *El Mosquito* periódico dominical satírico-burlesco dirigido por Henri Stein. Señala Mansilla:

> ¡Hay tanta gente, y entre ellos, usted Stein, que me ha hecho pasar por loco!... Luego, estando en la fosa común, estaré en el sitio que me corresponde, desde que no faltan políticos que pretendan que un noventa y nueve por ciento de los humanos son dementes. (Mansilla, 1963 [1888], p.119)

A lo largo de la *causerie*, describe al público su versión de por qué tuvo que fusilar a un caballo para aleccionar al boticario de la frontera que había recibido como regalo un picazo robado por su compadre Mariano Rosas. Diferentes versiones sobre el hecho corren en la prensa luego de que Stein caricaturizara el episodio y los lectores le reclaman a Mansilla que rectifique en su columna del diario *Sud-América,* cómo transcurrieron los hechos:

> La noticia de la muerte del picazo llegó a Buenos Aires; aquí la exornaron; mi amigo Stein, por hacerme popular, la compuso, la arregló, la ilustró y tuvo lugar el hecho de un caballo fusilado, con todas las formalidades jurídico-militares, -proceso, bando y ejecución- en plano día: en la plaza pública de Río Cuarto (…). (Mansilla, 1963, p. 144)

Si bien Mansilla se muestra como una autoridad juiciosa que ordena la muerte del caballo para aleccionar a la población sobre los peligros de la relación con los pueblos originarios que suelen saquear y luego revender en la frontera su botín, al mismo tiempo no esconde su lado salvaje:

> Cómo puede este deficiente instrumento de la palabra humana expresar el coraje que nos trunca en ciertas situaciones, solicitándonos a las vías de hecho, cuando se han agotado todos los medios racionales del convenci-

> miento. Me declaro impotente, y sólo diré que mi cólera no era amarilla ni negra, era multicolor, y que sólo se me ocurría una cosa: estrangularlo al boticario. Hablaba en voz alta, iba, venía, mi propia frase me sobreexcitaba, -sentía toda la embriaguez y el calor de la retórica de cuartel-, felizmente el boticario estaba mudo, casi atónito.
>
> (…) Tocaba yo, ya, ya, los últimos límites de la palabra para entrar en los de acción, cuando, afortunadamente, llamaron a la puerta, que ¡de no llamar, creo que me lo como crudo y no le dejo duda al descendiente de Faramundo de que hay antropófagos en América! (Mansilla, 1963, p.138)

Por un lado, confiesa que en la época rosista el fusilado hubiera sido el boticario en lugar del caballo y, por otro lado, admite que desearía poder matarlo y comérselo, una declaración que se contradice con sus palabras sobre el satanismo baudelairiano de "Un hombre comido por las moscas". Al final Mansilla confiesa que hubiera podido ser un antropófago si le hubieran dado tiempo para desatar su cólera. La clave de lectura de este episodio se halla en el juego de Mansilla con la antropofagia, es decir, en su postulación de una literatura que no se propone ser aleccionadora y quiere provocar al lector. Cuando se asume antropófago liga su figura al mito Baudelaire y juega con el imaginario sanguinario del rosismo (figura 5).

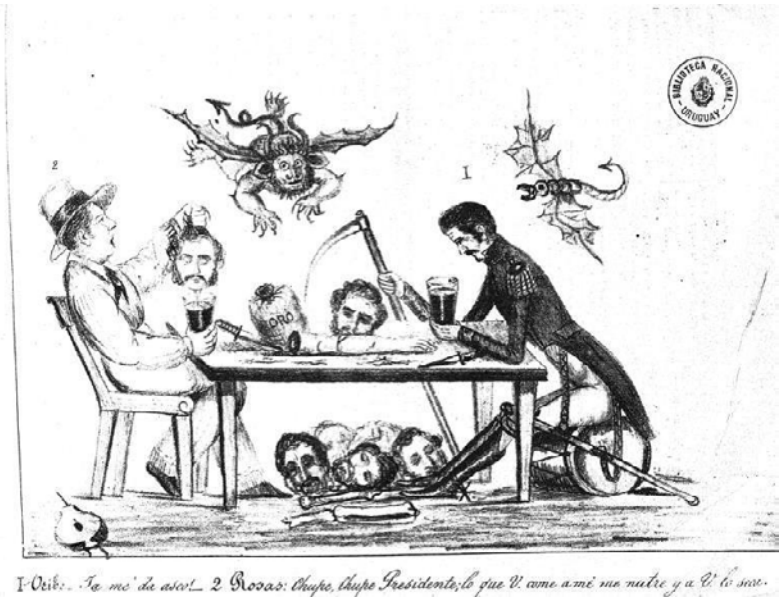


Figura 5
"1 Oribe: Ya me da asco! 2 Rosas: Chupe, chupe Presidente; lo que U. come a mi me nutre y a U. lo seca"
1842, Muera Rosas!, Biblioteca Nacional de Uruguay

En la misma línea, en "¿Por qué?", Mansilla no duda en jugar otra vez con la isotopía del canibalismo. Según relata Mansilla, después de tener un enfrentamiento con un policía en plena calle Florida, al otro día el diario reproduce el hecho con malicia y lo acusa falsamente de haberlo herido con un arma. Así se defiende:

> El caso es que yo era coronel entonces, que hacía poco tiempo que *El Mosquito* me había hecho fusilar un caballo con todas las formalidades de ordenanza (ya nos divertiremos otra vez con este episodio, que es el mejor quizá de mi vida; relatado, bien entendido, tal como el hecho pasó), y que caminaba por la calle de la Florida, con toda la solemnidad y contento del que va revestido de sus insignias militares, cuando a la altura de la joyería, que está pasando la cigarrería *Tú y Yo:* un vigilante quitóme la vereda, con brusquedad, intencionalmente o no. (Me inclino a 1o último, porque el agente de fuerza pública era un infeliz, descendiente de Don Pe1ayo, me parece). Soy eléctrico en la acción; tomélo del cuello y 1e puse de un empujón un medio de la calle. Tan violenta admonición hízole echar mano al machete. Yo iba desarmado. No llevaba más que un latiguito de damisela, por coquetería marcial. Pensar que no había más que dos cosas que hacer, atacar o huir, fue todo uno. Embestí, y lo hice con tal acierto que, antes que el plebeyo instrumento estuviera fuera de la vaina, el insolente que osara faltarle al respeto a mis galones había recibido en ambos ojos, algo como una rociada de vitriolo, que lo dejó ciego, mirando en torno aturdido, sin ver jota, en tanto que yo proseguí a mi camino, como si nada hubiera pasado, y discurriendo que, como la lección había sido elocuente, allí terminaría el incidente.
>
> ¡Qué! por la mañana del nuevo día, tomo un diario, y hete aquí que la verídica hoja refería el episodio *in extenso,* con pelos y señales: yo había herido malamente, nada menos que con arma contundente, a un vigilante. (Mansilla, 1963 [1888], pp.49-50)

Ante la repercusión de su historia en el diario, Mansilla reacciona doblando la apuesta. No teme abrazar el dandismo satánico de Baudelaire y, en consecuencia, escribe una versión caníbal que exagera aún más el chisme del diario:

> Yo *decía, mutatis mutandi:* "Acabo de leer, en tal diario, la crónica de un hecho en el que, por las señas, uno de los actores soy yo. Está más o menos congruentemente condimentada. Falta, sin embargo, algo en extremo interesante. Es esto: que después de darle el latigazo *ut supra* al vigilante, que yacía en tierra; por haberse resbalado, saqué del bolsillo un estuche de navajas de barba, que acababa de comprar en la tienda de Manigot, con una de las cuales le corté las dos orejas al pobre diablo de prójimo, yéndome incontinenti al Café de París, donde las hice cocinar, *saltadas au vin de Champagne,* comiéndomelas después, con delicia, como si fuera un antropófago de los más golosos, todo ello en medio de la más horripilante sorpresa de los concurrentes, a los cuales Sempé, que, como buen francés, de nada se escandaliza, habíales dicho por lo bajo: ¿saben ustedes lo que está comiendo el Coronel Mansilla?:'¡Orejas de vigilante!'". (Mansilla, 1963, pp.50-51)

Igual que a Baudelaire, a Mansilla la calumnia lo contraria, la repudia tanto como le fascina. A partir de este doble movimiento, declara en "El fusilamiento del caballo": "(…) de todas las desgracias que a los hombres públicos les puede acontecer, la peor es: que nadie caiga en cuenta de ellos" (Mansilla, 1963, p.117). Mansilla en calidad de hombre público se desentiende de la moral porque en la arquitectura de su ser escritor el porqué de la fama es indistinto.

Al final de "Dos casos concretos", ocurre un episodio muy ilustrativo del arte de provocar de Mansilla. Mansilla se burla de un policía y en conse-

cuencia es trasladado a la comisaría. Un grupo de mirones sigue la escena con intriga hasta que un antiguo conocido devela a los curiosos la identidad del escritor: "Pasa entonces un criollo, desertor de cuando yo era jefe de fronteras, que como después se verá me reconoce y, todo pasmado, le dice a un grupo de mirones, que se dispersa, lo que ustedes se imaginan (Mansilla, [1889] 1963, p.633)". Luego ocurre un episodio en el cual el escritor se resiste a identificarse frente a las autoridades y juega a ser el Ministro de Bélgica. Al final, el policía descubre la verdad y lo deja libre. Mansilla concluye que si hubiera sido apresado todos los diarios harían eco de la situación y lo declararían culpable. Mansilla es una celebridad y no solo por sus obras, sino por la mala reputación que lo condena:

> La autoridad se detiene solemnemente, me pregunta quién soy; le digo, "¿qué se le importa?", rechazando esa como transacción —que me lleve no más, que en la comisaría veremos.
>
> — Pues camine, entonces —responde con dignidad.
>
> Y esto diciendo se acerca a mi amigo, que resignado a su suerte afrontaba valientemente las consecuencias de nuestro destino común, y con aire de confidencia le pregunta:
>
> — ¿Y este quién será? ¿Será de veras categoría?
>
> Mi amigo me habla en francés, me dice entre dientes lo que le preguntaban, y yo le digo:
>
> — Dites-lui que je suis le Ministre de Belgique… —Potencia inofensiva que no tiene marina.
>
> Se lo dice y la autoridad, que era muy lista y que ya medio me había reconocido, se escapa por esta tangente:
>
> — Pues si es el Ministro de Bélgica y usted es su secretario, pueden retirarse ... ¡No hay fundamento!
>
> Y se largó a paso redoblado, dejándonos, al dar vuelta una esquina.
>
> Y yo pensé, y es curioso lo que pensé y tengo que decirlo, porque me parece que encierra su filosofía: si me empeño en que me lleven a la Comisaría, siguiendo la broma, mañana todos los diarios lo dirán... y me cargarán la romana, porque los hombres como yo nunca tienen razón contra la policía.
>
> (Mansilla, 1963, p.633)

"Crea fama y échate a dormir", dice el refrán. Las malas lenguas condenan a Mansilla, el mito va tomando forma y no importa cuán cierto sea. Mansilla como Baudelaire mistifica su propia figura: se inventa hábitos caníbales y no teme pasar por loco.

Aún en la actualidad circulan anécdotas apócrifas que reafirman el juego de Mansilla con los lectores. La sexualidad del escritor suele ser un tema de debate[10]. Por ejemplo, ciertos chismes sostienen que Mansilla es sodomizado durante el tiempo con los ranqueles. Diferentes circunstancias alimentan el imaginario: la amistad de Mansilla con Robert de Montesquiou y su

10 Para profundizar sobre Mansilla desde la teoría de género, ver Gasparri, Javier, 2013, "Mansilla: la promiscuidad de los cuerpos", en *Actas II Coloquio Internacional "Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis"*, Universidad Nacional de Rosario.

amante Gabriel de Yturri, Mansilla tocado y besado por los ranqueles y, por supuesto, la iconografía de Mansilla que juega con el límite entre lo masculino y femenino (maquillaje, joyería y pantalones ajustados). Edgardo Cozarinsky en *Museo del chisme* cuenta que Victoria Ocampo le compartió la siguiente historia:

> Durante una campaña pacificadora en territorio ranquel, el gran escritor argentino del siglo XIX, improvisado militar para eludir una genealogía inoportuna, observa que muchos soldados y suboficiales satisfacen entre sí sus urgencias sexuales. Comenta el hecho con el médico del regimiento, quien, ignorando o subvalorando la cultura de su interlocutor, aduce como explicación ejemplos de la antigua Grecia. Impaciente, el hombre de letras y ocasional hombre de armas lo interrumpe: "Conozco a mis clásicos. Lo que me intriga es la aceptación del dolor físico". Ante las explicaciones vagorosas, inconvincentes que recibe, prefiere hacer el experimento bajo la supervisión del médico. Llama a un edecán o a un soldado de guardia, lo conmina a "ponerse en condiciones" e, inclinado sobre una mesa, se somete a la prueba. Con voz indiferente va ordenando: "Entre", "Muévase", "Basta ya", "Retírese". Momentos más tarde, a solas con el médico, opina: "No le veo la gracia. Es como cagar al revés". (Cozarinsky, 2005, p.98)

No importa si las historias que circulan son reales o no, sino alimentar a la maquinaria del chisme para seguir a través de los años y aún después de la muerte en boca de todos.

Mansilla aprende el modelo Baudelaire a través de su obra y de las lecturas críticas de Barbey d`Aurevilly y Anatole France. El desarrollo de la imagen de Baudelaire excéntrico se gesta y difunde a través de la prensa y su gran público. En este circuito, se instaura Mansilla en la modernidad del sur. Si bien no busca el gesto radical de Baudelaire que rompe con todo poder o institución burguesa, sigue el objetivo de crear una autonomía literaria y lo seduce la rebeldía y la provocación baudelairianas. Para Mansilla, el arte de provocar constituye una estrategia para erigir su imagen autoral, establecer la reciprocidad entre obra y figura, y vincularse con el público.

2.5 El teatro de la prensa

La celebridad de Baudelaire y Mansilla se construye en el espacio de la prensa. Los escritores establecen un cara a cara con sus lectores a través del tiempo inmediato del diario. En el siglo XIX, durante la monarquía de Julio, se inaugura una cultura mediática en Francia. La imprenta evoluciona rápidamente y facilita el nacimiento de una industria cultural. La edición de libros todavía sufre los avatares de la revolución y se desarrolla de forma artesanal, pero los diarios gracias a las prensas a vapor se imprimen de a miles por hora. La burguesía con deseos de entretenimiento comienza a consumir los chismes, la sátira, las innovaciones y las curiosidades que le ofrece la prensa. Surgen nuevos géneros como la caricatura, los *faits divers,* la crónica, el folletín y la crítica de arte. En este contexto, se ubica la literatura y se produce un punto de encuentro e intercambio entre los escritores y los lectores.

La prensa constituye el espacio de circulación de la literatura durante el siglo XIX. Nace una comunidad de escritores que comparten espacios de sociabilidad y prácticas de trabajo. Baudelaire y sus compañeros durante el día publican en los pequeños periódicos y revistas y por la noche se reúnen en los cafés para comentar los chismes y los chistes de la prensa. Vaillant puntualiza respecto a esta vida literaria en colectividad:

> (...) la vie de la littérature, irriguée par la nouvelle presse, est essentiellement collective, faite de complicités et de camaraderies, grâce aux puissants liens que permettent de tisser les pratiques de convivialité, les plaisirs de la conversation et le communautarisme bohémien. Le Charles Baudelaire de 1840 est un parfait représentant et un participant très actif de cette société informelle et joyeuse ; sa vie est essentiellement remplie de conversations à bâtons rompus, de projets collectifs d'avenir, de services rendus, de déambulations amicales, diurnes ou nocturnes, à l'intérieur de l'espace parisien ou à ses limites suburbaines. (Vaillant, 2007, párr. 29)

La mayor parte de los poemas de Baudelaire aparecen en los diarios y, según se señalará, reflejan el prolífico intercambio entre el poeta y sus camaradas. Entre la primera canción de juventud incluida en 1841 en *Le Corsaire* y el último poema que aparece en la prensa en 1866 en *Le Figaro*, se cuentan doscientos textos inéditos que pueden ser identificados, sin mencionar los anónimos (Vaillant, 2011, p.8). Más allá de la forma breve de los poemas, Baudelaire publica artículos de gran extensión como *Le Peintre de la vie moderne* que ocupa tres folletines de *Le Figaro*. En los escritos, se trasluce la complicidad entre pares y el diálogo de la literatura con las nuevas prácticas del periodismo.

En Argentina, a fines del siglo XIX, cuando Mansilla escribe sus *causeries*, comienza un periodo crucial para la prensa. Grandes transformaciones propician el desarrollo de nuevos diarios, el crecimiento acelerado de la población y la alfabetización de las olas de inmigrantes. De Mendonça (2015b, p.39) describe la emergencia de una nueva industria cultural. Tanto la élite como los sectores populares leen y escriben, y la prensa se interesa por incorporar a los nuevos lectores o por diferenciarse de ellos. El escritor consume la prensa de su tiempo y participa activamente en diferentes diarios. Su trabajo comienza con la publicación de juventud de "De Adén a Suez" en 1855 en *El Plata Científico y Literario* y termina durante sus últimos años de vida en París cuando escribe la columna "Página Breves" (1906-1911) para *El Diario* en Argentina. Además, dos de sus obras más importantes emplean el género del folletín: *Una Excursión a los indios ranqueles* en el diario *La Tribuna* y *Entre Nos* en el diario *Sud-América*. A diferencia de Baudelaire que publica en diferentes diarios de manera irregular, Mansilla sostiene colaboraciones estables en los medios escritos más importantes de la época y ocupa cargos directivos. En palabras de Louis (2022a, párr.17), en el periodismo, Mansilla comienza a dedicarse a una escritura letrada: "C'est le journalisme qui, au départ, lui a permis de passer des écritures ordinaires aux écritures lettrées". La escritura letrada y la escritura ordinaria siempre presentes, se nutren y constituyen el estilo singular de Mansilla.

En el diario, los escritos de Baudelaire y Mansilla se entremezclan y dialogan con los escándalos del día y la propaganda. Estéticamente, el lenguaje de los escritores está atravesado por lo coloquial: lo prosaico y lo entrecortado del poema en prosa y de las digresiones. La literatura, circunscrita al ámbito de la corte, los salones de la élite o los círculos intelectuales, se abre a nuevas voces y a las prácticas del periodismo. En este sentido, Vaillant analiza cómo la intimidad de la voz poética romántica se transforma radicalmente en la prensa:

> Grâce au journal, la poésie fait tout d'abord l'épreuve de l'actualité, dans laquelle elle est concrètement immergée selon le hasard plus ou moins concerté de la mise en page. Alors que le poème était jusque-là pensé comme la quintessence de la plus secrète intériorité ou de la plus pure idéalité, il doit désormais accepter de voisiner avec la polémique politicienne évoquée dans le premier-Paris, les faits divers des pages intérieures, le Salon de peinture du feuilleton. La poésie accompagne donc le fil des événements et leur mise en récit médiatique. (Vaillant, 2009, p.45)

En los diarios, la forma de hacer literatura y los temas sobre lo que se crea ficción cambian radicalmente. Baudelaire y Mansilla no representan celebridades lejanas, sino escritores que se acercan a su público porque emplean palabras de la calle y adoptan el ritmo rápido de la ciudad.

Baudelaire para sus contemporáneos no constituye un poeta canonizado, sino un trabajador de la prensa. Sus versos se sirven del lenguaje periodístico: es un gran lector de diarios y suele inspirarse en sus páginas a la hora de escribir. En este sentido, investigar sobre las circunstancias de publicación de su obra en la prensa permite nuevas lecturas. De acuerdo con Vaillant, en el caso de *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire planifica cuidadosamente cuándo, dónde y cómo se publican los poemas que luego se integran a las diferentes ediciones: "*Fleurs du mal* de Baudelaire, soit de 54 poèmes sur les 100 qui composent le recueil de 1857, auxquels 32 s'ajouteront dans le recueil de 1861, également prépubliés dans des périodiques entre 1857 et 1861" (Vaillant, 2009, p.46). La clave radica en ir introduciendo paulatinamente cada uno de los poemas. Por eso entre las primeras piezas publicadas y la edición de 1857 transcurren quince años. A través de esta estrategia, Baudelaire da lenta forma a su figura y a su poemario ante la sociedad: los masera y los densifica. En diálogo con el espíritu satírico de la prensa, dos poemas de *Les Fleurs du mal*, "Châtiment de l'orgueil" y "Le vin des honnêtes gens", se publican irónicamente en la sección "Poésie de la famille" en junio de 1850 en *Magasin des familles* (Vaillant, 2009, pp.50-51). Por su parte, Mansilla que escribe hacia fines del siglo XIX recibe la tradición francesa del folletín, emplea el género y lo exagera. En "Dos casos concretos", Mansilla comienza por mencionar el francés, lengua que suele emplear, como vía para expresar las intrigas, típica de las novelas sentimentales que circulan en la prensa de la época: "(…) el francés, que es la lengua de *billets doux*, de las intrigas y de las aventuras… internacionales" (1963, pp.631-632). Más aún, para reafirmar su vínculo con el folletín y, en particular, con la *presse à scandale*, Man-

silla llama a sus relatos noticias y cierra con una reflexión sobre el tiempo rápido de las novedades:

> Por otra parte, tengan ustedes presente que aquí sólo se trata de una noticia, por no decir de dos casos concretos, recordando a su poeta favorito, ¿o no lo es? que en la oda a la Malibrán, exclama: Et dans ce pays-ci, quinze jours, je le sais font d'une mort récente une vieille nouvelle. (1963, p. 634)

El escritor consciente de los tiempos rápidos del diario intenta responder a estas exigencias para alcanzar el reconocimiento de los lectores y ubicarse en el campo intelectual.

Baudelaire y Mansilla juegan con el lenguaje de la prensa que por la rapidez de sus entregas acerca el registro formal de la palabra escrita del libro al registro informal de la palabra hablada. En el poeta, se identifica el deseo de plasmar en la poesía el ritmo de París, de crear un procedimiento que simule el tiempo de la modernidad, es decir, el tiempo de las noticias. En el prefacio de *Le Spleen de Paris*, Baudelaire proclama la adecuación de la lírica en prosa a las pulsaciones de la ciudad:

> Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?
>
> C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une chanson le cri strident du Vitrier, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue ? (1975, I, pp.275-276)

Por su parte, Mansilla en "Dos casos concretos", comienza con un epígrafe que alude a la rapidez de la escritura del género del folletín:

> Quand on est pressé d´être lu, il faut écrire des feuilletons… Mais si l´on veut écrire sur des matières où la connaissance ne peut provenir que de l'observation et la solidité que de la méditation…il faut avant tout n'être pas pressé d'être lu. (1963, p.629)

El formato de la escritura por entrega de Mansilla responde al carácter fragmentario de su obra. La palabra hablada de Mansilla encuentra en el ritmo rápido del folletín la posibilidad de expresar el vertiginoso movimiento de sus pensamientos. En "¡Esa cabeza Toba!", publicada en 1878, en el diario *La Reforma* de Asunción, Mansilla rescata la instantaneidad de la palabra del narrador: "Llueve a cántaros...Recién me apeo del caballo. (...) Acabo de atravesar el bosque… oscuro ya, siendo aún de día; (...)" (Mansilla, 1963, p. 215). El lector va recorriendo con el autor de forma inmediata los paisajes que atraviesa. Se aproxima el presente de la narración al presente de la lectura.

2.6 Dimensión teatral de la celebridad

En el siglo XIX, la figura pública del escritor se construye como la de un actor en un teatro. Baudelaire y Mansilla interpretan un personaje que transita el espacio mediático de la sociedad y se exhibe ante el público. En este sentido, Cámpora (2020, p. 95) introduce la expresión "la dimensión del performer" para describir la puesta en escena que Baudelaire monta como reacción a la condena del juicio de 1857. Respecto a la celebridad y al mundo teatral, Lilti (2014) considera que en el teatro de la urbe se articula el funcionamiento del espacio mediático:

> La formule a pourtant le mérite de rappeler que l'économie médiatique qui peuple l'espace public de figures célèbres trouve son origine dans le monde des spectacles urbains du XVIIIe siècle où apparurent les premières vedettes. Comédiens, chanteurs, danseurs se produisaient en permanence sous le regard du public et tiraient leur existence sociale de ces performances. Les plus exposés devinrent de véritables figures publiques, en dehors même de la salle de spectacle : leur nom était connu, leur visage reproduit, leur vie privée un objet de curiosité. Comprendre les transformations sociales et culturelles qui ont permis cette émergence des « vedettes » est l'objet de ce chapitre.

Es decir que se produce un vínculo íntimo entre el mundo performático del teatro y la celebridad: los roles fijos de los actores, la presencia pasiva del espectador y la devoción por los protagonistas que con el tiempo se transforma en un recurso de publicidad.

La palabra de Baudelaire y Mansilla supera el plano escrito y adopta la forma de una performance. Los escritores frecuentan los cafés, las calles y los clubes donde se desenvuelve su espectáculo. Vaillant (2007) sostiene que la voz de Baudelaire posee una presencia virtual. Leer la obra de Baudelaire implica un gran esfuerzo de reconstrucción histórica. Como ya se puntualizó, el Baudelaire canónico que se conoce dista del Baudelaire que sus contemporáneos frecuentaban. Se dificulta tomar distancia de la figura monumental de Baudelaire y visualizar al poeta bohemio que frecuenta los pequeños círculos literarios de los cafés y la prensa, y que provoca con la ironía de sus versos a sus camaradas y a los lectores burgueses. Desde esta perspectiva, la palabra de Baudelaire cobra vida y se visualiza al autor leyendo en público su obra. Vallès que atestigua el paso de Baudelaire y sus fanáticos por los cafés escribe en un artículo del 2 de marzo de 1883:

> Le cénacle Baudelaire. Pour retrouver ses traces, à celui-là, il faut remonter vers l'Odéon; entrer au café Tabouret où, de temps en temps, l'auteur des *Fleurs du mal* venait demander un litre et réciter l'âme du vin: Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles. (Vallès citado en Guyaux, 2007, p. 1069)

A través del arte de recitar, se reconstruye al personaje Baudelaire. Mientras las publicaciones de sus poemas en la prensa se espacian en el tiempo, Baudelaire recita en los cafés. Para Vaillant, los versos se encarnan, poseen una voz, un tono y un recitado particular:

> (...) la poésie des *Fleurs du Mal* s'est identifiée à une voix avant que d'être textualité, elle fait corps avec une manière de dire –précieuse, distanciée, détachant– les syllabes et les mots, comme pour faire percevoir, presque physiquement, la signification singulière et l'intention artistique de chaque vocable, de chaque inflexion de la syntaxe, de chaque effet rhétorique, de chaque combinaison métrique. (2007, párr.49)

Antes de convertirse en texto escrito se conciben como orales. Jules Levallois, hombre de letras y secretario de Sainte-Beuve entre 1855 y 1859, se refiere en *Mémoires d'un critique : milieu de siècle* al contraste que se genera entre la apacible voz del poeta y la violencia de sus versos:

> (...) il nous récitait d'une voix précieuse, douce, flûtée, onctueuse, et cependant mordante, une énormité quelquonque, le *Vin de l'assassin* ou la *Charogne*. Le contraste était réellement saisissant entre la violence des images et la placidité affectée, l'accentuation suave et pointue au débit. (Levallois, 1895, pp.91-92)

Ante la falta de registros sonoros de la época, los testimonios de los compañeros del ambiente literario permiten recrear la dimensión oral de la poética baudelairiana.

Con la intención de provocar, Baudelaire construye un personaje que actúa frente a la sociedad recitando en los cafés poemas malditos. Este personaje encarna la materialidad de la obra poética. El autor no constituye una presencia anónima, sino que posee un nombre. Se produce una especie de consustanciación entre el escritor y la obra. En palabras de Vaillant, el texto de Baudelaire adopta una forma humana real:

> Il a résolu d'abord de s'incarner dans son texte, de se vivre comme texte en écrivant, pour que le texte écrit ait l'épaisseur presque tangible d'un corps de chair et de la mécanique ensalivée de la diction, pour que le *je* du poème devienne réellement cet autre de papier que le livre donne à lire, pour que l'idée trouve sa forme et sa substance grâce au travail de versification (Vaillant, 2007, párr.54)

Por su parte, la palabra del *causer* Mansilla también adquiere un valor performático. Se visualiza a Mansilla dialogando con sus conocidos en los círculos de la oligarquía (Club del Progreso y del Jockey Club, el Círculo de Armas), exponiendo en el Congreso o ya instalado en París dando una entrevista durante sus visitas a Buenos Aires. En palabras de de Mendonça la lengua de Mansilla es tan hablada como escrita:

> Escribir como se habla implica reconocer esa lengua propia que no pretende ser representativa sino compartida con su audiencia, y manejar una sintaxis textual desacartonada, que utiliza todos los recursos que tiene a mano para producir en lo escrito la prosodia más caótica de la oralidad. (de Mendonça 2015b, p.3)

Los lectores lo imaginan conversando entre sus amigos de la generación del 80. Como se analizará, la fotografía de los espejos de Alejandro Witcomb recrea la performance de la escritura de Mansilla, pero en este caso se trata de una conversación consigo mismo. En el mismo sentido, el procedimiento de dictado y copiado entre Mansilla y su secretario acerca el coloquio de Mansilla al monólogo. En todo caso, se trata de una escritura que incorpora la oralidad, pero que no es espontánea y conlleva, en palabras de Louis (2022a, párr.17), "(...) la construction écrite d'une langue littéraire dont les matériaux viennent en partie de l'oralité".

Además, igual que en Baudelaire, la obra de Mansilla adopta la forma de su persona y ambas constituyen una unidad. Mansilla adora inventarse a sí mismo. En "Horror al vacío", posa y se convierte en la versión francesa de Lucio:

> Caminaba yo pensativo por el *boulevard de la Magdalena*, cuando un caballero, por su aspecto, que debió cruzar la calle para venir hacia mí, me detuvo, diciéndome con una cara amenísima y estirándome la mano:
>
> — ¿Cómo está usted, general?
>
> Yo, sin responder el ademán de déme usted esos cinco, lo miré con fingida extrañeza y poniendo un gesto de los más raros, y tratando de identificarme con el franchute más incapaz de transformación, le contesté, siguiendo imperturbablemente mi camino:
>
> — *Monsieur, je n'ai pas l'honneur de vous connaître.*
>
> Ficción... lo conocía perfectamente: era un prójimo de acá de Buenos Aires, que Dios sabe qué viento lo había llevado al otro hemisferio; que yo conocía desde que él comenzó a decir ajó; que en su vida me había saludado; que jamás había tenido conmigo la más mínima cortesía, y que nada más que porque estábamos en el extranjero, ya se imaginaba que debíamos de tratarnos de tú y vos. (Mansilla, 1963 [1889], p.324)

El escritor es consciente de esta transformación y en "Bilis" reflexiona sobre la diferencia entre su yo público y su yo privado: "Ahora no me río sino, por decirlo así, en público. No viendo la ventaja de lo contrario, dejo las amarguras en mi casa; así que pongo el pie en el dintel de la puerta, ya soy otro" (Mansilla, 1997, p.123). El límite entre el teatro y la realidad está representado por su casa. Una vez que se traspasa este espacio aparece la performance ante el ojo del público. El mundo se percibe como un escenario y, en consecuencia, la escritura se transforma en un desfile de las mil caras y yos del escritor-actor. En este sentido, en "Dos casos concretos", Mansilla se presenta como un actor que actúa frente a su público e interactúa con él: "Ahora veremos si les hace; que no es lo mismo ser actor que espectador, lector que interlocutor" (Mansilla, 1963 [1890], p. 628). Al lector lo ubica en la mesa junto a sus comensales que lo oyen, se ríen y aplauden:

> Allí donde yo he referido estos dos casos, la gente se ha reído, y riéndose -no sé si sería porque estábamos en la mesa, comiendo bien y bebiendo ídem-, los han hallado dignos del honor que ustedes los lean. (¿Quieren hacérselo?) (…) Por lo que a mí me hace, declaro que, cuando después de una comida, bien saturada en vino, me he careado conmigo mismo, casi siempre me he hallado inferior al aplauso obtenido. (Mansilla, 1963, pp. 628-629)

Luego el escritor-actor habla sobre el dilema de contar o escribir la historia:

> Pero… ¿y cómo se hace, si tiene uno la mala inspiración, a falta de otros recursos de sociedad, de decir en salón: "¿Saben ustedes que la otra noche, el señor Tal y yo hemos sido llevados a la comisaría?" Y todos exclamen al oírlo: "A ver, cuéntenos usted eso, hombre." Y si después de contarlo, otros dicen: "Escríbanos usted eso.". (Mansilla, 1963, p. 629)

Se introduce una puesta en escena de su obra. El lector lo imagina contando a otras personas la historia. El texto se vuelve indisociable del personaje Mansilla que deambula por la ciudad y relata sus anécdotas. De esta manera, lo oral y lo escrito representan dos dimensiones inseparables de su palabra.

2.7 El público estúpido tan deseado

La clave de la celebridad del escritor se halla en la capacidad para sorprender al público y estimular su curiosidad. Baudelaire y Mansilla se dirigen explícitamente a este lector-curioso que lee con rapidez y banalidad las páginas del diario. El público de Baudelaire está constituido por la burguesía y la pequeña burguesía, es decir, que se trata de lectores privilegiados. Sin embargo, al mismo tiempo que se dirige a los burgueses, con la complicidad de sus compañeros, Baudelaire se ríe de sus lectores (Vaillant, 2011, p.16). En lo que respecta al público de Mansilla, durante su primer trabajo en el diario oficialista de la provincia de Santa Fe, *El Chaco* (1856), se transforma en portavoz de la voz del gobierno y alcanza a un amplio público local. Auza escribe: "Sin duda *El Chaco* debía leerse entre quienes sabían leer y comentarse a oídas en el resto, ya que para ese tiempo no había en la provincia otra publicación que pudiera competir en la demanda de lectores" (1978, p.21). Al tratarse del único diario de esa envergadura en la provincia, se convierte en un importante aparato de control del gobierno que alcanza a la población letrada y no letrada que se entera "a oídas" de las novedades. En consecuencia, la voz de Mansilla en la provincia federal se expande más allá de su pequeño círculo de recientes conocidos. En la época de las *causeries*, a fines del siglo XIX, Mansilla se comunica en primer término, con su pequeño círculo de élite de los hombres del 80, pero la multitud está incluida potencialmente (de Mendonça, 2015a, p.93).

Baudelaire y Mansilla se dirigen a un grupo de curiosos que se conforman por una nueva masa lectora que crece y se expande como los habitantes de la ciudad. En este sentido, su principal característica constituye el anonimato, es decir, la masificación. En este gran mercado, prevalecen la uniformidad y el poco intercambio de ideas entre el público. La masa se aglutina porque comparte interés por lo escandaloso y las lecturas de rápida digestión. En palabras de Lilti (2014), se produce un efecto de retroalimentación entre el público:

> Cette cohésion, due notamment à la presse périodique, mais aussi aux phénomènes de mode ou aux succès littéraires, repose sur un effet d'imitation collective, où les individus s'influencent à distance par la conscience même qu'ils ont de constituer un public, c'est-à-dire de s'intéresser à la même chose au même.

Cada individuo para reafirmar su pertenencia al colectivo imita a otros individuos con intereses en común. De esta manera, aunque no se conozcan y no haya un diálogo, cada persona ejerce una influencia sobre la otra. Baudelaire y Mansilla son testigos de este nuevo lector. Provocan al público que lee las noticias y se escandaliza ante el proceder de los escritores. Los escritores saben que los chismes corren con la velocidad de la prensa diaria y que las personas logran reafirmar sus ideas ante la indignación compartida por el nuevo color de pelo de Baudelaire o la falta de una oreja de Mansilla.

En el siglo XIX, surge un deseo voraz por consumir la intimidad de los escritores y su obra a veces prevalece en un segundo plano. A su vez, para alcanzar notoriedad, no basta con escribir libros, es necesario adoptar un nombre y una biografía frente a la sociedad. En este sentido, Mansilla en "Un consejo y una confidencia" declara: "Las memorias, las autobiografías, los retratos, los paralelos, los reportajes ofrecen, por eso, tanto interés, y algunos autores han creído que tenían el deber de confesarse públicamente, como dando la medida de su sinceridad (...)" (Mansilla, 1966, p.48).

En Francia, la relajación de la censura durante la Monarquía de Julio favorece el desarrollo de *la presse à scandale*. El público se interesa más por lecturas ligeras como las noticias o la intimidad de las celebridades. Vaillant ubica en contexto la nueva sensibilidad de los lectores modernos:

> Non seulement les livres ne se vendent plus — ce qui, somme toute, ne serait pas si grave économiquement, s'il reste des auteurs pour payer —, mais surtout, cette production versifiée apparaît en déphasage avec les nouveaux désirs de lecture, qui portent sur le divertissement, l'information ou la polémique et que la presse, jouissant d'un régime relativement libéral (même après les restrictions apportées par les lois de 1835), peut satisfaire beaucoup plus commodément que le livre. (2009, pp.43-44)

Los procesos de transformación social propician que las diferencias entre clases sociales se reduzcan. Tanto en Francia como en Argentina, el público del siglo XIX quiere conocer los pequeños detalles de la vida cotidiana para convertir a la celebridad en un común mortal y para empatizar con sus vivencias. En "Un consejo y una confidencia", Mansilla reflexiona: "De modo que, para conocer bien a un autor, tomando esta palabra en su acepción literaria y científica, sería necesario verlo vivir, de cerca, verlo vivir de cerca, verlo trabajar, de cerca también, y, en seguida leerlo" (Mansilla, 1966, p.48). En el caso de Francia, desde la Revolución Francesa, la aristocracia pierde su espacio y será reemplazada por la burguesía en alza. En los que respecta a Argentina a fines del siglo XIX, el estado promueve la inserción

de los inmigrantes que acceden en tierra americana a trabajo, educación y cultura. Por supuesto, este análisis de la sociedad argentina no se focaliza en los pueblos originarios y los afrodescendientes que no son incluidos en el plan de europeización de la nación.

La modernidad se caracteriza por acercar al público objetos lejanos. En palabras de Benjamin: "Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías (…)" (Benjamin, 1989, p.25). En este caso, los objetos constituyen las celebridades que a partir de los medios se acercan al espectador y le proveen la ilusión de poder poseer a estas celebridades y acercarlas a su círculo íntimo.

El lenguaje de las novelas sentimentales y de las secciones de actualidad se entremezclan, la vida y la ficción se nutren mutuamente. En estas circunstancias, según se verá, aparece la fotografía como un medio para poseer los retratos de las celebridades. La gran circulación de la prensa y de la fotografía potencian la exposición pública de los escritores célebres. Además, estos objetos mediáticos atraviesan océanos y llegan a distancias inimaginables: el mito Baudelaire alcanza Argentina y las aventuras de Mansilla en París hacen eco en los diarios porteños. La aparición de la novela sentimental acompaña la emergencia de la celebridad (Lilti, 2014). Los lectores siguen a través de las páginas de la prensa los detalles de la vida íntima de los protagonistas de los folletines. De la misma manera, en las secciones de actualidad, el público conoce el desarrollo de la vida pública de las celebridades que aparece en cada entrega del diario. En "Un consejo y una confidencia", Mansilla asegura permitir que el lector acceda libremente a su intimidad:

> Pero ustedes son capaces de imaginarse que esta introducción tiene por objeto, siendo yo una persona tan discutida y tan discutible, solicitar que no se metan en mis cosas íntimas. ¡Error! Sabrán ustedes que no me he ocultado, ni me oculto, ni me ocultaré, y que siempre me he presentado tal cual soy, salvando los respetos que a mí mismo me debo y los miramientos que le debo a la sociedad. (Mansilla, 1966, p.48)

Baudelaire y Mansilla no solo se dirigen a un lector masivo, sino también a pequeños círculos de colegas que poseen costumbres, vocabulario y experiencias en común. En el caso de Baudelaire, se trata de los cenáculos de lectura que se oponen al lector masificado y, en el caso de Mansilla, a la oligarquía argentina que nombra con apellido en la dedicatoria y en el cuerpo de cada uno de sus textos. En este sentido, los escritores adoptan una actitud ambigua porque anhelan tanto la intimidad del público privilegiado como la masividad del lector de prensa. Cámpora (2019b) observa que Baudelaire le exige a su editor Poulet-Malassis una edición refinada del poemario mientras que, a la vez, despliega una serie de estrategias publicitarias para alcanzar un público masivo. Por su parte, de Mendonça (2015b) señala que Mansilla oscila entre la conversación íntima del *gentleman* con su clase y la escritura profesional del folletín.

Entre Baudelaire y los pequeños círculos se genera otro nivel de lectura,

subyace una ironía que el público masivo no comprende. Cuando Baudelaire critica a los lectores burgueses, en realidad, busca la complicidad de sus colegas: Prarond, Le Vavasseur, Deroy, Pierre Dupont, Banville, Asselineau, Privat, Louis Ulbach, Nadar, Louis Ménard, Champfleury (Vaillant, 2007). El poeta comparte junto a sus compañeros artistas: la mistificación. Ellos conocen la configuración del mito Baudelaire y saben que el personaje que monta y la obra polémica que escribe forman parte de un plan para irritar a la burguesía.

En el caso de Mansilla, además del público masivo, el escritor se dirige explícitamente a sus amigos de la élite tradicional a quienes dedica sus *causeries*: entre otros, Eduardo Wilde, Carlos Pellegrini y Ramón J. Cárcano. Ahora bien, la complicidad entre Mansilla y su clase es compleja y está atravesada por la provocación. En *Literatura argentina y realidad política,* Viñas presenta a Mansilla como un señorito de la oligarquía que solo se dirige a su clase:

> Como más allá de su público real su público virtual es prácticamente nulo, en lugar de marginarse o distanciarse de la clase privilegiada se identifica con ella, sus reflexiones se dan el seno de esa clase sin trasponer su horizonte y los cuestionamientos que hace apuntan solo a detalles. (Viñas, 1964, p.197)

Sin embargo, en *Indios, ejército y frontera,* Viñas se refiere a la ironía de *Una Excursión a los indios ranqueles*. La visión uniforme de un Mansilla que se desvive por congraciarse con su clase es contradicha. Al final el investigador reconoce el distanciamiento que opera entre el escritor y su tiempo, es decir, la ironía mordaz que encierra Mansilla al pensar a los hombres liberales del siglo XIX:

> A Mansilla ya no le entusiasma, como a la mayoría de sus pares, la tentación maniquea. No quiere la guerra. No cree más en ella y se distancia. Y ese distanciamiento: privilegiado, sin duda, pero que lo equipara a otros distanciamientos del 80 -en el tiempo o por la geografía- que resultan críticos respecto de la conquista, de los derechos del hombre blanco y de su "civilización") se torna ironía. Tanta, que es capaz de utilizar al indio como coquetería "bárbara" frente a cristianos viejos que ya no son más que adocenados burgueses. Su manejo del exotismo frente a esos hombres de la ciudad, civiles desde ya, se torna en injuria: presiente que esos burgueses, trémulos, van siendo devorados por el mercantilismo. Burgueses estéticamente feos: *parvenus* o *métèques.* Mansilla, desde el Desierto. ha empezado a contemplar a la mayoría de los hombres de su propia clase como Barrès o Anatole France -o camareros de *Maxim's*- a los rastacueros argentinos en París.
>
> Mansilla provoca a la oligarquía al ensalzar la barbarie, al invertir la tradicional mirada del progreso: como el revés y el derecho, están los malones indios y los cristianos, el círculo del Jockey Club y los fogones nocturnos en la pampa, los *toast* de los ingleses y los brindis de los ranqueles. (Viñas, 2013, pp.147-148)

La masividad de la prensa genera críticas por parte de Baudelaire y Mansilla que, aunque desean difundir sus obras, lamentan el mal gusto de *monsieur Tout-le-Monde*. Según Cámpora los escritores franceses reaccionan negativamente ante las modificaciones en la circulación de la literatura:

> La ampliación de los circuitos de distribución así como el influjo de la prensa que convalida el mercado desde la crítica, la publicidad y el folletín, configuran un nuevo público que los escritores perciben como una masa indiferenciada y anónima. (Cámpora, 2019a, p.16)

En *Mon cœur mis a nu*, Baudelaire se espanta ante los intereses mundanos del público burgués: "Le premier venu, pourvu qu'il sache amuser, a le droit de parler de lui-même" (1975 [1887], I, p.676). La persona célebre se concibe como un entretenimiento para el público. No importa cómo logra la fama, sino que cumpla su función: divertir con la exhibición de su vida privada. Desde la perspectiva de Baudelaire, la figura de Napoleón III conjuga las principales características del "premier venu":

> POLITIQUE
>
> En somme, devant l'histoire et devant le peuple français, la grande gloire de Napoléon III aura été de prouver que le premier venu peut, en s'emparant du télégraphe et de l'Imprimerie nationale, gouverner une grande nation.
>
> Imbéciles sont ceux qui croient que de pareilles choses peuvent s'accomplir sans la permission du peuple, — et ceux qui croient que la gloire ne peut être appuyée que sur la vertu !
>
> Les dictateurs sont les domestiques du peuple, — rien de plus, un foutu rôle d'ailleurs, et la gloire est le résultat de l'adaptation d'un esprit avec la sottise nationale. (1975, I, p.692)

Para captar la atención del lector burgués, la celebridad emplea la tecnología: el telégrafo y la imprenta nacional. Luego en el siglo XIX se agrega la fotografía. Napoleón III no necesita un recorrido histórico para alcanzar una posición de poder, sino que la inmediatez de los nuevos medios de comunicación difunde rápido su persona y asegura su éxito. Para Baudelaire, esta nueva gloria repentina no se basa en la virtud, sino en la complicidad de la estupidez del pueblo francés que solo busca entretenerse.

Los procesos de lectura en la modernidad argentina, aunque diferentes a Francia, también se caracterizan por la radical expansión de los círculos literarios y la reacción negativa de los escritores argentinos como Mansilla. En el "El famoso fusilamiento del caballo", Mansilla critica a los lectores por solo buscar una sensación rápida sin importar la calidad de la escritura: "Sí, pues: ustedes buscan la sensación en todo; pero la quieren al galope, instantánea, al vapor, a la electricidad, a la minute, aunque les sirvan, como en todas las fondas, plato recalentado" (1963, p.140). Para el autor, los nuevos lectores se dedican a consumir la vida privada de las celebridades para satisfacer el deseo constante de lo novedoso, sin importar la calidad del texto.

Aunque Baudelaire y Mansilla deben su celebridad al público, mantienen una relación de repudio y de atracción con los lectores y con su insacia-

ble curiosidad. Por un lado, expresan su desprecio por personas que solo buscan entretenerse. Por otro lado, no dejan de escribirles porque desean conservar el pacto de lectura. En palabras de Lilti (2014), el ser celebridad implica un alto costo: "La célébrité est à la fois une grandeur et une servitude parce qu'elle fait de l'homme célèbre une figure publique. Elle lui impose ainsi des obligations, notamment d'exemplarité et de justification publique". Aunque Baudelaire y Mansilla decidan voluntariamente exponer su vida, su celebridad conlleva, a sus ojos, soportar la estupidez del público y sentirse obligados a confrontar continuamente con estos discursos. Padecen la superficialidad de la mirada del público que banaliza al escritor y su obra. ¿Cuántas de las personas que acompañan el cortejo de Victor Hugo en 1885 leyeron sus escritos?

Baudelaire reacciona frente a este paradigma de la *presse à scandale* y critica la banalidad de los juicios del público y de la prensa que se retroalimentan. En "Le Chien et Le Flacon" de *Le Spleen de Paris*, el poeta literalmente dice que el público come excrementos porque consume cualquier falsificación como verdadera:

> Ah ! misérable chien, si je vous avais offert un paquet d'excréments, vous l'auriez flairé avec délices et peut-être dévoré. Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies. (Baudelaire, 1975, I, p.284)

El 17 de febrero de 1876, indignado escribe a Wagner para diferenciarse de la sociedad francesa que arruina el buen nombre del músico:

> Je suis d'un âge où on ne s'amuse plus guère à écrire aux hommes célèbres, et j'aurais hésité longtemps encore à vous témoigner par lettre mon admiration, si tous les jours mes yeux ne tombaient sur des articles indignes, ridicules, où on fait tous les efforts possibles pour diffamer votre génie. Vous n'êtes pas le premier homme, Monsieur, à l'occasion duquel j'ai eu à souffrir et à rougir de mon pays. Enfin l'indignation m'a poussé à vous témoigner ma reconnaissance ; je me suis dit : je veux être distingué de tous ces imbéciles. (Baudelaire, 1973, I, p. 672)

Baudelaire denomina a Wagner celebridad y elogia en extenso su talento. En la carta, se identifican las mismas tensiones que el poeta sufre frente al público: tanto Baudelaire como Wagner son hombres célebres y genios que viven una vida descarriada para la moral burguesa y, en consecuencia, padecen la calumnia de los diarios. El apetito de la curiosidad vuelve a aparecer en el poema "Le rêve d'un curieux" de Baudelaire de *Les Fleurs du mal* (1861) que Thélot (1999) describe como "une séance de pose chez Nadar". Baudelaire presenta a un curioso que trata de satisfacer vanamente su sed de sorpresa en el acto fotográfico:

> J'étais comme l'enfant avide du spectacle, Haïssant le rideau comme on hait un obstacle... Enfin la vérité froide se révéla:

> J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore M'enveloppait. – Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ? La toile était levée et j'attendais encore. (1975, I, p.129)

Por su parte, Mansilla en "De cómo el hambre me hizo escritor", explica que al comienzo de su carrera de escritor el público le genera respeto y temor. Luego comprenderá que los lectores leen de una forma absurda: "¿Sobre qué escribiría? El público, sobre todo, me aterraba: tenía el más profundo respeto por él. Ignoraba entonces que, a veces, lo mismo lee al derecho que al revés" (Mansilla, 1963: 108). Como Baudelaire en "Le public moderne et la photographie", Mansilla en "Los siete platos de arroz con leche" se refiere a la estupidez del público que en su búsqueda por lo original y sorprendente se alimenta de espectáculos de calidad desigual:

> Verdad, que el público es así: el mismo sentimiento de curiosidad que lo lleva a ver un elefante, lo hace apresurarse a oír al orador tal o a ver el entierro cual. No hay, pues, que juzgar los sentimientos populares íntimos por la aglomeración de la multitud. (Mansilla, 1963, pp.88-89)

Mansilla reconoce el poder de fascinación de la masa que se retroalimenta. La opinión de la mayoría posee un gran poder con los nuevos medios de comunicación y el desarrollo de las urbes que congregan a las multitudes. En el mismo sentido, en "¿Por qué…?", Mansilla define al público como curioso y crédulo:

> Aquí, y en todas partes, lo mismo en los tiempos antiguos que en los modernos, el público ha sido, es, y será muy curioso. Su curiosidad es sólo comparable a su credulidad; de manera que el número de impresiones que necesita engullir debe computarse, en gran parte, por la suma de mentiras que tiene que digerir. ¡Y qué difícil digestión! Se digiere un *pâté de foie gras* trufado, rancio o mal hecho, en más o menos tiempo, con más o menos dificultad, con o sin auxilio médico. Uno mismo puede administrarse una buena dosis de magnesia fluida o calcinada. Y en un santiamén quédese el estómago listo para volver a empezar, cómo si dijéramos, en hoja, a la manera de esas calderas abolladas que, frecuentemente, necesitan del *tachero*; y los refractarios contumaces, insistiendo en que es cierto lo que decía Hahnemann: *on ne meurt que de bêtise.*
>
> ¡Pero cuánto tiempo, cuántas circunstancias, lecturas diversas, deposiciones de testigos oculares, que suelen ser terribles, no se requieren para que caigamos en cuenta, o de que nos hemos estado chupando el dedo, como vulgarmente se dice, o, alzando la prima de la retórica, en el más craso error! (Mansilla, 1963, p 47)

En un círculo vicioso sin fin, los lectores en la prensa se alimentan de estupideces, pronto olvidan y vuelven a caer en otra estupidez.

***

A partir del estudio que se efectuó, se sostiene que el régimen de celebridad del siglo XIX permite a Mansilla crear una figura de autor y posicionarse en el incipiente campo intelectual de su época. Para el manual de celebridad moderno, no importa poseer un pasado político polémico, sino que lo primordial consiste en captar la atención del tan anhelado y criticado lector de folletín. En este sentido, la celebridad excéntrica que es Baudelaire, le muestra a Mansilla estrategias para desenvolverse en la prensa y en el espacio público de la ciudad. A partir de este recorrido, se concluye que tanto en Baudelaire como en Mansilla la obra y la figura autoral están entrelazadas y conforman una unidad. En el siglo XIX, la frenología y la criminología "leen" la personalidad de los individuos en sus cuerpos, de la misma manera que la crítica literaria lee la ficción en clave autobiográfica. Baudelaire escribe sobre el alcohol porque es un borracho. Además, en el rostro del escritor se descifran sus escritos. A partir de esta clave, Baudelaire y Mansilla desarrollan su figura autoral en el espacio ficcional de la fotografía. Mansilla alimenta los chismes sobre su travestismo: cuando era chico lo llamaban "Agustinita" y ahora, para posar frente a la cámara, empolva su barba de blanco como lo hace una actriz para reavivar su brillo.

Al emplear la cámara para crear su celebridad, según se profundizará en el tercer capítulo, Baudelaire y Mansilla parten de una concepción determinada de la fotografía. En 1839, al institucionalizar la fotografía en la Cámara de diputados, el científico y político François Arago la presenta como un símbolo de la República francesa. A esta concepción republicana, reacciona Baudelaire cuando escribe "Le public moderne et la photographie". Por el contrario, desde una perspectiva positivista, Mansilla cree que la fotografía es una invención científica que permite un profundo estudio de la realidad.

CAPÍTULO III
LA IDEA DE LA FOTOGRAFÍA

Permettez-moi d'y joindre, pour vous, mon portrait ;
c'est un ouvrage de mon fils fait en collaboration avec le soleil.
Il doit être semblant. Solem qui dicere falsum audeat ?

Victor Hugo, *Correspondances*.

¿La luz? ¡Pero qué! ¿la luz pinta?

Domingo Faustino Sarmiento, *Obras*.

Baudelaire y Mansilla emplean la fotografía para construir su imagen de celebridad. Baudelaire desea crear un yo autoral frente al público y exhibirlo; Mansilla sigue a Baudelaire en esta construcción fotográfica de la imagen del escritor. La iconografía de ambos autores llama la atención por su carácter prolífico en una época en la cual solo profesionales fotógrafos ejercen y el público se reduce a una burguesía acomodada; todavía faltan años para que a fines del siglo XIX se inaugure la era Kodak con la venta de las primeras cámaras económicas y prácticas. Por supuesto, a causa de una cuestión temporal que condiciona la tecnología, de Baudelaire se cuenta con un número menor de imágenes y de Mansilla con un número mayor. Pero los dos autores desde momentos diferentes en la historia emplean las posibilidades que les ofrece la técnica.

Fotografiarse constituye un gesto de modernidad, pero Baudelaire y Mansilla polemizan sobre la definición de progreso: el poeta critica la industria fotográfica burguesa y Mansilla cuestiona la oposición civilización-barbarie de Sarmiento. Sin embargo, el solo hecho de posar frente a la cámara los vuelve modernos porque la fotografía constituye la gran invención del siglo XIX. El aparato vuelve a sus cuerpos modernos: los registra con las características del momento presente y los deshace en recortes irregulares. La celebridad de Baudelaire y Mansilla no se halla en la gloria póstuma del futuro, sino en la actualidad del retrato fotográfico que se exhibe frente a los contemporáneos en los panteones de las grandes casas fotográficas de la época.

La modernidad define una actitud y no un período histórico, es decir, una forma de pensar, de actuar y de sentir (Foucault, 1994). Baudelaire y Mansilla, fascinados frente a los desarrollos tecnológicos, no pierden ocasión para visitar los *ateliers* fotográficos de diferentes puntos del globo. Una visión crítica del progreso no impide un estilo de vida moderno.

Al fotografiarse, los escritores tienen ciertas expectativas, pues parten de una idea de qué es el lenguaje fotográfico. En 1859 Baudelaire escribe un ensayo clave para comprender la recepción de la fotografía en el siglo XIX: "Le public moderne et la photographie". Este texto se suele recopilar en los manuales de historia de la fotografía y, por consiguiente, se asocia la figura de Baudelaire a una postura reaccionaria frente a la invención. Por el contrario, Mansilla pasea continuamente su doble fotográfico por las páginas de la prensa y, en "Un auto da fe" publicada a

fines del siglo XIX, postula que la fotografía provee a la escritura de un modelo estético a seguir.

A pesar de las diferencias entre la postura crítica de Baudelaire y la perspectiva elogiosa de Mansilla, los escritores coinciden en pensar la fotografía como una copia de lo real. Esta ilusión realista de la imagen fotográfica se entiende en el marco global del siglo XIX, por eso se deben considerar los lugares comunes sobre la disciplina que circulan en la prensa y en los escritos de colegas que Baudelaire y Mansilla retoman. Su perspectiva, más que tratarse de una visión individual de la fotografía, constituye una percepción de la época. Al criticar la fotografía, Baudelaire se opone a las ideas que se suelen adjudicar a la industria de la retratística y que resultan contrarias a su concepción del arte: la fotografía como progreso, como verdad y como objeto comercial.

A lo largo de este capítulo, se analizarán ciertas nociones claves sobre la idea de la fotografía en el siglo XIX que determinan la iconografía de Baudelaire y Mansilla. Nuestra hipótesis es que no se pueden analizar las imágenes de Baudelaire y Mansilla sin conocer su concepción de lo fotográfico, puesto que ésta es fundamental en la construcción de su figura autoral.

3.1 La imaginación contra la fotografía

Desde su marco ideológico y desde su papel de crítico de arte, Baudelaire manifiesta, como otros pensadores del siglo XIX, una firme oposición a la fotografía, a la que considera una copia de la naturaleza. De acuerdo con Théophile Gautier, el poeta "(...) voulait qu'avant d'entrer dans la sphère de l'art, tout objet subît une métamorphose qui l'appropriât à ce milieu subtil, en l'idéalisant et en l'éloignant de la réalité triviale (...)" (Gautier, 1868, pp.21-22). En rigor de verdad, toda su poética pareciera elevarse en contra de los procesos supuestamente puestos en marcha por la fotografía y que se le reprochan en la época: literalidad, servilismo ante lo real, inclusión de lo feo y falta de elaboración del material estético.

Baudelaire reacciona a la intromisión de la fotografía en el arte con la escritura de "Le public moderne et la photographie". Públicamente, el poeta asume una postura crítica a las aspiraciones artísticas de la disciplina. El texto consagrado al Salón de 1859 provee un estado de cuestión del mercado del arte desde la perspectiva baudelairiana. A través del ensayo, se define y delimita el arte, se impone un orden y se justifica a través de criterios basados en la oposición realidad versus imaginación.

Figura 6. "La photographie sollicitant une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts de 1855" de Félix Nadar, 17 de enero 1857, Journal Amusant, (55), p. 2.

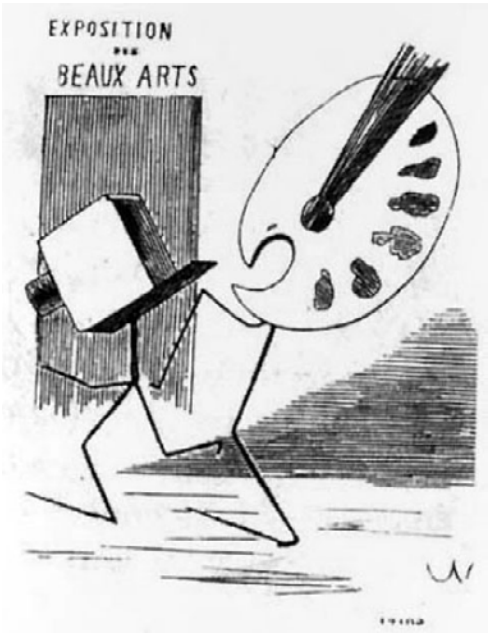


Figura 7. "Ingratitude de la peinture, qui refuse la plus petite place à la photographie, à qui elle doit tant" de Félix Nadar, 17 de enero de 1857, Journal Amusant, (55), p. 1.

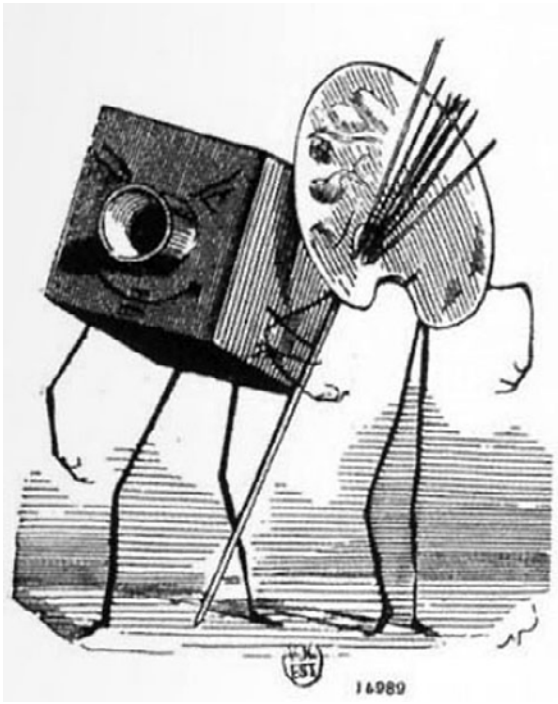


Figura 8. "La peinture offrant à la photographie une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts. Enfin !" de Félix Nadar, 16 de abril de 1859, Journal Amusant, (172), p.2.

Más allá de las acusaciones de Baudelaire, la inclusión de la fotografía en el Salón de 1859, se produce después de grandes disputas en el mundo del arte. En este sentido, la postura crítica de Baudelaire debe comprenderse en el contexto de la época. El 17 de enero de 1857 y el 16 de abril de 1859, el *Journal Amusant* publica tres caricaturas que ilustran 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 (figuras 6, 7 y 8). Por estos años, las expresiones a favor y en rechazo a la inclusión de la fotografía en el arte se multiplican. Años antes del Salón, en *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes* de 1851, el vulgarizador científico Louis Figuier escribe:

> Un autre vice de la photographie réside dans son défaut absolu de composition. Le daguerréotype ne compose pas, il donne une copie, un fac-similé de la nature ; cette copie est admirable d'exactitude jusque dans ses derniers détails, mais c'est précisément là qu'est l'écueil. Une œuvre d'art vit tout entière par la composition. Le travail du peintre consiste surtout à atténuer un grand nombre d'effets secondaires, qui nuiraient à l'effet général, et à mettre en relief certaines parties qui doivent dominer l'ensemble. Quand un artiste exécute un portrait, il n'a garde de reproduire avec un soin minutieux, tous les plis des vêtements, tous les dessins de la draperie, toutes les enjolivures du fond ; il éteint ces détails inutiles, pour concentrer l'intérêt sur les traits du visage ; à cette idée capitale il sacrifie toutes les autres, volontairement et en connaissance de cause. Ne demandez à la photographie aucun de ces artifices salutaires qui sont l'indispensable condition de l'art. Elle est inexorable et presque brutale dans sa vérité. Elle accorde une importance égale aux grandes masses et aux imperceptibles accidents. (1851, I, pp.62-63)

Figuier acentúa conceptos como la objetividad, la verdad brutal, el automatismo y la condición no artística del procedimiento. Desde su perspectiva, el registro minucioso de la fotografía constituye un vicio, pues, aunque admirable, obliga a la disciplina a copiar irremediablemente cada detalle de la naturaleza o elegir qué porción de lo real quiere acentuar. A causa de esta incapacidad para componer la realidad, es decir, para modificarla, la fotografía no puede ser considerada arte. En la misma línea, en 1858, Lamartine escribe:

> C'est cette servilité de la photographie qui me fait profondément mépriser cette invention du hasard, qui ne sera jamais un art, mais un plagiat de la nature par l'optique. Est-ce un art que la réverbération d'un verre sur du papier ? Non c'est un coup de soleil pris sur le fait par une manœuvre. Mais où est la conception de l'homme ? où est le choix ? où est l'âme ? Dans le cristal, peut-être. Mais à coup sûr pas dans l'homme. (Lamartine, 1858, VI, pp. 410-411)

Al igual que Figuier, Lamartine insiste en el registro minucioso de la disciplina y su condición no artística. Además, describe a la fotografía como servil porque prescinde de la subjetividad y creatividad humana y depende por entero de un mecanismo, de la óptica y de la suerte. Baudelaire, según se profundizará, retoma algunas de las nociones de Figuier y Lamartine: la fotografía sirvienta, el sol como hacedor de la imagen fotográfica, la fotografía como copia de la naturaleza, la no intervención humana y, en particular, la crítica a la concepción de la fotografía como arte. Estas ideas no pertenecen a un orador en particular, sino que reflejan un espíritu de época compartido.

Respecto a la fotografía y, en particular, a la muestra de 1859, Baudelaire asume una postura ambigua. Aunque por aquellos años consume fotografías de figuras públicas como su adorado Poe y posa en los *ateliers* de grandes fotógrafos, escribe "Le public moderne et la photographie" y, de esta manera, sostiene públicamente su rechazo a la disciplina. En cuanto a su visita al Salón, se recogen indicios dispares. Por un lado, la muestra no incluye ningún retrato del poeta. Por otro lado, ni en"Le public moderne et la photographie" ni en sus cartas a Félix Nadar, el escritor alude explícitamente a la muestra de la Société française de photographie o a alguna de sus obras expuestas.

Los testimonios del correo con Nadar resultan claves para entender las condiciones de escritura de "Le public moderne et la photographie". Los intercambios epistolares con el fotógrafo reflejan la posición ambigua de Baudelaire respecto al Salón de 1859. Poco después de la exposición, y en una carta enviada a Nadar el 14 de mayo de 1859 desde Honfleur, el poeta afirma, provocativamente, estar escribiendo un texto sobre un Salón que jamás visitó:

> Je suis vraiment fort en peine ; avant de publier mes *Curiosité*s, 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, II, p.575)

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

> 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, II, p.578)

En sus escritos sobre el Salón, Baudelaire apuesta a una actitud contraria a la odiada exactitud de la fotografía: su método de escritura se sustenta en la imprecisión. De la misma manera que no explica cómo se desarrolla su visita, no se detiene en detalles particulares de las obras que conforman la exposición. Por el contrario, busca ir más allá, para entender la sensibilidad de los artistas y su concepción del arte. De acuerdo con Paul-Louis Roubert (2000), 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 escribir su crítica a la fotografía, el poeta reafirma una idea de lo fotográfico y define qué no es el arte. Principalmente, Baudelaire repudia las veleidades artísticas de la disciplina porque provee una mecánica reproducción de lo natural:

> 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. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de statuaire, le *Credo* actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu." Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés), l'art, c'est la photographie." (1976, II, pp.616-617)

El poeta considera que la fotografía está sometida por completo a la realidad y, en consecuencia, la subjetividad y el genio romántico, no pueden intervenir. En conclusión, el arte no es lo real -idea que, por entonces, se le

suele adjudicar a lo fotográfico. La noción de la fotografía como reproducción exacta de lo real, se debe ubicar en el marco interpretativo que ofrece la modernidad como proyecto técnico y seculizador. Baudelaire, Mansilla y sus contemporáneos (Figuier y Lamartine) en parte reducen la disciplina a su función documental aunque al mismo tiempo la conciben como un espacio ficcional donde configuran su figura autoral. La fotografía que es una técnica y no el producto natural del sol, llega para cumplir un anhelo, un sueño inmemorial de la humanidad: la utopía de una imagen natural o a-técnica (Brunet, 2012). De esta manera, las cualidades de la exactitud, lo verdadero y lo útil se consideran intrínsecas a la fotografía. Según la teoría de Pierce de fines del siglo XIX, la fotografía es un signo índice porque establece un vínculo de contigüidad con lo real, es decir se piensa que puede relacionarse de forma inmediata con la realidad (Rouillé, 2005). Antes la representación constituía un signo arbitrario de la realidad, pero con la nueva técnica la imagen se convierte en más que un testimonio directo del mundo reproducido, en "(...) una ´porción de realidad robada al mundo´" (Cortés-Rocca 2011, p.42). Por consiguiente, la fotografía siempre deberá copiar a su referente, jamás podrá dejar de mostrar lo que alude: en esto, se ve condenada o bendecida por su condición tautológica (Barthes, 2011). La unión de la fotografía con su objeto Roland Barthes (2011) la relaciona con el tiempo fijo de la técnica, dado que, en el mundo de las contingencias y de lo pasajero, la disciplina se une eternamente a su referente. Incluso en la actualidad, doscientos años después de la invención, aunque se problematice el discurso fotográfico, el vínculo del retrato con su referente sigue captando la atención del público.

La fotografía plantea interrogantes a Baudelaire y apunta a un problema omnipresente a lo largo de su trabajo crítico: la incidencia de la mímesis en el arte. Al intentar definir las características propias de una obra de arte, en el *Salon de 1846* , Baudelaire considera que "(...) l'art, pour être profond, veut une idéalisation perpétuelle (...)" (1976 [1846], II, p. 473) puesto que no basta, justamente, con la realidad. Es así como la pintura de Eugène Delacroix, paradigma del pintor moderno, se origina a partir del recuerdo, de la mirada del creador que intercede entre la naturaleza y su trabajo. Además, Baudelaire (afirma que la obra de Delacroix no resulta superficial, porque el pintor "Sacrifiant sans cesse le détail à l'ensemble, et craignant d'affaiblir la vitalité de sa pensée par la fatigue d'une exécution plus nette et plus calligraphique, il jouit pleinement d'une originalité insaisissable, qui est l'intimité du sujet" (1976, II, pp. 433-434). Efectivamente, el poeta sostiene que, como "(...) les chefs-d'œuvre ne sont jamais que des extraits divers de la nature", la labor de los artistas radica en la libre modificación de lo real: corregir, seleccionar y arreglar el modelo de acuerdo con su sensibilidad (Baudelaire, 1976, II, p.434).

Por el contrario, desde la perspectiva de Baudelaire (1976, II), un dibujo exacto se considera incorrecto, porque, al calcar la realidad particular, se pierde la universalidad, el ideal. En este sentido, el poeta piensa que las fru-

tas pintadas por Peter Paul Rubens son menos fieles al referente, pero más bellas que las diseñadas por un experto en el tema. Por otro lado, en *Sur la Belgique* (1952), critica a los artistas belgas por la "peinture minutieuse de tout ce qui n'a pas de vie" (1976, II, p.933). A su vez, califica la obra de Alexandre-Gabriel Decamps como inferior a la de Delacroix, ya que, mientras la ejecución del primero yerra por detallista, la del segundo triunfa por simple (Baudelaire, 1976). Como explica Baudelaire en el *Salon de 1859*, Delacroix "(...) doué d'une plus riche imagination, [il] exprime surtout l'intime du cerveau, l'aspect étonnant des choses (...)", es decir, logra el equilibro de la mímesis: "c'est l'infini dans le fini" (1976, II, p. 636).

La importancia de regular el ideal y la realidad, un factor clave en la mímesis, guía la estética baudelairiana y lleva al poeta a despreciar la fotografía en cuanto disciplina sometida por completo a la naturaleza, así como a criticar aquella pintura que no alcanza a concretar lo infinito en lo finito. En este sentido, "Le public moderne et la photographie" trata sobre una decadencia general del arte anterior y simultánea a la invención de la nueva disciplina: "De jour en jour, l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit" (Baudelaire, 1976, II, p.619). Se reconoce un espíritu de época que preexiste a la fotografía: tanto un público moderno amante de la exactitud visual como movimientos artísticos que van trazando un recorrido hacia el realismo.

La popularidad de la fidelidad mimética es para Baudelaire confirmación de la decadencia del gusto del público francés que desde hace tiempo se encarece al creer solo en la naturaleza y, en consecuencia, al considerar que el arte debe imitar con precisión la realidad. Entonces más que pensar en el odio de Baudelaire a la fotografía, se puede sostener la oposición del poeta a una visión de la estética global que dialoga con su época.

Baudelaire dirige sus críticas contra todos los (a sus ojos) pseudoartistas en boga. Es interesante pensar que lo que el escritor reprocha a la fotografía en "Le public moderne et la photographie", también lo critica en cierta pintura. En primer lugar, identifica a los pintores mediocres que usan lo real para suplir su falta de talento: "Chercher à étonner par des moyens d'étonnement étrangers à l'art en question est la grande ressource des gens qui ne sont pas naturellement peintres" (Baudelaire, 1976, II, p.614). En segundo lugar, menciona a los pintores con talento que eligen dedicarse a copiar la naturaleza solo para ganar dinero: "Quelquefois même, mais toujours en France, ce vice entre dans des hommes qui ne sont pas dénués de talent et qui le déshonorent ainsi par un mélange adultère" (Baudelaire, 1976, II, p.614). Por último, se detiene en los fotógrafos que suelen ser pintores mediocres que cambian de rubro para asegurar su éxito: "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, II, p.618).

Al acusar a los pintores, para Roubert (2000), Baudelaire piensa en el movimiento realista y, especialmente, en los principios de la revista *Réalisme*. Desde sus páginas, el 15 de diciembre de 1865, el pintor J. Sander anuncia de forma provocativa: "L'*utile* et le *vrai*, voilà donc la base de toute esthétique raisonnable et sensée. Tant pis si les classiques, les romantiques, les idéalistes, les fantaisistes s´en trouvent scandalisés, j'irai plus loin encore" (1856, p.18). Ahora bien, ni idealista ni realista, ningún extremo es aceptable para Baudelaire: pues la pintura idealista de los clasicistas, carente de un soporte real, y el estilo realista de Gustave Courbet, ajeno al ideal, son a sus ojos dos fanatismos opuestos que descuidan la dialéctica entre la naturaleza y la imaginación. Es más, según puntualiza Baudelaire (1976 [1868], II) en la *Exposition Universelle de 1855*, el rigor de la belleza rafaelista en la obra de Jean-Auguste-Dominique Ingres y el sometimiento a la naturaleza en Courbet habían matado la imaginación.

El poeta describe el problema del ideal y de la naturaleza a partir de la descripción del dibujo: "Le dessin est une lutte entre la nature et l'artiste, où l'artiste triomphera d'autant plus facilement qu'il comprendra mieux les intentions de la nature. Il ne s'agit pas pour lui de copier, mais d'interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse" (Baudelaire, 1976, II, p.457). Por lo tanto, así como critica la fidelidad de los fotógrafos, también repudia la precisión de los dessinateurs a ultranza. Pues, en palabras de Baudelaire, mientras los grandes *coloristes* se guían por el temperamento, "les purs dessinateurs (...) dessinent par raison (...). Ils commencent par délimiter les formes d'une manière cruelle et absolue (...)" (1976, II, p.458). De la misma forma, se distancia de la minuciosidad de la escuela histórica de Jacques-Louisg David e Ingres, puesto que, si la escuela romántica de los *coloristes* prioriza la imaginación y desestima lo insignificante, los dibujantes historicistas, por el contrario, copian "(...) fidèlement, sévèrement, minutieusement, le contour et le modelé du modèle (...)" (1976, II, p.464). Además, si es cierto, como afirma la *Poética* de Aristóteles, que el poema épico es más verdadero que la historia, entonces los románticos son más verdaderos que los historicistas (Baudelaire, 1976, II).

Por otra parte, de acuerdo con Baudelaire (1976, II, p.470), igual que en la pintura histórica de Émile Jean Horace Vernet, la exactitud en la pintura siempre se presenta como un signo de frialdad y de "une mémoire d'almanach", sin emoción, que reproduce mecánicamente la realidad. Es por esta cercanía con lo natural que el escritor también subestima la escultura, de la misma manera que a la fotografía (Baudelaire, 1976, II, p.487). La considera un arte complementario, inferior, infantil e incompleto que sirve humildemente a la pintura y a la arquitectura; una disciplina aislada y salvaje, como la naturaleza, que tuvo su mayor desarrollo durante la época primitiva.

El problema de la mímesis en el pensamiento estético de Baudelaire parte de la idea de que el gusto exclusivo de lo verdadero subyuga, a su entender, el gusto por lo bello (Baudelaire, 1976, II). Es decir, si el público solo aprecia lo verdadero, se vuelve incapaz de comprender lo ideal y, en consecuencia,

de percibir lo bello. Acorde con su postura estética, en palabras de Lloyd James Austin (1956, pp.240-241), Baudelaire suele inspirarse en el propio arte y no en la naturaleza: muchos poemas se basan en cuadros y libros, en el campo de la "rêverie", mas no en su cotidianidad. Un caso similar se da en la pintura con Delacroix que, en palabras de André Ferran en *L'esthétique de Baudelaire* (1933, p.150), "(...) renoncera à la peinture directe. Son travail sera accompli dans le silence de l'atelier loin de tout modèle de nature et même de tout modèle vivant-. Il composera d'après ses souvenirs et ses notes". No obstante, Delacroix también suele inspirarse en las fotografías de Eugène Durieu.

En contraposición con estas visiones del artista, el fotógrafo, el "peintre naturel", el "poëte naturel", el "dessinateur" puro, el historicista y el escultor -es decir: todos aquellos que se rigen por una mímesis literal- no logran equilibrar lo bello y lo verdadero. En consecuencia, sus obras fracasan y no alcanzan la categoría de arte. Según se profundizará después, en una carta del 23 de diciembre de 1865 (Baudelaire, 1973, II), el poeta confía a su madre Madame Aupick que todos los fotógrafos, hasta los excelentes, creen que una buena fotografía necesita ser fiel a lo real y, por consiguiente, retratar los defectos de la persona. Por eso ningún fotógrafo logra sacar la fotografía que él quiere: "(...) un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin": *belleza* y *verdad* (Baudelaire, 1973, II, p.554). En el caso de la fotografía estereoscópica que se analizará después la búsqueda por el detalle llega hasta la obscenidad. En la misma línea, en el *Salon de 1846*, cuando Baudelaire describe los cuadros orientalistas del algeriano Louis Lottier, los compara con una suerte de daguerrotipo panorámico en color: "M. Lottier, au lieu de chercher le gris et la brume des climats chauds, aime à en accuser la crudité et le papillotage ardent. Ces panoramas inondés de soleil sont d'une vérité merveilleusement cruelle. On les dirait faits avec le daguerréotype de la couleur" (1976, II, p.484). El registro realista de los cuadros se asemeja a la cruel verdad fotográfica y eso indica en Baudelaire cierta distancia crítica.

La ausencia de imaginación y la preponderancia de la naturaleza en el procedimiento fotográfico resultan un defecto grave para Baudelaire (1976, II, p.619), pero justamente a través de esta carencia, el poeta define qué es el arte: "le domaine de l´impalpable et de l´imaginaire". En la estética baudelairiana, la facultad de la imaginación constituye un elemento fundamental. Lo real se encuentra al servicio de la imaginación del poeta y, en consecuencia, en el *Salon de 1846*, se sostiene que "(...) la première affaire d'un artiste est de substituer l'homme à la nature et de protester contre elle" (Baudelaire, 1976, II, p.473). Para Baudelaire (1976, II, p.621), "comme elle a créé le monde (...), il est juste qu'elle le gouverne". Ella posee numerosas capacidades, por ejemplo, representa la unión del análisis, la síntesis y la sensibilidad. Asimismo, el poeta afirma que la imaginación "(...) a enseigné à l´homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum" y que "elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore" (Baudelaire, 1976, II, p.621). Por otro lado, Baudelaire (1976, II, p.621)

sostiene que la imaginación puede renovar su obra constantemente: "Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf". Por el contrario, la naturaleza solo es un diccionario, un conjunto de imágenes y signos que imitan tanto los artistas sin imaginación como los fotógrafos (Baudelaire, 1976, II).

De acuerdo con Baudelaire (1976, II), un gran artista, primero, subordina todas las facultades del alma humana a la imaginación. Después busca en el universo visible los elementos que responden a su concepción del mundo. Luego la imaginación dirige y transforma la realidad, la adapta a cierta idea del arte y le provee una nueva forma (Baudelaire, 1976, II). Austin afirma que, para Baudelaire, entre la perspectiva del artista y el mundo, entre la experiencia personal y la labor artística, se halla la obra de arte, puesto que el creador traduce "(...) une évocation directe de cet écran même, où son regard s'arrête"(1956, pp.40-41), y logra el equilibrio entre el ideal y la realidad.

De esta forma, en *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire (1976, II, p.698) puntualiza que, a diferencia de los *dessinateurs* a ultranza, "(...) tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après la nature". Es más, artistas como Honoré Daumier o Constantin Guys, habituados a utilizar la memoria, consideran que la abundancia de detalles impide el normal desempeño de su capacidad. Sin embargo, Baudelaire (1976, II) sostiene que no solo los *dessinateurs* extremistas carecen de imaginación, sino también los paisajistas que copian la naturaleza y la consideran como el arte en sí mismo. Dado que su especialidad los acerca necesariamente a la realidad exterior, para Baudelaire los paisajistas no saben sentir ni pensar. Padecen lo que él llama "el vicio de la banalidad" y los considera como sujetos que esconden su personalidad en la pintura (1976, II, p.625). Es así que, según Baudelaire (1976, II, p.660), para reproducir la naturaleza y no las emociones que genera en el sujeto, los pintores niegan al "homme pensant et sentant", sin anticipar el dolor que les ocasionará. Por consiguiente, la imaginación se aleja del paisaje, puesto que "(...) un esprit appliqué à prendre des notes ne puisse pas s'abandonner aux prodigieuses rêveries contenues dans les spectacles de la nature présente (...)" (Baudelaire, 1976, II, p.665). Además, las obras de los paisajistas parecen une "étude" más que una pintura porque, al desconfiar de la memoria, copian fielmente el modelo y no desarrollan su espíritu. En este sentido, Baudelaire afirma que "(...) le souvenir était le grand critérium de l'art (...)", pues "(...) l'art est une mnémotechnie du beau (...)" (1976, II, p.455), o la imitación exacta del recuerdo, en vez del servilismo de la reproducción inmediata. Sin embargo, algunos pintores no logran desprenderse de lo real y emplear el recuerdo, mas copian todo detalle. En conclusión, como señala Ferran (1933, p.149), para Baudelaire, la imaginación y el recuerdo cumplen un rol imprescindible, ya que gracias a estos elementos el artista completa la naturaleza y encuentra "la représentation idéale, le Beau".

Desde la cosmovisión baudelairiana, el campo del arte en el siglo XIX se divide en dos de acuerdo con su relación con la mímesis: los realistas o -como prefiere llamarlos el poeta- los positivistas por un lado, y los imaginativos por el otro (Baudelaire, 1976, II). Los primeros, signo evidente de la decadencia general, recrean un universo sin el hombre ni su subjetividad y representan, en consecuencia, las cosas con extrema exactitud como la fotografía. Por eso prefieren la pintura de género o el paisaje (Baudelaire, 1976, II). Los segundos, en cambio, iluminan la realidad con su espíritu y se inclinan hacia la pintura religiosa y de fantasía. En tercer lugar, se halla un grupo de pintores que siguen la moda de recrear en la vida cotidiana una escena de la civilización griega o romana. No se interesan por encontrar lo eterno de la modernidad, sino que imponen costumbres de la antigüedad a obras modernas. La fotografía con la moda pictoralista de los *tableaux vivants* imita este recurso de la pintura como explica Baudelaire (1976, II) en "Le public moderne et la photographie".

Para Baudelaire, los culpables de estas "abominations" en el arte, según se profundizará, son las ideas democráticas y capitalistas que profanan el arte. La intromisión de la antigüedad en la vida moderna se ejecuta para responder a un pedido del mercado. Los pseudoartistas que buscan la celebridad a ultranza terminan por respetar más a la moda que al arte: "(...) se conforment à des règles de pure convention, tout à fait arbitraires, non tirées de l'âme humaine, et simplement imposées par la routine d'un atelier célèbre" (Baudelaire, 1976, II, p.627). El poeta denomina a este tipo de pintores como "l'école des pointus", la escuela de lo pasajero, porque carecen de imaginación, un elemento fundamental en el arte (Baudelaire, 1976, II, p.636). Para esconder sus carencias, emplean la erudición: eligen sujetos de una apariencia atemporal aplicable a todas las épocas y los disfrazan con ropa de la Edad Media, del Renacimiento o de Oriente (Baudelaire, 1976, II). Esta estrategia revela, en palabras de Baudelaire, la gran pereza de un grupo de artistas que, en vez de interesarse por la modernidad, por "(...) s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit" (Baudelaire, 1976, II, p.695), simplifica el trabajo calificando su época de horrible. Este conjunto de pintores, que, aunque numeroso, Baudelaire considera poco atractivo, incluye "(...) les faux amateurs de l'antique, les faux amateurs du style, et en un mot tous les hommes qui par leur impuissance ont élevé le poncif aux honneurs du style (...)" (1976, II, p.628).

La incipiente sociedad capitalista afecta el vínculo entre artista y público. Uno exige una demanda y otro le provee lo pedido:

> Que ses artistes lui en inoculent le goût, cela est vrai ; qu'elle exige d'eux qu'ils satisfassent à ce besoin, cela est non moins vrai ; car si l'artiste abêtit le public, celui-ci le lui rend bien. Ils sont deux termes corrélatifs qui agissent l'un sur l'autre avec une égale puissance. Aussi admirons avec quelle rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j'entends par progrès la diminution progressive de l'âme et la domination progressive de la matière), et

> quelle diffusion merveilleuse se fait tous les jours de l'habileté commune, de celle qui peut s'acquérir par la patience. (Baudelaire, 1976, II, pp.615-616)

Generalmente, las decisiones de estos pseudosartistas están condicionadas por una razón económica. En la época del consumo pasajero de la prensa y del entretenimiento, parece imperativo adecuarse al gusto del público moderno francés que desea ser sorprendido sin importar el método y la degradación del arte. Lo principal radica en endulzar la pintura para producir un mejor producto: "Cette race, en effet, artiste et public, a tant de foi dans la peinture, qu'elle cherche sans cesse à la déguiser et à l'envelopper comme une médecine désagréable dans des capsules de sucre; et quel sucre, grand Dieu!" (Baudelaire, 1976, II, p.614).

Una vez que la fotografía se inventa, el público moderno absorto se maravilla ante la nueva industria fotográfica. Para Baudelaire, el credo de los franceses, víctimas de la nueva industria fotográfica, consiste en creer solo en la naturaleza y, por lo tanto, en reducir el arte a una reproducción exacta de la realidad exterior (Baudelaire, 1976, II). Baudelaire explica que la nueva religión de la fotografía nació gracias a un Dios vengador que escuchó el credo del pueblo. En este culto, según el escritor, Daguerre cumplirá el rol del Mesías y la sociedad narcisista se postrará frente a su propia imagen. De la misma forma, en *Mon cœur mis à nu* (1975, I, p.695), Baudelaire ironiza sobre la falta de abstracción del fotógrafo Nadar: "J'ai été jaloux de lui à le voir si bien réussir dans tout ce qui n'est pas l'abstrait".

Por todos estos motivos la fotografía no puede adoptar una posición ilustre para la estética baudelairiana, pues la fiel reproducción de la realidad no permite el trabajo del recuerdo y de la subjetividad del artista, y, por consiguiente, el dominio de la imaginación. Para el poeta, resulta impensable concebir un arte que se proponga copiar fielmente la realidad o un arte que no nazca del poder creativo de un yo original. Sin embargo, al oponerse a la fotografía, Baudelaire logra precisar su poética.

3.2 La fotografía contra el ideal

Mansilla, prorrealista, comparte con Baudelaire, antirrealista, la idea de lo fotográfico como reproducción exacta de la realidad. Sin embargo, a diferencia de Baudelaire, no considera que la fotografía no sea arte porque, de acuerdo con lo que se analizará en este apartado, Mansilla cree que el arte debe buscar copiar fielmente lo real, es decir que el arte debe alejarse de la subjetividad y perseguir lo objetivo como la fotografía.

Mansilla como Baudelaire suele reflexionar sobre el problema de la mímesis, pero, en este caso, en vez de interesarse por la labor transformadora de la imaginación, Mansilla se pregunta cómo puede asir la realidad sin desvirtuarla. Su obsesión radica en pensar de qué manera reproducir con exactitud al público lo que él presenció en la realidad y cuidar de no idealizar la experiencia. A diferencia de Baudelaire, desea aproximarse a lo real sin

intervenir y establecer una mirada imparcial al escribir para que el objeto aparezca por sí solo. Lo fotográfico modifica la percepción de la creación artística de ambos escritores. En este sentido, Christoph Singler e Inés Sáenz reflexionan sobre el diálogo entre la literatura y las artes visuales:

> Varias consecuencias se derivan para el relato, en todo caso, para aquellos escritores que se muestran cercanos a las artes visuales, o para aquellos que reflexionan sobre la cuestión de la mirada, la redefinición de la relación entre el sujeto-objeto; porque el objeto de esta relación representada impondrá en tanto que imagen una "presencia" que posee un poder sobre su creador. (2014, p.51)

La perspectiva de Baudelaire y Mansilla respecto a la mímesis se ubica en un debate mayor vinculado a lo real y lo imaginario. Para los modernos, la fotografía responde a lo real y la escritura a lo imaginario. En *Fixer la trace*, Marta Caraion (2003, p.12) puntualiza que el texto desde antes de la modernidad aparece cómo incapaz de mostrar lo real. En la primera mitad del siglo XIX, la fotografía llega para proveer una ilusión de verdad y, de esta manera, subsanar la aparente falencia de la escritura. Si para Baudelaire el lenguaje objetivo de la fotografía implica la decadencia del arte porque la confina a copiar lo natural, para Mansilla la fotografía significa una forma de representación pura que se pone al servicio del arte y, asimismo, acerca el arte a la ciencia.

Precisamente, en "Recuerdos de Egipto" que recopila las peripecias de Mansilla por Medio Oriente a los diecisiete años, se plantea la dificultad de alcanzar una copia precisa de lo observado que logre transmitir la majestuosidad de la naturaleza:

> ¡Oh! Aquel paisaje no es de este mundo.
>
> En el firmamento no hay nubes, ni sombras, y el cielo parece más bajo que en otras regiones.
>
> El suelo presenta un defecto peculiar, inolvidable; una fisonomía siniestra, cuya perfecta pintura es imposible. Hay cuadros que es menester contemplarlos. La paleta del pintor puede hallar una combinación de colores que los represente, más la palabra humana no tiene sino expresiones imperfectas para describirlos.
>
> Así, el color del desierto a la caída del sol no tiene nombre: aquella arena humedecida únicamente por el rocío, tiene un color particular: no se parece a la del mar, ni a la de los ríos, ni a la de los médanos coterráneos, es menos negra que la tierra vegetal, y más oscura que la greda: hay momentos en que por las descomposiciones de la luz parece dorada. Pero cuando el sol va a ocultarse completamente, cuando los últimos resplandores de su disco destellan apenas una especie de vapor rojizo, el cual parece extenderse sobre toda la tierra, he ahí el momento, sobre todo, en que el desierto es indescriptible.
>
> Sería en vano que exclamando a mi vez, *anch'io son pittore* [¡Yo también soy pintor!] intentase pintarlo.
>
> ¿Creéis que si no hubieseis visto el sol alguna vez, habría pintor que os diese una idea perfecta de sus últimos momentos en un día canicular?
>
> ¿Creéis que si no hubieseis visto alguna vez la luna, habría poeta que os diese idea perfecta de sus suaves y melancólicos resplandores? (Mansilla, 2012, pp. 89-90)

Según el escritor viajero, frente al color del desierto a la caída del sol, se evidencian los límites de la palabra y de la pintura. A lo largo de su obra, se preguntará cómo reelaborar la lengua escrita y propondrá diferentes vías, entre estas, se halla la estética fotográfica.

La evidencia de los límites de la palabra se retrotrae a Goethe: "Debemos hablar menos y dibujar más. Yo personalmente quisiera renunciar al discurso y, como la naturaleza orgánica, comunicar todo lo que tengo que decir en diseños" (Goethe citado en Silvestri, 2001, p.2). La naturaleza que se expresa con su lenguaje de diseños se erige en un modelo para Goethe, pero para seguirla sería necesario reemplazar las letras por el dibujo. Este tópico de lo indescriptible de la literatura del *Strum and Drang* a su vez dialogo con Humboldt y, por extensión, con el romanticismo argentino y las siguientes generaciones literarias. Ahora bien, si para Goethe la solución para los límites de la palabra se halla en el dibujo, para Mansilla no alcanza. La única vía consistiría en presenciar el fenómeno, ya que "el arte, copia, imita, pero no reemplaza la naturaleza" (Mansilla, 2012, p.90). Es más considera que solamente porque ya se ha visto el sol se lo reconoce en una pintura o que para todo escritor resulta más fácil describir lo no visto, pues no debe intentar responder a lo indescriptible de la naturaleza: "Son tan difíciles las buenas descripciones que para qué detenerme más sobre esto. Leer, fantasear y describir después es quizá lo más seguro. Jorge Sand no ha dicho una paradoja, se me ocurre entonces al escribir 'Esto lo describo muy bien porque no lo he visto'" (Mansilla, 2012, p.120). El arte, para Mansilla, se sumerge en una búsqueda por transmitir al público el objeto presenciado, pero fracasa. En definitiva, si para Baudelaire el arte se remite al espacio de la imaginación, para Mansilla el arte debe realizar el esfuerzo de copiar lo real a la perfección.

La perspectiva de Mansilla sobre la estética se ubica en el contexto de la Argentina del siglo XIX. La representación de la nación emergente se construye principalmente a través de la palabra y está en diálogo con diferentes movimientos estéticos y corrientes ideológicas. Mansilla hereda de los románticos argentinos una manera de pensar la naturaleza y la cuestiona. Tanto al escribir sobre su tierra como durante sus viajes de juventud y adultez por Medio Oriente, la India y Europa, al escribir su primer diario y posteriormente las *causeries*, el escritor dialoga con la tradición del paisaje de Sarmiento y Echeverría. En palabras de Fernando Aliata y Graciela Silvestri (1994, p.125), el mapa de la edad moderna muestra el ideal de las fuerzas políticas que quieren dominar el territorio, pero no exhiben la realidad. El pesar de Mansilla frente a la inefabilidad del desierto tal vez aluda justamente al carácter primigenio de esa naturaleza que se convirtió en paisaje y que el hombre añora (Aliata y Graciela, 1994, p.14). A su vez, en la escritura de Mansilla, entre el romanticismo y el positivismo, operan dos fuerzas contradictorias, por un lado, la nostalgia por esa naturaleza inasible en su inmensidad y, por otro lado, la voluntad de registrar, medir y controlar esos espacios. Según Kracauer (1960) en *Theory of Film: The Redemption*

of Physical Reality, a diferencia del romanticismo, el positivismo, corriente de pensamiento imperante a fines del siglo XIX, propone una visión objetiva de lo real, y ajena a la percepción e imaginación del sujeto:

> Positivist mentality aspired to a faithful, completely impersonal rendering of reality, in the sense of Taine's radical dictum: "I want to reproduce the objects as they are, or as they would be even if I did not exist." What counted was not so much the artist's subject matter or easily deceptive imagination as his unbiased objectivity in representing the visible world; hence the simultaneous breakthrough of plain-air painting devoid of romantic overtones. (p.6)

Si ni la escritura ni la pintura logran proveer al lector una reproducción exacta de lo experimentado, Mansilla considera que la fotografía en calidad de lenguaje objetivo por excelencia provee un medio para reproducir lo indescriptible. En este sentido, en "Un auto da fe", presenta a la disciplina como garantía de transparencia, es decir, de aparición de la verdad por sí misma:

> ¿O no es ardua empresa elevarse hasta las serenas perspectivas de la alta imparcialidad, descubrir las curvas eficientes, recónditas de las cosas, el "el porqué" y el "cómo" de los acontecimientos humanos, y deducir todavía de ellas sus consecuencias reales, para que la verdad se transparente como el episodio de un combate fotografiado a la distancia instantáneamente? (Mansilla, 1966 [1890], p.65)

A través del lente de la fotografía se permite que "la verdad se transparente", sin intervención de la subjetividad humana que modifica e idealiza lo real. Mansilla postula como ejemplo a la fotografía de guerra que se beneficia de los adelantos en la fotografía. En la Guerra del Paraguay en la cual participa el escritor, la casa fotográfica Bate & Cia se encarga de cubrir el conflicto desde la perspectiva de la alianza argentina, brasileña y uruguaya (figura 9). Según se explicará, justamente, su amigo José Ignacio Garmendia, a quien el autor aconseja sobre cómo escribir sobre la Guerra del Paraguay, usa estos álbumes para realizar sus acuarelas sobre el enfrentamiento bélico.

Figura 9
"Batalla del 18 de julio de 1866 la Guerra contra el Paraguay" de Juan López para Casa Bate & Cía.
Colodión Húmedo. Biblioteca Nacional de Uruguay

En "Un auto da fe", Mansilla postula una concepción de la historia que toma como modelo el detalle fotográfico y no la imaginación romántica. En "Letras, propone a su amigo Garmendia construir un relato de la Guerra del Paraguay que parta de lo micro y no de lo macro. Al elogiar *La cartera de un soldado* de Garmendia, le aconseja evitar una escritura pintoresca porque los héroes idealizados por su pluma al final de cuentas solo ocupan un lugar ínfimo en la historia:

> (…) tan distinguidas facultades de memoria, de observación, de criterio técnico, de documentación, todo ello ponderado, dulcificado, amenizado, por un espíritu en extremo benevolente, no debieran, hasta cierto punto, estilizarse en esfuerzos pintorescos, para enaltecer individuos, cuya figura, por legendaria que sea, queda reducida a pequeñas proporciones dentro del cuadro magno de la epopeya en que tomaron parte gloriosa orientales, brasileños y argentinos, pereciendo en la contienda homérica casi un pueblo y una raza. (Mansilla, 1963 [1889], p.503)

Mansilla recomienda a su amigo cultivar una escritura realista que como la cámara fotográfica muestra la realidad en detalle y no la altera. Comprende que Garmendia enfrenta una empresa difícil porque escribe sobre un hecho histórico reciente, entonces los espectadores y actores de la batalla todavía están vivos y pueden condicionar su trabajo. Sin embargo, cree que escribir una historia verdadera vale más que escribir una historia políticamente correcta, pero que se aleja de lo real:

> Con que, Garmendia amigo, *en avant* y caiga el que cayere. De lo contrario, las descripciones y los retratos pueden parecerse al de la anécdota de Desanctis, el cual me refería en Roma, que un pintor amigo suyo, había hecho un retrato sin más elementos que el uniforme y algunas cartas del muerto, -retrato que el hermano no halló parecido naturalmente-, pero con el que se conformó cuasi convencido, por esta observación del artista: "usted no me ha dado ni siquiera una fotografía: solo tengo su uniforme y algunas cartas, me dijo usted é insistió...; bien pues, el tiempo lo ha desfigurado... más, ése es su hermano.". (Mansilla, 1963, pp.503-504)

Es más, menciona el uso de la fotografía en el oficio de la retratística porque garantiza la verdad. La fotografía se transforma en un doble de lo real y, en este sentido, en un modelo para que la historia se piense a sí misma: ¿cómo lograr una imagen fiel, no desfigurada de los hechos? Caraion (2003) formula el movimiento de lo particular hacia lo universal de la fotografía:

> Avant de s'attacher au général, on étudie le particulier, avant d'établir des classifications en genres et en espèces, on examine les individus, et ce paradoxe de l´extrême individualité génératrice d'une vision générale et totalisante sera réitéré par la photographie (dont les productions sont en essence individuelles mais dont les usages tendent à l'universalité). (p.25)

Este impulso adopta la historia en las *causeries* de Mansilla: la imagen macro de Argentina se construye a partir de una acumulación de instantes. Kracauer (1995) en *History: The Last Things Before the Last* también propone la fotografía como un paradigma para el relato histórico:

> I have pointed out in *Theory of Film* that the photographic media help us to overcome our abstractness by familiarizing us, for the first time as it were, with "this Earth which is our habitat" (Gabriel Marcel); they help us to think *through* things, not above them. Otherwise expressed, the photographic media make it much easier for us to incorporate the transient phenomena of the outer world, thereby redeeming them from oblivion. Something of this kind will also have to be said of history. (p.192)

La fotografía y, por extensión, la historia dirigen la mirada del observador hacia las cosas y le impiden olvidarse de la realidad y terminar mirándola por encima. En este sentido, en "La lanza de Don Juan Pablo López", Mansilla advierte: "Pero aquí no vamos a hacer historia, ni cosa que se le parezca, sino a contar un cuento al caso; aunque un cuento, siendo verdad, puede contener más enseñanza que "todo un volumen, repleto de conside-

raciones trascendentales sobre el pasado" (Mansilla, 1963 [1889], p.222). No se puede tratar lo trascendental sin antes ocuparse de lo insignificante. Las *causeries* amplían como la fotografía el detalle porque, a modo de ejemplo, en lo anecdótico del dedo de Rosas se reconstruye una época más que en un relato heroico sobre el gobernador.

Mansilla rompe con la epistemología del siglo XIX: se adelanta a su época al proponer una historia de lo pequeño como la fotografía. En la generación del 80, sobresale por ser el único escritor que opera con procedimientos científicos sin conclusión, en otras palabras, con una escritura fragmentaria y digresiva, igual que el lenguaje fotográfico que realiza cortes aleatorios e irregulares del mundo. Justamente, en *Indios, ejército y frontera* (2013), en palabras de Viñas, Mansilla saca ventaja de su vínculo cercano con Rosas para recrear el Buenos Aires anterior a Caseros a partir de lo íntimo e irrelevante para la historia decimonónica:

> Pero la mayor sagacidad de Mansilla, mezcla de informaciones veloces y además desenvuelto y hasta insolente, debe vincularse al hecho, fundamental y notorio, de ser sobrino de Rosas, en un momento que la historia aún se escribe pensando en los grandes héroes, ya sea con la vaga referencia a Michelet o a las de la pintura heroica -como le ocurre a Mitre con San Martín y Belgrano-, Mansilla esboza un biografismo de minucias, de puesta en relieve de la *petit histoire*, manipulando detalles, chismes, cotidianidades y "hasta lo sabroso de las miserias". (pp. 145-146)

Ahora bien, aunque Baudelaire y Mansilla compartan la idea de la transparencia fotográfica, mientras Baudelaire confina a la fotografía a servir al arte, es decir, a un papel secundario y limitado, Mansilla encuentra en la disciplina una clave para superar las falencias del arte tradicional como la pintura y la escritura. No le importa definir si la fotografía es arte o no, sino señalar que la disciplina es un modelo a seguir para la pintura y la escritura en su camino a la objetividad.

Mansilla escribe fotográficamente. Como ya se señalo en "Auto da fe", el escritor sostiene que la fotografía constituye un modelo estético para la escritura. Al enumerar los defectos que no posee el escritor George Borrow, compara explícitamente la escritura de Borrow con la pintura y la fotografía: "(…) su prosa no es una paleta ni un instrumento de óptica sino una lengua" (Mansilla, 1966, p.64). Ni pintor ni fotógrafo, Borrow usa su lengua para escribir. Por el contrario, Mansilla posee todos los defectos que no tiene Borrow, es decir en lugar de usar la lengua, hace prosa con una paleta y con un instrumento de óptica. Por ejemplo, en *Mis memorias*, al describir a sus padres dice verlos fotográficamente: "(…) aunque mejor será que me primero me detenga un momento a esbozar cómo eran física y moralmente mis padres, que veo fotografiados a través de tres momentos de mi vida distintos y distantes; la edad madura, la adolescencia, la infancia" (Mansilla 1955, p.117).

En la noción de transparencia fotográfica de Mansilla, subyace una confianza ciega en las máquinas como imparciales por excelencia. De acuerdo

con Brunet (2012, p.18), en este periodo la fotografía es pensada más como un invento que como una imagen: se practica como un proceso mecánico que da como resultado una imagen técnica o natural que se caracteriza por su exactitud. Aunque opuestas, la idea de lo técnico y lo natural conviven en el discurso decimonónico sobre la disciplina. Desde esta visión, la fotografía representa un mecanismo automático o natural en el cual ninguna competencia particular se requiere. Solo se necesita adquirir una cámara fotográfica, las placas y un laboratorio, y por supuesto la intervención del sol.

La búsqueda de una gran exactitud en las imágenes se retrotrae en el tiempo. Ya en el siglo XVIII el Iluminismo enaltece la idea del arte como copia de lo real. Caraion (2003) puntualiza que en el siglo de las Luces la aproximación al mundo se establece a partir de las premisas empíricas de la experiencia y la atenta y desprejuiciada observación de la realidad. Se propone una aproximación científica a la naturaleza y se busca tomar distancia de la tradición del arte que la recrea. Un antecedente directo de la preocupación de Mansilla por reproducir los objetos de forma exacta se halla en Rousseau. En *Emile ou de l´éducation*, describe cómo ayuda a Emile a cultivar una mirada científica y alejada de la tradición pictórica. Las palabras de Rousseau (1969, IV) muestran lo que representa para Baudelaire y Mansilla la fotografía, una representación transparente de lo natural:

> Les enfants, grands imitateurs, essayent tous de dessiner : je voudrais que le mien cultivât cet art, non précisément pour l'art même, mais pour se rendre l'œil juste (...). Je me garderai donc bien de lui donner un maître à dessiner, qui ne lui donnerait à imiter que des imitations, et ne le ferait dessiner que sur des dessins : je veux qu'il n'ait d'autre maître que la nature, ni d'autre modèle que les objets. Je veux qu'il ait sous les yeux l'original même et non pas le papier qui le représente, qu'il crayonne une maison sur une maison, un arbre sur un arbre, un homme sur un homme, afin qu'il s'accoutume à bien observer les corps et leurs apparences, et non pas à prendre des imitations fausses et conventionnelles pour de véritables imitations. Je le détournerai même de rien tracer de mémoire en l'absence des objets, jusqu'à ce que, par des observations fréquentes, leurs figures exactes s'impriment bien dans son imagination ; de peur que, substituant à la vérité des choses des figures bizarres et fantastiques, il ne perde la connaissance des proportions et le goût des beautés de la nature.
>
> Je sais bien que de cette manière il barbouillera longtemps sans rien faire de reconnaissable, qu'il prendra tard l'élégance des contours et le trait léger des dessinateurs, peut-être jamais le discernement des effets pittoresques et le bon goût du dessin, en revanche, il contractera certainement un coup d'œil plus juste, (...). Voilà précisément ce que j'ai voulu faire, et mon intention n'est pas tant qu'il sache imiter les objets que les connaître (...). (p.144)

Bajo el texto subyace el pensamiento de que la tradición visual de occidente dificulta la percepción de lo real. La intuición primigenia humana se perdió con la educación tradicional, por eso la enseñanza roussoniana desea recuperarla, aunque implique perder la elegancia de las formas y perder tiempo en garabatos.

A la noción decimonónica de la fotografía como copia que Mansilla he-

reda de Europa, se añade la escasa tradición visual del Río de la Plata. En este sentido, el escritor confía ciegamente en la fotografía porque en Argentina no se proveyó de herramientas para problematizar las imágenes. Silvestri (2001) puntualiza que, si bien la representación escrita de la nación se desarrolla prolíficamente desde el comienzo, por el contrario, la imagen visual del país que se elabora es pobre. La pintura argentina no desarrolla los procesos de legitimación de la literatura en un ambiente cultural muy poco estimulante y limitado. Por eso cuando, a fines del siglo XIX, la generación del 80 fija una idea pictórica y fotográfica de la nación el público no posee la educación para recibir y cuestionar esta construcción. Silvestri sostiene:

> Tal vez en este punto casi normativo pueda verse el carácter fundamental e innovador de la tradición cultural argentina, que hizo su bastión en las letras primarias. Pero, ¿qué pasa cuando este mundo es literalmente invadido por la imagen visual, sin que ella haya sido tramitada por otros medios que la abstracción escrita, sin experiencia directa? En un crescendo constante, esto es lo que sucede en el siglo veinte: el procesamiento público de la imagen visual que se extiende como mancha de aceite no está en absoluto a la altura del procesamiento público de la tradición literaria. Sirve la imagen visual, así, a la persuasión más desembozada, porque se basa en una ceguera radical, aquella que no puede realmente interpretar lo que tiene ante los ojos. Lo único que la educación argentina otorgó como formación plástica fueron los símbolos de la bandera y el escudo, los retratos de los próceres, patronos del aula, y el mapa político de la figura "argentina". (Silvestri, 2001, p.16).

Mansilla está inmerso en la concepción de la Argentina de la generación del 80 y carga con una educación visual acotada. En este sentido, y aunque Baudelaire no presencia la evolución de la fotografía hasta principios del siglo XX como lo hizo Mansilla, el poeta posee una percepción menos ingenua de las imágenes.

A partir de esta idea de la transparencia fotográfica, Mansilla le exige a la escritura que alcance a describir lo indescriptible, para que transparente lo real. Sin embargo, si desea alcanzar este nivel de perfección, primero necesita superar el idealismo romántico que no ve y niega la realidad. En este sentido, su forma de escribir se opone a la estética de Sarmiento. Si su escritura es verdadera, la escritura del *Facundo* es fantasiosa. Por eso, en "Un auto da fe", Mansilla (1966) declara que solo él posee la capacidad de escribir una historia verdadera sobre Quiroga:

> Joaquín V. González me ha manifestado el deseo de que, sin deshacer el *Facundo*, haga yo otro Quiroga, (…) sencillamente un Quiroga *vero* (…). Pero para ello sería necesario derribar un monumento de nuestra naciente literatura, el más extraño, el más original, el más portentoso quizá de todos; porque siendo hecho con barro, se ha impuesto a los contemporáneos como si fuera de granito. Y yo no tengo ni la cuchara ni los puños de Sarmiento, esos puños que él pretendía, alguna vez tener llenos de verdades…; ¡qué! resultaba no tener sino sus propias fantasías. (p.64)

Si la herencia romántica crea lo real y lo modifica según la imaginación, el autor anhela alcanzar una mirada objetiva. De esta manera, en "Quiroga"

(*Sud-América*, 1890), elogia el realismo de Balzac y critica el romanticismo de Sarmiento:

> Entre Balzac y Sarmiento no hay punto de comparación. Balzac era un psicólogo y un moralista, el tipo más acabado del filósofo escribiendo novelas, y Sarmiento no era más que un pintor pasmoso, cuyos cuadros son admirables, por la riqueza del colorido; pero al pie de los cuales hay a veces que poner, como le puso un portugués a un retrato de mi hermana:
>
> "A la señorita Da. Eduarda Mansilla, homenaje del autor.". (Mansilla 1966, pp.70-71)

El modo de escritura de Mansilla es Balzac y en las antípodas ubica la escritura de Sarmiento cuyos cuadros, aunque ricos, deforman por completo el referente. Como Rousseau, desprecia la distancia con que el arte reproduce el objeto. Mansilla no quiere realizar una literatura que sublime lo real, sino alcanzar una literatura precisa que no desvirtúe lo que observa. Busca infatigablemente la transparencia del lenguaje, la posibilidad de transmitir al lector exactamente lo que él presencia.

A partir de esta crítica a la imaginación, se aproxima al territorio sudamericano desde una postura diferente a la de Sarmiento. Por eso Adolfo Prieto en *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina* al analizar el diálogo entre el discurso científico y romántico de Humboldt y los viajeros ingleses en el Río de la Plata y la incidencia de estos relatos anglosajones sobre la literatura romántica argentina, no menciona a Mansilla. Para Julio Caillet-Bois (1944, p.236), Mansilla que conoce de memoria a Juan B. Alberdi, a Esteban Echeverría, a José Mármol y a Sarmiento, se quiere deshacer del paisaje ideal de *La Cautiva*, es decir, de la literatura que construye y niega la realidad. Ahora bien, se trata, sin duda, de una postura porque todos estos escritores viven la realidad y la ven a través de los libros. La diferencia radica en que el autor de *Una excursión a los indios ranqueles* al recibir esta tradición la problematiza.

Mansilla se ubica en un espacio diferente a la generación anterior porque su acercamiento al paisaje nacional y sudamericano no se encuentra condicionado por la disyuntiva entre civilización y barbarie. En "Los extremos se tocan", señala al mostrar su percepción del Paraguay anterior a la guerra:

> Adviertan ustedes que yo no había caído por allí, como uno de tantos peregrinos de la fortuna, sin brújula; al contrario. Ya, aunque muy joven y siempre bien provisto de recursos, por la munificencia paternal, había recorrido las grandes capitales del mundo civilizado, y ya con el mismo Emilio Quevedo habíamos andado luciéndonos decentemente con alguna *loreta* famosa, en calesa con cuatro caballos, por el *Bois de Boulogne*. Por manera que, habiendo visitado el Oriente y el Occidente, comparado ambas civilizaciones, visto de pie, en auge y aclamada, derribada y maldecida y lapidada, una que otra tiranía, ya estaba en aptitud moral de apreciar, de juzgar, de comparar. (Mansilla, 1966 [1889], p.33)

A diferencia de la tradición literaria argentina, Mansilla quiere conocer el territorio a través de la experiencia, es decir, de un acercamiento directo.

En este sentido, en *Una excursión a los indios ranqueles*, el autor afirma que el mundo no se puede ver a través de los libros, debe ser vivido:

> Sí, el mundo no se aprende en los libros, se aprende observando, estudiando los hombres y las costumbres sociales.
>
> Yo he aprendido más de mi tierra yendo a los indios ranqueles, que en diez años de despestañarme, leyendo opúsculos, folletos, gacetillas, revistas y libros especiales.
>
> Oyendo a los paisanos referir sus aventuras, he sabido cómo se administra justicia, cómo se gobierna, qué piensan nuestros criollos de nuestros mandatarios y de nuestras leyes. (Mansilla, 2016, p.183)

Aunque es un gran lector, Mansilla polemiza con quienes considera que solo se aproximan a la realidad a través de los libros. En efecto, les critica que no se propongan efectuar una observación exacta de lo real, tal como lo hace él. Al tomar distancia de la tradición literaria que hereda y cuestionarla, el objeto de estudio se aparece frente a sus ojos de otra forma. Entre el pasado rosista familiar y el presente liberal, el escritor posee una mirada original. La obra y figura incómoda de Mansilla llega a problematizar una forma de escribir y concebir lo real. Viñas (Fondo David Viñas, 2009) advierte en qué medida *Una excursión a los indios ranqueles* invierte la oposición civilización-barbarie de *Facundo*. Por ejemplo, si existe el malón de los indios, también se halla el temido malón cristiano, es decir, el ejército que penetra en territorio ranquel y ataca: "Los conjuros terminaron, el horóscopo astrológico dejó de augurar males, las águilas no miraron ya para el sur, sino para el norte, lo que quería decir que vendría gente de adentro para afuera, no de afuera para adentro, o en otros términos, que no habría malón de cristianos, que nada había que temer" (Mansilla, 2016, p.152). En el mismo sentido, se explica que para matar a un ganado los indios utilizan métodos mucho más benignos y civilizados que los de los mataderos de la ciudad:

> Creí que iban a matarla como lo hacemos los cristianos, clavándole primero el cuchillo repetidas veces en el pecho, y degollándola en medio de bramidos desgarradores, que hacen estremecer la tierra.
>
> Hicieron otra cosa.
>
> Un indio le dio un bolazo en la frente dejándola sin sentido. En seguida la degollaron.
>
> —¿Para qué es ese bolazo, hermano? —le pregunté a Mariano.
>
> —Para que no brame, hermano —me contestó—. ¿No ve que da lástima matarla así?
>
> Que la civilización haga sus comentarios y se conteste a sí misma, si bárbaros que tienen el sentimiento de la bondad para con los animales son susceptibles o no de una generosa redención. (Mansilla, 2016, p.211)

Según Viñas (Fondo David Viñas, 2009), Mansilla, en vez de ver el desierto en la pampa como Sarmiento, en "De Adén a Suez" entrevé la pampa en el desierto. En este sentido María Rosa Lojo (2012, p.50), permite eficazmente identificar la -independiente imaginación productiva- del escri-

tor que logra desentenderse de los *imagotipos* en boga en su época. Por su parte, Julio Ramos (1996, p.74) e Iglesia (2003, p.79) señalan que, en *Una excursión a los indios ranqueles,* se busca la confrontación con Sarmiento. Mientras el primer viaje de Sarmiento en su pobre niñez fue el tortuoso viaje hasta la escuela de montaña para luego adulto descubrir asombrado la gran Europa, el joven Mansilla primero conoce Europa y después ya maduro descubre su tierra. Por eso, de acuerdo con Américo Cristófalo (2007, p.66), a diferencia de Sarmiento, en *Una excursión a los indios ranqueles* se reconoce la barbarie en la civilización, así como la civilización entre los ranqueles. Es decir que la llanura lejos de ser un desierto habitado por algunos bárbaros es un espacio habitado por pueblos que poseen unas reglas sociales y una organización no inferiores a las normas europeas. El escritor vislumbra la decrepitud de las ciudades progresistas y deconstruyen el ideal de la ciudad civilizada.

En conclusión, para Mansilla, la solución ante una tradición literaria argentina que niega la tierra argentina radica en practicar una escritura de características fotográficas. Rojas (1957, p.432) critica esta elección del escritor, pero involuntariamente la enaltece: "No era poeta: no sabía imaginar sino recordar. Todos los libros de Mansilla son confidencias anecdóticas, es decir: recuerdos hablados". Si para Baudelaire la fotografía constituye la sirvienta de la memoria, una tarea similar asume la escritura fotográfica de Mansilla. Se consagra a reproducir ínfimos recuerdos de su memoria, sin interesarse por enaltecerlos a través de la imaginación. Si la foto es doble de lo real, la palabra de Mansilla también se convierte en doble de lo real. En "Auto da fe", habla de este extraño efecto que puede producir la escritura del filósofo Thomas Carlyle: "Emilio Montegu dice, hablando del arte de escribir, que hay momento en los que leyendo a Carlyle está uno sujeto a extrañas alucinaciones, que parece que las palabras no sean ya la expresión de los objetos sino los objetos mismos (…)" (Mansilla 1966, p.63). De la misma manera, en "Historia de una pajarito", publicada en 1879, en *El Nacional* de Asunción, la obsesión de Mansilla por alcanzar un doble de la naturaleza lo conduce a atrapar un urutaú para poder estudiarlo en detalle. Mansilla toma de la naturaleza un pájaro, fragmento en bruto de la realidad, para experimentar nuevas formas de imitar. Si a la palabra le cuesta copiar en detalle, el escritor propone como solución extraer una porción del mundo y apropiársela: "Me puse, pues, a buscar pájaros, y aunque es más fácil tenerlos que hallarlos, poco tardé en poseer una colección. Entre los inocentes prisioneros hallábase un urutaú. He podido, como se ve, estudiarlo de cerca, observar sus costumbres, penetrar, por decirlo así, en los misterios de su frágil ser" (1963, p.476). Como en la obra del filósofo Thomas Carlyle, la escritura fotográfica de Mansilla se confunde con la realidad. A diferencia de los cuadros de Sarmiento que al desvirtuar la referencia necesitan ser identificados con el nombre propio del lugar.

3.3 Original o copia

La ilusión de verdad de la fotografía produce terror y fascinación en el público moderno. Para los decimonónicos, la imagen se asemeja tanto al mundo que termina por ser el mundo. Por consiguiente, muchas personas consideran a la fotografía como un pseudo culto de demiurgos que se creen con el poder de reemplazar a Dios. En 1839, el diario *Der Leipziger Stadtanzeiger* sostiene que el trabajo de Daguerre cae en la blasfemia, porque el hombre creado a imagen y semejanza de Dios no puede ser reproducido por una máquina (Benjamin, 1989, p.64). Solo un artista inspirado osará fijar las facciones humano-divinas a través de su propio genio y no con la ayuda de una maquinaría. Bajo este clima de época, en "Le public moderne et la photographie", Baudelaire (1976, II, pp. 616-617) llama idolatra al público, "culto" a su obsesión realista y a Daguerre un "Mesías".

La confusión entre original y copia impulsa el afán coleccionista. Susan Sontag (2006, p.15) escribe: "Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo". Para el espíritu moderno que desea definir las fronteras nacionales o expandirse más allá, la fotografía se convierte en un recurso para limitar, medir, clasificar y apropiarse extensos espacios que hasta hace poco parecían incontrolables e inalcanzables. El mundo reproducido a pequeña escala se integra a los catálogos y archivos de museos. A partir de este contexto, se comprende la misión heliográfica de 1851. Por pedido de la Comisión de monumentos históricos, fotógrafos como Gustave Le Gray e Hippolyte Bayard efectúan un inventario de edificios del patrimonio nacional francés que serán restaurados. Se reconocen ejemplos menos felices como los usos de la fotografía en la Conquista del Desierto. En 1879, el fotógrafo Antonio Pozzo se une al Ejército en la expedición al Río Negro y luego con el material distribuye imágenes sueltas y elabora albúmenes. Las fotografías desarrollan un relato oficial: reafirman la soberanía argentina sobre el territorio originario y la oposición entre el desierto, lugar de la barbarie, y la civilización, el ejército de Roca.

La fotografía no solo reproduce monumentos y territorios, sino también rostros de la emergente clase burguesa que desea fijar su imagen a perpetuidad o, desde la antropología o la criminología, clasifica rostros y saca conclusiones pseudocientíficas y racistas. De esta nueva industria visual, se valen Baudelaire y Mansilla y sus contemporáneos para configurar su figura autoral y apropiarse de los retratos de los personajes que admiran. Por ejemplo, Marcel Proust no solo emplea la fotografía para moldear su imagen de escritor, sino también para coleccionar el mundo que se le escapa. En su encierro provocado por el asma se dedica a observar álbumes fotográficos e imágenes sueltas de celebridades (actrices, duquesas y duques). Si Proust no puede estar en el mundo, el mundo viene a Proust. Por su parte, Baudelaire (1973, p.65) colecciona los retratos de Poe y los usa para ilustrar la edición de sus traducciones.

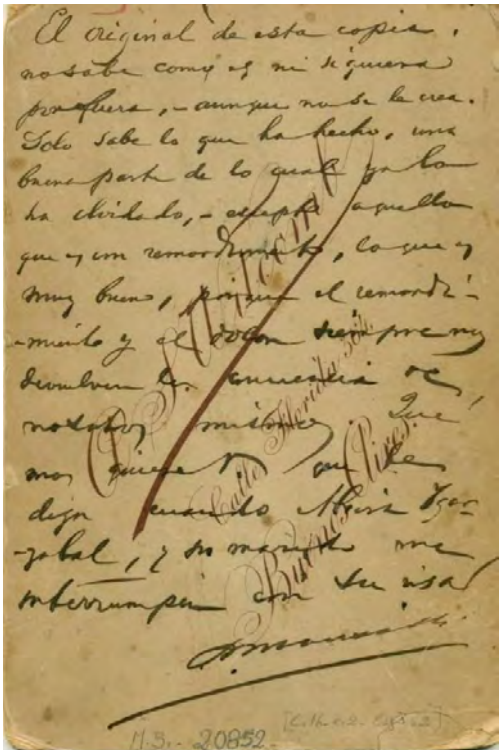
La relación entre original y copia implica diferentes problemáticas para Baudelaire y Mansilla. Se dificulta diferenciar el original de la copia fotográfica. En el reverso de un *portrait de cabinet* (figuras 10 y 11) que le saca Alexander Witcomb, Mansilla reflexiona al respecto:

> El original de esta copia no sabe cómo es ni siquiera por fuera, aunque no se le crea. Sólo sabe lo que ha hecho, una buena parte de lo cual ya lo ha olvidado, excepto aquello que es un remordimiento, lo que es muy bueno, porque el remordimiento y el dolor siempre me devuelven la ausencia de nosotros mismos.

El escritor se enfrenta a su otro yo reproducido en la fotografía y concluye que no se reconoce por fuera. Si desconoce el aspecto exterior del original, ¿cómo puede saber que esta imagen es una copia de su persona y cómo logra identificar al original? De la misma manera, en "Cinco minutos inverosímiles en la sala de Federico de la Barra" confunde a la estatua de su amigo Federico con el real Federico y a la fotografía de Federico con un espejo:

> Muerto, no puede citar, aunque está yerto, me decía, en el momento en que un rayo de luz casual iluminaba la sala; y entonces vi que lo que yo había tomado por una cosa humana era... un busto de mármol, en cuya plasticidad aérea había tal resplandor de vida que era el mismo Federico pintiparado, y que el espejo que lo reflejaba, en punto menor y no de espaldas, como era natural, sino de frente, no era más que la fotografía que había servido de muestra al escultor, colgada detrás, en la pared. (Mansilla, 1966 [1879], p.408)

La única diferencia que habría entre el original y la copia sería el aspecto mortuorio. Si bien la copia reproduce con exactitud al original, no capta la vida del original.



Figuras 10 y 11
"Portrait de cabinet de Lucio V. Mansilla" de Alexander Witcomb, s/f, Museo Histórico de Buenos Aires "Cornelio de Saavedra"

A su vez, si la copia es el original se termina por imponer al mundo las características atribuidas a lo fotográfico. Por ejemplo, en *Le Spleen de Paris*, el poema "Mademoiselle Bistouri" se focaliza en una mujer que recorre las calles de París en busca de nuevas litografías y fotografías de médicos para ampliar su colección. Al cruzarse con el narrador cree que se trata de un médico y quiere apropiarse de su imagen: "'—Non ; je ne suis pas médecin. Laissez- moi passer.— Oh! si ! vous êtes médecin. Je le vois bien" (Baudelaire, 1975, I, p.353). En este caso, Bistouri impone a lo real el imaginario de su colección: la copia se vuelve lo real.

Asimismo, la confusión visual general propicia la simulación. Lo principal no radica en ser, sino en parecer. En el siglo de lo visual, todo pasa por la imagen. Aquí radica el núcleo de la figura autoral de Baudelaire y Mansilla: el escritor celebridad vive para mistificarse. De la misma manera, no importa si el narrador no es médico, "Mademoiselle Bistouri" también acepta la imagen de un "médecin farceur" siempre y cuando el narrador parezca un médico: "Ah! ah! -fit-elle, toujours suspendue à mon bras, et en éclatant de rire- vous êtes un médecin farceur, j'en ai connu plusieurs dans ce genre-là. Venez.'" (Baudelaire, 1975, I, p.353). Pero poco importa si simula o no, para la cultura visual se es lo que se parece. La fotografía impone a la realidad sus propias reglas: la diferencia entre el original y la copia se diluye.

Además, la asimilación de la copia al original propicia que los artistas prescindan del original para realizar su obra. Se suelen crear pinturas y esculturas a partir de fotografías, sin necesidad de posar en vivo. La estatua de Federico se realiza a partir de un retrato fotográfico y no de un original. De la misma manera, según se analizará en el cuarto capítulo, Baudelaire (1973, II, p.127) se inquieta porque Félix Bracquemond al hacer su grabado no consulta la fotografía de Nadar. Pareciera que para Baudelaire la mímesis depende más de la fotografía que de la pose en tiempo real: la copia por sobre el original. No hay diferencia entre el original (Baudelaire) y la copia (la fotografía de Nadar) o más bien la fotografía es más real que el *poseur*.

Por último, la idea de la copia fotográfica se enfrenta a la búsqueda de originalidad de Baudelaire y Mansilla. Por un lado, los escritores desean a través de la construcción de su figura diferenciarse de la masa, por otro lado, se fotografían y generan copias que problematizan la originalidad de su cuerpo. En este sentido, Mansilla (1898, p.225) en una carta a Fray Mocho del 24 de mayo de 2898 confiesa: "Pero quedará una vez más probado lo que tantas veces he repetido: que nacemos originales y morimos copias".

3.4 La fotografía como espejo

La asociación entre la fotografía y el espejo se remonta a los orígenes de la disciplina. En primer lugar, la comparación está motivada por una cuestión material. La placa de cobre de los daguerrotipos, uno de los primeros procedimientos fotográficos, simula la superficie de un espejo. Como resultado del procedimiento se obtiene una copia única e invertida del fragmento de la

realidad fijada. En el metal, se espeja el observador atento como si estuviera frente a un espejo y para mirar con exactitud la imagen captada necesita virar sutilmente la placa. Baudelaire (1976, II, p. 692) plasma este concepto en el pintor de la vida moderna cuando Guys se transforma en espejo, es decir, en múltiples otros: "On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule (...)". La imagen del artista entre la muchedumbre capta a la perfección la forma de la cámara fotográfica: un dispositivo que trabaja con diferentes lentes que reflejan. De la misma manera, el yo poético de Baudelaire adopta la forma de un espejo, es decir, de una cámara para asir la realidad. Otros ejemplos de esta metáfora del metal como espejo y placa de daguerrotipo se identifican en la poética baudelairiana. En "Portraits de maîtresses" de *Le Spleen de Paris*, el yo poético describe a una amante fría, perfecta, carente de pasión, similar a un espejo y similar, traslaticiamente, a la placa del daguerrotipo. Se trata de una mujer que carece de interior y solo sigue al hombre como si fuera su otro yo o la voz de su conciencia:

> L'histoire de mon amour ressemble à un interminable voyage sur une surface pure et polie comme un miroir, vertigineusement monotone, qui aurait réfléchi tous mes sentiments et mes gestes avec l'exactitude ironique de ma propre conscience, de sorte que je ne pouvais pas me permettre un geste ou un sentiment déraisonnable sans apercevoir immédiatement le reproche muet de mon inséparable spectre. (…) Avec une froide et infranchissable règle, elle barrait tous mes caprices. (Baudelaire, 1975, I, p.348)

Jean-Christophe Bailly (2012) propone analizar esta mujer espectral que nunca se separa del hombre como una metáfora del realismo fotográfico que, de acuerdo con lo que Baudelaire escribe en el *Salon de 1859*, a diferencia de la imaginación, esclaviza al artista y no le permite crear libremente.

En segundo lugar, se vincula la fotografía al espejo por la exactitud de la imagen que produce una ilusión de verdad. Para explicar su grado de precisión, se compara a la disciplina con un espejo que reproduce lo real espontáneamente, sin la intervención de la subjetividad del fotógrafo. En palabras de Rouillé (2005): "Le miroir va devenir la métaphore la plus éclatante de la photographie-document: une image parfaitement analogique, totalement fiable, absolument infalsifiable, parce que automatique, sans homme, sans forme, sans qualité" (p.78). Para la edad moderna, la ausencia de un sujeto y la presencia de una máquina son garantía de verdad. Por consiguiente, Mansilla que se interesa por el positivismo y las ideas del progreso cree que la fotografía alcanza una representación perfecta de lo real. En la misma línea, la fotografía se piensa como un espejo con memoria, pues en su superficie la imagen espejada no se desvanece, sino que se conserva. La cámara fotográfica pasiva y receptiva solo se consagra a guardar el aspecto exterior del mundo. En este sentido, al expresar su admiración por la fotografía, en 1839 el periodista Jules Janin dice:

> (...) c'est un miroir qui garde toutes les empreintes ; c'est la mémoire fidèle de la pensée de tous les monuments, de tous les paysages de l'univers ; c'est la reproduction incessante, spontanée, infatigable, des cent mille chefs-d'œuvre que le temps a renversés ou construits sur la surface du globe. Le Daguerréotype sera le compagnon indispensable du voyageur qui ne sait pas dessiner, et de l'artiste qui n'a pas le temps de dessiner. (1978 [1839], pp.147)

En "Cinco minutos inverosímiles en la sala de Federico de la Barra", Mansilla recoge la idea de la fotografía-espejo: "(...) el espejo que lo reflejaba, en punto menor y no de espaldas, como era natural, sino de frente, no era más que la fotografía que había servido de muestra al escultor, colgada detrás, en la pared" (1963, p.408). El protagonista confunde la fotografía de Federico con un espejo porque cree que la imagen fotográfica reproduce objetivamente lo real.

En tercer lugar, la idea de la fotografía como espejo remite al narcisismo imperante en el siglo XIX: la cultura de las celebridades y la clase burguesa que en plena emergencia quiere reafirmar su estatus. La posibilidad de comprar un retrato se democratiza al reducir los costos con el nuevo procedimiento fotográfico que poco a poco se volverá cada vez más accesible. En "Le Miroir" (1975, I) de *Le Spleen de Paris,* Baudelaire menciona el nuevo derecho del hombre moderno a mirarse:

> 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 principes 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. (p. 344)

El poeta se ríe de los valores de libertad, igualdad y fraternidad de la Revolución francesa que engalanan la democracia. Dialoga con las promesas del científico Arago que, al presentar públicamente el daguerrotipo, suerte de "miroir", promete que será accesible a toda la sociedad. 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. Con un espíritu crítico, Baudelaire (1976, II, p.617) en "Le public moderne et la photographie", desprecia las palabras de Arago y el narcisismo burgués que se desvive por poseer una imagen propia: "A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal (…)". Aunque Arago erige la fotografía en emblema de la igualdad y la libertad, al principio solo los burgueses más ricos acceden a la invención. Esto no sorprende, ya que, para 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 (Gervais y Morel, 2008, pp.57-58). Otro caso, tomado de la poética en prosa de Baudelaire, constituye la narcisista muchacha de "La belle Dorothée", fiel hija del siglo XIX, que se regocija ante el reflejo de su propia imagen. El yo poético describe a la pobre morena como una pequeña burguesita, orgullosa de su imagen, que cree reconocer en el paisaje un espejo de su belleza: "Elle s'avance ainsi, harmonieusement, heureuse de vivre et souriant d'un blanc sourire, comme si elle apercevait au loin dans l'espace un miroir reflétant sa démarche et sa beauté" (Baudelaire, 1976, I, p. 316). En "Rêve parisien" de "Tableaux parisiens", se recrea el mito de Narciso por medio del empleo del verbo mirer que posee una carga semántica importante y de la superficie de "les étangs" capaz de reflejar al que se aproxima. El verbo "mirer", además de una mirada atenta, implica de acuerdo con el diccionario de Émile Littré (1873-1874, III, 572): "Se regarder dans un miroir ou dans quelque autre chose qui renvoie l'image des objets qu'on lui présente". La estrofa del poema de Baudelaire es la siguiente: "Non d'arbres, mais de colonnades Les étangs dormants s'entouraient, Où de gigantesques naïades, Comme des femmes, se miraient" (Baudelaire, 1975, I, p.102). En esta poesía, se construye un reino fantástico repleto de estanques y seres alados donde todos los materiales parecen convertirse en una suerte de espejo, así sucede con los hielos, espejo del exuberante paisaje: "(…) c'étaient/ D'immenses glaces éblouies/ Par tout ce qu'elles reflétaient!" (Baudelaire, 1975, I, p.102). Este sitio que construye el yo poético no es otro que París, la "Babel d'escaliers et d'arcades" (Baudelaire, 1975, I, p.102). Bajo el ojo del fotopintor Guys, los rincones de la ciudad se proyectan sin fin, así como los rostros de sus habitantes burgueses que se regocijan ante su propia imagen.

3.5 La fotografía espectáculo

El siglo XIX inaugura una nueva pulsión por lo visual. Para cautivar la mirada del espectador, todo se exhibe como un espectáculo. El sentido de la vista prima sobre el gusto, el olfato y el oído. Con el objetivo de alcanzar la atención del público masivo, se necesita apelar a la vista y por eso la exhibición se transforma en un recurso obligatorio. De esta manera, las celebridades se muestran en el teatro, los diarios y en espacio público de la ciudad. La modernidad alcanza una llegada expansiva, rápida y efectiva a través de la imagen. A través del código visual, el ser humano encuentra una vía con propósito de ordenar, clasificar y comprender el mundo: las especies, los paisajes, los criminales, las enfermedades, y los productos a la venta. La condición espectacular de la imagen asegura aún más la atención del público.

Tanto el panorama, la linterna mágica, el caleidoscopio, el diorama, el fenaquistiscopio como la fotografía y el cine comparten responden a una doble inquietud humana: por un lado, la rigurosidad científica y, por otro

lado, lo espectacular. Lo espectacular y el realismo no se contradicen: copiar lo real implica un grado de ilusión para que el público crea que lo que observa es la realidad y no la copia de la realidad. Los adelantos en la óptica y la cultura del espectáculo se entrecruzan y dan nacimiento a nuevas formas de construir la realidad. Humboldt (1852) menciona en *Cosmos: A Sketch of the Physical Description of the Universe* los nuevos paisajes espectaculares: "Las decoraciones de teatro, los panoramas, los dioramas, los neoramas y todo este género de pintura de grandes dimensiones, tan perfeccionado en nuestros dias [sic], han hecho mas [sic] general y mas [sic] fuerte la impresion [sic] producida por el paisaje" (pp.103-104). Luego incluye el daguerrotipo como una herramienta que gracias a su exactitud agudiza el carácter mágico de la ilusión: "Los panoramas (…) producirían un efecto mágico si se cuidase sobre todo rectificarlos con arreglo á imágenes sacadas al daguerrotipo, mecanismo excelente para reproducir, no los espesillos del ramaje, sino los colosales troncos de los árboles y la dirección de sus ramos" (Humboldt, 1852, p. 104). A ojos de Humboldt la precisión fotográfica produce magia. Se interesa por la dimensión teatral de cada una de estas disciplinas ópticas porque reconoce su capacidad para trasladar al espectador al lugar de la naturaleza que emulan y, en última instancia, contempla la posibilidad de que estos espectáculos ilusionistas reemplacen a la naturaleza. De esta manera, ya no sería necesario viajar. A través de la alianza de estas disciplinas que se retroalimentan y perfeccionan, la naturaleza -lejana e inaccesible- se acercaría a la cotidianeidad del público. Las imágenes ocuparían el lugar del objeto reproducido a tal punto que el espectador confundiría las impresiones que le produjo la naturaleza con las impresiones que le produjo el panorama. Humboldt visiona que los recuerdos generados por los panoramas se confundan con los recuerdos surgidos del contacto directo con la naturaleza: "(…) conserva recuerdos que al cabo de algunos años se confunden con la impresión de las escenas naturales que haya podido ver en realidad" (1852, p.104).

En la historia de las disciplinas ópticas, la fotografía se constituye en un recurso imprescindible para recrear y perfeccionar la imagen espectáculo, como señaló Humboldt. En *La foto al fotograma*, Andrea Cuarterolo (2014) destaca la capacidad espectacular de la fotografía que se minimizó por la mayoría de las historias de la disciplina que se centran en el carácter documental y artístico: "En estas historias rara vez se aborda la fotografía desde sus potencialidades espectaculares o ilusionistas, ni se la vincula con los variados espectáculos ópticos que precedieron e incluso convivieron con el cine" (pp.21-23). En un primer momento, la fotografía maravilla al público solamente por su exactitud. Solo la precisión del daguerrotipo produce magia desde la perspectiva de Humboldt y sus contemporáneos. En un segundo momento, la disciplina recurre a diferentes ilusiones y juegos para sorprender a los espectadores y mantener su interés: tridimensionalidad, doble exposición, juegos de espejo, fotomontaje y viñeteados (Cuarterolo, 2014, p.50). El espectador se acostumbra al maravilloso registro de realidad

en la fotografía, por eso se necesita inventar nuevos efectos ópticos que renueven el asombro del público.

Baudelaire y Mansilla son sensibles a la cultura espectacular del siglo XIX y reconocen el efecto ilusorio de los aparatos ópticos y en particular de la fotografía. Si se analiza "Le public moderne et la photographie" a través del campo sémico, se reconoce cómo el poeta vincula la fotografía con el espectáculo mediante la palabra "étonnement". Se trata de una noción que el poeta emplea con frecuencia en sus teorías estéticas y que, en particular, al reflexionar, sobre la disciplina, la emplea nueve veces.

Según el diccionario de Émile Littré (1873-1874), étonner significa:

> 1) Causer un ébranlement (...) 2) *Fig.* Causer un ébranlement moral (...) 3) Causer, en qualité d'extraordinaire, de singulier, d'inattendu, une certaine sensation (...) 4) S'étonner, v. réfl. Se dit d'une voûte, lorsque étant surchargée, elle paraît s'affaiblir par le poids. 5) Ressentir un ébranlement moral, hésiter, s'effrayer. (...) 6) Trouver étrange, singulier. Je m'étonne de vos manières (...) ÉTYMOLOGIE Wallon, *estener, estoner*, du lat. *ex-tonare*, ébranler comme par un coup de tonnerre, d'après Diez ; étymologie qui est confirmée par l'historique où l'on trouve *estoner* au sens de retentir, et qui rejette la dérivation germanique : angl. *to stun*, étourdir ; anglo-sax. *stunian*. *Extonare* est une forme romane au lieu de la forme latine *attonare*, frapper de la foudre, étonner. Il y a une autre forme, *estorner* : (...) Diez y voit encore *ex-tonare*, à cause qu'en italien *tonare* et *tronare* (in-tronare, étourdir) sont identiques ; mais il est probable que dans *estorner* nous avons le représentant de l'ancien haut allemand *stornên*, étonner. (Littré, II, p.1525)

"L´étonnement" produce un "ébranlement" en el espectador. Etimológicamente el movimiento de "l´ébranlement", de acuerdo con el diccionario de Émile Littré, es producido por un "tonnerre". ¿Cuáles son las características de este "tonnerre" y qué efecto produce? Entre las causas de "l´étonnement", Littré menciona lo "extraordinaire", lo "singulier", lo "inattendu" y lo "étrange" y, al describir las consecuencias de esta experiencia, emplea las palabras: "s'affaiblir par le poids", "Ressentir un ébranlement moral, hésiter, s'effrayer". En este sentido, la experiencia de "l´étonnement" responde a la cultura de la exhibición que describe Molloy (2012, p.43). A través de los ojos, diferentes prácticas del siglo XIX por su condición extraordinaria, singular, inesperada y extraña sacuden la moral de los espectadores, los debilitan, los atemorizan y los hacen dudar. Justamente, para Baudelaire (1975, I, p.657), la belleza es "étonnante" y sorprendente por su forma deforme, irregular e inesperada: "Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible; —d'où il suit que l'irrégularité, c'est à dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté". De la misma manera, Baudelaire (1976, II, p.616) presenta el efecto de los fotógrafos que "étonnent" a su público como un golpe: "(...) ils veulent le frapper, le surprendre, le stupéfier (...)".

Ahora bien, si bien la belleza "étonne", no todo lo que "étonne" es bello: "Parce que le Beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau" (Baudelaire, 1976, II, p. 616). El arte no solo se conforma con "étonner", sino que además exige la imaginación:

"Le désir d'étonner et d'être étonné est très-légitime. It is a happiness to wonder, "c'est un bonheur d'être étonné" mais aussi, it is a happiness to dream, "c'est un bonheur de rêver" (Baudelaire, 1976, II, p. 616). Por eso aunque, en "Le public moderne et la photographie", se reconoce la capacidad de la fotografía para "étonner", se la critica por los recursos que emplea para lograr este efecto en el público: "Chercher à étonner par des moyens d'étonnement étrangers à l'art en question est la grande ressource des gens qui ne sont pas naturellement peintres (Baudelaire, 1976, II, p. 616)". La fotografía y la pintura realista buscan "étonner" a través de un registro riguroso de lo real. El problema radica en la urgencia de pseudo artistas que justifican cualquier estrategia con el propósito de alcanzar la celebridad. Baudelaire indignado frente al catálogo del Salón de 1859 denuncia ante el director de la *Revue française*: "Mon cher Morell, si j'avais le temps de vous égayer, j'y réussirais facilement en feuilletant le catalogue et en faisant un extrait de tous les titres ridicules et de tous les sujets cocasses qui ont l'ambition d'attirer les yeux" (1976, II, p. 614). El poeta sensible comprende la afición del siglo XIX por lo visual y desprecia las obras artísticas como la fotografía que se pueden consumir "en feuilletant", es decir, de manera superficial, ligera y sin atención.

La capacidad de "étonner" de la fotografía se produce en un principio por el mecanismo en sí que sorprende a los espectadores, pero tiempo después los fotógrafos necesitan recurrir a diferentes recursos para alimentar la condición espectacular de la disciplina. En palabras de Cuarterolo (2014), al introducir la idea de la "fotografía de atracciones":

> En un principio, el realismo y la perfección icónica del proceso fotográfico fueron cualidades suficientes para maravillar a los potenciales consumidores que asistían al estudio fotográfico casi como a un espectáculo de magia. Con el tiempo, sin embargo, fue necesario que lo representado en sí mismo se convirtiera en atracción. (p.50)

Por un lado, en 1859, cuando Baudelaire (1976, II, p. 617) escribe sobre disciplina identifica "l´étonnement" primigenio del público frente a las características realistas del proceso fotográfico: "A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil". La sorpresa del público frente a la realidad desnuda de la fotografía también se observa en la fascinación del niño rico ante el juguete vivo del niño pobre en *Morale du joujou* (1853):

> À travers ces barreaux de fer symboliques, l›enfant pauvre montrait à l›enfant riche son joujou, que celui-ci examinait avidement comme un objet rare et inconnu. Or ce joujou que le petit souillon agaçait, agitait et secouait dans une boîte grillée, était un rat vivant! Les parents, par économie, avaient tiré le joujou de la vie elle-même. (Baudelaire, 1975, I, p. 584)

La rata juguete es estudiada detenidamente y de forma anhelante por el niño rico que ignora las formas maravillosas de su juguete caro. Es un ob-

jeto puramente natural, extraído de la realidad y sin artificios, es decir que no es producido por la imaginación. El juguete vivo como el daguerrotipo monopolizan la atención de los espectadores que prefieren la brutalidad de lo real: ojos "avides" se inclinan sobre el daguerrotipo estereoscópico, así como el niño rico "examinait avidement" la rata. Por otro lado, Baudelaire también reconoce los nuevos procedimientos que incluye la fotografía para sorprender a su público y seguir captando su atención. Menciona la articulación de una puesta en escena en los retratos burgueses y, además, alude al procedimiento tridimensional de la estereoscopia. Respecto a la *mise en scène* fotográfica, según Aumont (1992, p.24), igual que en el teatro, se conforma a partir de un decorado, un gesto, una mímica. Durante el siglo XIX, se emplean numerosos elementos teatrales (vestuario y escenografía que incluye telas de fondo, muebles y objetos), porque las tomas fuera del estudio todavía escasean. En particular, Baudelaire (1976, II) menciona la moda de los *tableaux vivants* que practica el movimiento pictoralista:

> D'étranges abominations se produisirent. En associant et en groupant des drôles et des drôlesses, attifés comme les bouchers et les blanchisseuses dans le carnaval, en priant ces héros de vouloir bien continuer, pour le temps nécessaire à l'opération, leur grimace de circonstance, on se flatta de rendre les scènes, tragiques ou gracieuses, de l'histoire ancienne. Quelque écrivain démocrate a dû voir là le moyen, à bon marché, de répandre dans le peuple le goût de l'histoire et de la peinture, commettant ainsi un double sacrilège et insultant à la fois la divine peinture et l'art sublime du comédien. (p.616)

El poeta se espanta como ya se explicó ante estos cuadros pictóricos y fotográficos que de manera absurda muestra personas contemporáneas posando con ropa y costumbres antiguas y ubicadas en escenarios históricos. En cuanto a la fotografía estereoscópica (figura 12) Baudelaire (1976, II) denuncia su uso como espectáculo pornográfico:

> Peu de temps après, des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire. (p.616)

Figura 12
"Nu, reflet au miroir, Narcisse" de Félix-Jacques Moulin 1850,
Musée d´Orsay

Figura 13
Visionneuse stéréo en bois, fin du XIXe siècle.
Musée national suisse

La estereoscopia (figura 13) consiste en la unión de dos imágenes casi idénticas que se ubican detrás de dos lentes y, de esta manera, crean un efecto de profundidad en la toma (Gómez, 1986, p.25). En 1859, se realizan a partir de retratos de *carte-de-visite*, formato en boga que acelera la industrialización de la fotografía. Por sus características, la estereoscopia posee no solo la capacidad de mostrar cuerpos en detalle, sino además con relieve,

por eso las vistas estereoscópicas se suelen usar para la incipiente industria de la pornografía. Justamente, entre 1850 y 1870, el dispositivo vivencia un gran auge en el mercado (Cuarterolo, 2014, p.59). Ahora bien, como denuncia Baudelaire, la moda de la estereoscopia cuestiona la moralina burguesa que lo enjuicia, porque se trata de objetos de lujo que solo son accesibles para las clases acomodadas.

Baudelaire a su vez asocia la fotografía y lo espectacular a través de la percepción del mundo durante la niñez. En *Morale du joujou,* el cerebro del niño se compara con una "chambre noire" que percibe el espectáculo de los juguetes y lo reduce a un pequeño formato: "Tous les enfants parlent à leurs joujoux ; les joujoux deviennent acteurs dans le grand drame de la vie, réduit par la chambre noire de leur petit cerveau" (Baudelaire, 1975, I, p.582). Como un juego de cajas chinas, estos juguetes también reproducen la realidad y la reducen a una miniatura:

> Il y a dans un grand magasin de joujoux une gaieté extraordinaire qui le rend préférable à un bel appartement bourgeois. Toute la vie en miniature ne s'y trouve-t-elle pas, et beaucoup plus colorée, nettoyée et luisante que la vie réelle ? On y voit des jardins, des théâtres, de belles toilettes, des yeux purs comme le diamant, des joues allumées par le fard, des dentelles charmantes, des voitures, des écuries, des étables, des ivrognes, des charlatans, des banquiers, des comédiens, des polichinelles qui ressemblent à des feux d'artifice, des cuisines, et des armées entières, bien disciplinées, avec de la cavalerie et de l'artillerie. (Baudelaire, 1975, I, p.582)

La reproducción de la vida burguesa que efectúan los juguetes se caracteriza por su condición maravillosa, propia del cuento de hadas: "(...) beaucoup plus colorée, nettoyée et luisante que la vie réelle" (Baudelaire: 1975, I, p. 582). Justamente, cuando Baudelaire (1975, I) p. 581) describe el encuentro con la señora Panckouckela sumerge al lector en un espectáculo:

> Je me rappelle très distinctement que cette dame était habillée de velours et de fourrure. Au bout de quelque temps, elle dit : "Voici un petit garçon à qui je veux donner quelque chose, afin qu'il se souvienne de moi ". Elle me prit par la main et nous traversâmes plusieurs pièces ; puis elle ouvrit la porte d'une chambre où s'offrait un spectacle extraordinaire et vraiment féerique. Les murs ne se voyaient pas, tellement ils étaient revêtus de joujoux. Le plafond disparaissait sous une floraison de joujoux qui pendaient comme des stalactites merveilleuses. Le plancher offrait à peine un étroit sentier où poser les pieds. Il y avait là un monde de jouets de toute espèce, depuis les plus chers jusqu'aux plus modestes, depuis les plus simples jusqu'aux plus compliqués. (p. 581)

Panckoucke, "(...) la dame habillée de velours et de fourrure, qui m'apparaît comme la Fée du joujou", invita al pequeño Baudelaire a observar "un spectacle extraordinaire et vraiment féerique" (Baudelaire: 1975, I, pp.581-582). Ante sus ojos aparece una inmensa cantidad de juguetes que cubren por completo las paredes y el techo de la habitación. Las formas son diversas y la cantidad parece infinita, pero todas comparten una condición espectacular.

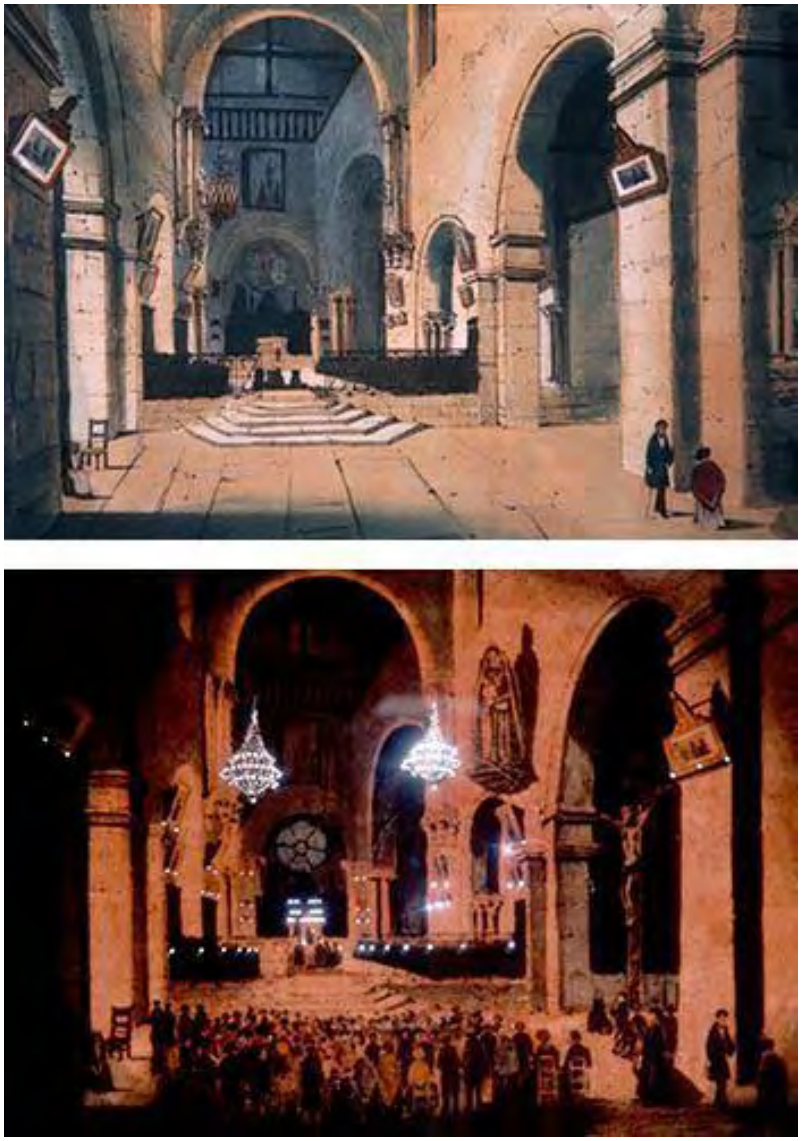
La fotografía a través de su condición maravillosa capta la atención del niño curioso. En el poema "Le Rêve d'un curieux" que se analizó en el segundo capítulo, la voz narradora compara la sesión en el *atelier* fotográfico con un niño ansioso por experimentar un espectáculo: "J'étais comme l'enfant avide du spectacle,/ Haïssant le rideau comme on hait un obstacle…// (...) La toile était levée et j'attendais encore.". La isotopía de lo teatral recorre el poema: "spectacle", "toile", "rideau" (Baudelaire, 1975, I, p.129). De la misma manera, en *Morale de Joujou*, al referirse a la estereoscopia, es decir, la fotografía estereoscópica, Baudelaire describe los efectos sorprendentes que produce en el cerebro infantil:

> Il est une espèce de joujou qui tend à se multiplier depuis quelque temps, et dont je n'ai à dire ni bien ni mal. Je veux parler du joujou scientifique. Le principal défaut de ces joujoux est d'être chers. Mais ils peuvent amuser longtemps, et développer dans le cerveau de l'enfant le goût des effets merveilleux et surprenants. Le stéréoscope, qui donne en ronde bosse une image plane, est de ce nombre. Il date maintenant de quelques années. (1975, I, p.582)

Si bien la estereoscopia es anterior a la fotografía, pronto se adapta a la nueva disciplina y alcanza gran popularidad gracias a esta alianza, es decir que cuando Baudelaire se refiere a "une image plane" hace alusión a una imagen fotográfica. De acuerdo con Cuarterolo (2014, pp.57-58), la estereoscopia es inventada por el físico inglés Charles Wheatstone y se presenta oficialmente en 1838 en la Sociedad Real de Gran Bretaña. Pero recién con el surgimiento de la fotografía en 1839 el rival de Wheatstone, el físico escocés David Brewster alía la disciplina a la estereoscopia. Como resultado, se inaugura una nueva industria para los daguerrotipistas, en 1844 se perfecciona el visor y en 1851 el dispositivo alcanza importante fama cuando a la Reina Victoria se le obsequia un visor estereoscópico. Frente al éxito comercial de las imágenes eróticas con relieve Baudelaire se indigna, mientras la sociedad admira la mirada perfecta de este nuevo mecanismo que, además de poseer exactitud, logra mayor verosimilitud con el relieve. Baudelaire vivencia los años dorados de la invención que transcurren entre 1850 y 1870, Mansilla además de este período conoce el segundo momento de éxito de la invención entre 1890 y 1914, gracias a una nueva beta educativa que relanza la estereoscopia.

La fotografía establece un íntimo diálogo con los juguetes científicos. Baudelaire los clasifica como juguetes y los exhibe en la maravillosa habitación de la señora Panckouckela. El mismo espíritu se vive en los *ateliers* fotográficos del siglo XIX donde, en palabras de Abel Alexander, los fotógrafos entretienen a sus clientes mientras esperan con diferentes juguetes científicos. Cada uno de estos dispositivos ópticos, desde el caleidoscopio, la linterna mágica, el panorama, el diorama, hasta el fenaquistiscopio constituyen el origen de la fotografía. En este sentido, Didi-Huberman (2000, párr.8) en "Connaissance par le kaleidoscope" se pregunta: "Le monde des jouets n'a-t-il pas eu un rôle fondateur dans le développement des sciences optiques et, surtout, dans l'avènement des 'arts de la lumière et de l'ombre'

que sont la photographie et le cinéma ?". Cada juguete científico ocupa un lugar en una línea temporal común, por ejemplo, Baudelaire (1975, I, p.582) señala que el fenaquistiscopio (figura 16) es anterior a la estereoscopia: "Le phénakisticope, plus ancien, est moins connu". Estas diferentes invenciones alcanzan mayor o menor difusión entre el público, en el caso de la fotografía estereoscópica, el alcance es masivo. Todas comparten un interés por representar lo real, como puntualiza Baudelaire, los juguetes reproducen la vida burguesa en miniatura. Al explicar el procedimiento del fenaquistiscopio elogia la "précision fantastique" de los movimientos de las figuras del fenaquistiscopio (Baudelaire, 1975, I, p.582). Creado por Joseph-Antoine Ferdinand Plateau en 1829, el juguete está formado por varios dibujos colocados en una placa en posiciones casi iguales. Al girar el círculo frente a un espejo, se simula una imagen en movimiento. Después Plateau descubre que con dieciséis imágenes se logra la perfecta ilusión de movimiento: recurso que luego se emplea en las primeras películas por medio de dieciséis fotogramas por segundo. El uso de la palabra "précision" para elogiar el fenaquistiscopio llama la atención. Mientras la exactitud de la imagen fotográfica le molesta a Baudelaire, en el caso del fenaquistiscopio, la exactitud de su movimiento lo maravilla. Se podría sostener que, para el poeta, el gran problema de la fotografía radica en su fijeza y no en ser una copia precisa de lo real.



Figuras 14 y 15
"Le Diorama de Daguerre : Effets de lumières du jour et de nuit" Autor desconocido, s/f, Maison Nicéphore Niépce

En el *Salon de 1859*, Baudelaire se detiene a elogiar el carácter espectacular del diorama (figuras 14 y 15) porque, desde su estética, las ilusiones que crea en su falsedad son más verdaderas:

> Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers : Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir. (1976, II, p.668)

En 1822, Daguerre se asocia con el pintor Charles Bouton y abre en París una sala de espectáculo "El diorama" en la cual se exhiben telas mo-

numentales transparentes. Instalados en una sala oscura, los espectadores observan escenas interiores, paisajes románticos, monumentos. Sutiles variaciones lumínicas permiten obtener diferentes efectos de atmósfera (diurna, nocturna, aurora, crepuscular) y dan vida a un cuadro. En 1834, Daguerre inventa el doble efecto y revoluciona el espectáculo. Pintadas de los dos lados, estas telas cambian de aspecto bajo el juego de efectos de luz. Se alumbran por delante y por detrás. Objetos y personajes invisibles aparecen súbitamente: una escena diurna se transforma en nocturna; un cielo calmo se transforma en tormentoso, se crea la ilusión de un incendio. Desde la perspectiva de Baudelaire, el diorama por su condición mágica se acerca más a la verdad que los paisajistas que por su estética realista se alejan de la verdad. El debate sobre la verdad y la mentira en el diorama y el paisajismo retrotrae a las reflexiones sobre la fotografía que el poeta transmite a su madre Madame Aupick el 23 de diciembre de 1865:

> Je voudrais bien avoir ton portrait. C'est une idée qui s'est emparée de moi. Il y a un excellent photographe au Havre. Mais je crains bien que ce ne soit pas possible maintenant. Il faudrait que je fusse présent. Tu ne t'y connais pas, et tous les photographes, même excellents, ont des manies ridicules ; ils prennent pour une bonne image une image où toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendus très visibles, très exagérés ; plus l'image est dure, plus ils sont contents. De plus, je voudrais que le visage eût au moins la dimension d'un ou deux pouces. Il n'y a guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est-à-dire un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin. Enfin, nous y penserons, n'est-ce pas? (Baudelaire, 1973, II, p. 554)

Baudelaire le exige a la fotografía lo mismo que al paisajismo una aproximación a lo real que no se sustente en el detalle. El "flou" fotográfico, es decir, la imagen en movimiento que no capta con precisión el objeto es más verdadero que la fotografía bien enfocada que reproduce el objeto con precisión. Un retrato es "exact" como un diorama es verdadero, en la medida en se aparte de lo real. De la misma manera, Baudelaire elogia la fotografía estereoscópica por su capacidad para crear una ilusión, en otras palabras, por ser falsa. En conclusión, a Baudelaire le interesa más la capacidad espectacular de la fotografía y rechaza su registro realista del mundo. Un retrato fotográfico con *flou* de su madre produce como el diorama la ilusión de verdad porque parece que el espectador se encuentra frente a la madre de Baudelaire realmente, pero sin caer en un registro minucioso de la realidad.

Figura 16
"Phénakistiscope (disque obturateur et manche de)" Autor desconocido, 1860, Cinémathèque Française

Mansilla igual que Baudelaire reconoce la espectacularidad fotográfica. Liga la disciplina al teatro y a aparatos ópticos como el fenakistikopio (figura 16) y, de esta manera, identifica el poder ilusionista de la fotografía. De viaje entre Europa y América del Sur, documenta muchos de los nuevos inventos en sus columnas en la prensa. Durante sus misiones diplomáticas, la experiencia directa de exposiciones y encuentros científicos le facilita percibir la continuidad entre las diferentes invenciones e imaginar nuevas formas. El 27 de octubre de 1881, en la columna "Ecos de Europa" de la *Tribuna Nacional*, Mansilla imagina un fenaquistiscopio fotográfico y más aún imagina un protocine sonoro antes de que exista:

> Hoy día se hacen fotografías instantáneas en una fracción ínfima de minuto; nada impediría pues, fotografiar al orador de medio segundo en medio segundo.
>
> Bastaría colocar estas fotografías sucesivas en un aparato muy conocido –el *fenakisticopo*– que dando vuelta rápidamente haría de esta sucesión de fotografías una imagen única, moviéndose y agitándose como lo haría el original.
>
> Arreglando el movimiento del *fenakisticopo* de un modo sincrónico con el del fonógrafo, las actitudes y los juegos de la fisionomía del orador fotografiado coincidirían exactamente con las palabras que los acompañaban

> y esta vez sería literalmente cierto decir que Demóstenes se presentaba de nuevo ante nosotros.
>
> Sería fácil aumentar todavía la ilusión mediante algunas disposiciones teatrales. (Mansilla, 2012, pp. 364-365)

Es sensible a la precisión de la imagen fotográfica que ya para esta época alcanza la instantaneidad y a su vez reconoce la precisión del movimiento del fenaquistiscopio que emula a la perfección la realidad: "(...) una imagen única, moviéndose y agitándose como lo haría el original" (Mansilla, 2012, pp.364-365). Con el objetivo de obtener un doble del modelo, se preocupa por que las imágenes en movimiento se sincronicen con la voz. Asimismo, decide incorporar recursos teatrales para condimentar el espectáculo: "Sería fácil aumentar todavía la ilusión mediante algunas disposiciones teatrales" (Mansilla, 2012, pp.364-365).

En Mansilla, el paisaje se ve atravesado por lo espectacular. Al buscar formas de reproducir lo que observa intervienen los registros de los dispositivos ópticos del siglo XIX. En "El Sigú" que alude a su paso por la Rioja camino al Paraguay, Mansilla (1963 [1879], p.287) describe su texto sobre la vista del amanecer en el valle de Famatina como un panorama mal hecho: "(…) las sombras del panorama, tan pobremente pintado, aquí, por mí". De la misma manera, en "Recuerdos de Egipto", Mansilla señala: "No a los 18 años no viaja el hombre como filósofo, ni como observador, ni como sabio. Viaja únicamente como simple curioso, y el mundo se desliza ante sus ojos sin decirle nada, exactamente como las movibles vistas de un panorama" (Mansilla, 2012, p.77).

Al presentar el panorama (figuras 17), Mansilla destaca el carácter pasivo y curioso de la observación del público del siglo XIX: la manera de mirar el mundo del joven Mansilla se caracteriza por su deseo de ser sorprendido y su desconocimiento del objeto observado. Entre el curioso que observa y el paisaje se produce una distancia. La naturaleza objeto espectacular es observada pasivamente por el espectador. Cuarterolo (2014, pp. 80-81) describe este tipo de espectáculos como eminentemente narrativos: el público asiste al desarrollo de una historia y no se sumerge en el escenario ilusionista creado.

De acuerdo con la fecha de publicación de "Recuerdos de Egipto" de 1864 y con las características del espectáculo que Mansilla presenta, se asume que alude a un panorama giratorio o rotatorio o a un panorama móvil. Cuarterolo (2014) describe el funcionamiento de ambos procedimientos:

> La audiencia se sentaba en un recinto, muy similar al de un teatro, enfrentándose a un semicírculo cóncavo sobre el que se ubicaba el panorama. Mediante un sistema de cilindros verticales el lienzo iba girando y deteniéndose en diferentes momentos para que el público pudiera apreciarlo adecuadamente. Una de las principales innovaciones presentadas por el panorama giratorio fue el reemplazo de la pintura única de la versión circular por una serie de vistas continuas que iban apareciendo ante los ojos del espectador en forma cronológica, o de acuerdo a las necesidades narrativas. Por último,

> surgido probablemente como una variante más transportable y económica de las opciones circular giratoria, el tercer y último tipo de panorama en boga durante el siglo XIX fue el móvil. En esta versión, que también incluía un mecanismo de rotación a base de cilindros verticales, el lienzo cóncavo fue reemplazado por uno recto, que se redujo en tamaño pero aumentó considerablemente su longitud. Esto permitía presentar un espectáculo de mayor duración y narrativamente más complejo. (pp.80-81)

La función dura entre 30 y 60 minutos y, al espectáculo pictórico, se agregan música y efectos sonoros a través de una orquesta en vivo, proyecciones de linterna mágica, y un narrador entre el público que comenta los cambios del escenario.

Figura 17
"The Velaslavasay Panorama in Los Angeles, CA"
Autor desconocido, 2010, The Velaslavasay Panorama

El encuentro con lo real está mediado por la sensibilidad que Mansilla desarrolló durante su experimentación con juguetes científicos y su asistencia a funciones ilusionistas. En "La cascada de Amambay", publicada en *El Plata Industrial y Agrícola* en 1878, Mansilla al contemplar el Salto de Guairá de Paraguay lo describe como un "espectáculo imponente" que desea contemplar antes de morir:

> ¡Cómo seguir adelante sin examinar aquellas soledades, cuando una de las grandes aspiraciones de mi vida tan variada, aspiración nutrida desde la infancia, era visitar el Salto de Guairá, hacia donde debía haberme dirigido, si no hubiese sido la mala fe de los indios, que un mes antes había conchabado para que me guiaran! ¡Ah! Yo no me moriré, lo espero, sin contemplar ese espectáculo imponente, descrito por la pluma magistral de Azara con estos tintes vivaces (…). (Mansilla 1963, p.261)

El texto de Félix de Azara sobre el Salto de Guairá produce en la sensibilidad de Mansilla una impresión espectacular como la del panorama. Su anhelo profundo es contemplar de forma presencial este paisaje que él ya conoció a través del texto de Azara. En la misma línea, en "La lección del paraguayo Ibáñez", el espectador se sumerge en el espectáculo de la naturaleza, pero ya no pasivamente: "Juntos recorríamos con Ibáñez los verdes campos y las selvas enmarañadas; juntos trepábamos a las montañas rocosas y cruzábamos, a vado o nadando, los arroyos torrentosos y los ríos; juntos asistíamos a todos los espectáculos de la Naturaleza (…)" (Mansilla, 1963 [1889], pp.302-303). Mansilla e Ibáñez penetran en tierra paraguaya y se establece una suerte de comunión entre estos dos hombres tan diferentes. Sin embargo, Ibáñez a diferencia de Mansilla (1963, pp.302-303) no contempla el mundo pasivamente como una serie de "espectáculos de la Naturaleza", sino que le propone al escritor una inmersión. Mansilla reconoce una continuidad entre Ibáñez y la tierra del Paraguay.

3.6 Cuerpos muertos, cuerpos en movimiento

El siglo XIX se caracteriza por la velocidad de su movimiento. El tiempo se convierte en un bien preciado. Se acelera la producción de manufacturas con la industrialización, el transporte con el tranvía y los ferrocarriles, y la comunicación con el telégrafo. Sin embargo, en 1859 cuando Baudelaire escribe "Le public moderne et la photographie", la disciplina todavía no alcanzó la instantaneidad que la caracteriza. En sus comienzos, la técnica emplea un tiempo de exposición largo. Al fotografiar a Baudelaire, Nadar, Carjat y Neyt, usan el colodión húmedo que exige un tiempo de exposición largo, de veinte segundos como máximo. Para mantener firme al modelo durante la exposición, se utilizan elementos para que se sostenga o se opta por cierta posición de las manos que asegure la rigidez.

Las condiciones del acto fotográfico incomodan a los *poseurs* y el aspecto mortuorio de la imagen los espanta. El tiempo lento de exposición requiere que el retratado se mantenga quieto en condiciones poco agradables y produce un efecto extraño en la fotografía. En 1856, en el *Journal Amusant*, Émile Marcelin (1856, p.2) describe la hostilidad del procedimiento: el espacio reducido donde se somete al modelo a la inclemencia del clima, la incomodidad del asiento donde se posa, el trato cruel del fotógrafo que convierte al retratado en una *presa*, la ridiculez de la puesta en escena burguesa, la incómoda luz de la cámara y la insoportable rigidez que se debe mantener. A pesar de las condiciones hostiles, lo principal es siempre resistir para asegurar que la imagen se fije: "La raideur de la pose vous donne une crampe aux bras ou dans les jambes. Mais vous tenez bon" (Marcelin, 1856, p. 2). Por último, Marcelin no duda en comparar el aspecto que adopta el retratado con los rasgos de un muerto, en especial, a causa de la ausencia de movimiento del modelo:

> Quoi ! Cette chose noire, charbonnée, ce fantôme dans cette cave, ce visage tiré, ces yeux éteints, ces rides dures, ces gros nez, ces grosses mains, ces gros genoux, c'est moi ? (…) Parce que cette roideur, cette immobilité du personnage, trouble l'esprit ; on se rappelle involontairement les portraits après décès. (Marcelin, 1856, pp.2-3)

El tiempo de exposición de las primeras fotografías condiciona la opinión de Baudelaire. En el poema "Le rêve d'un curieux" de *Les Fleurs du mal*, dedicado al fotógrafo Félix Nadar, se recrea el tiempo mortuorio de la cámara que describe Marcelin. En palabras de Thélot (1999, párr.4), los versos de Baudelaire bosquejan una puesta en abismo de "une séance de pose chez Nadar". Si bien, en la versión de "Le rêve d'un curieux" de la segunda edición de *Les Fleurs du mal*, solo se mencionan las iniciales "F.N." (Baudelaire, 1975, I, p. 128), en una carta de Baudelaire a Poulet-Malassis del 13 de marzo de 1860, el escritor, después de contar que alcanzó una copia del poema a Nadar y que el fotógrafo no lo comprendió, cita "Le rêve d'un curieux" y escribe el nombre del fotógrafo a quien se lo dedica: "À M. Félix Nadar" (Baudelaire, 1973, II, p.10). En "Le rêve d'un curieux", el yo poético es un soñador que después del *click* de la cámara comprende que murió para resucitar a la nada, al tiempo fijo de la fotografía que eterniza su rostro sin vida:

> J'étais comme l'enfant avide du spectacle,
> Haïssant le rideau comme on hait un obstacle...
> Enfin la vérité froide se révéla :
> J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
> M'enveloppait. (Baudelaire, 1975, I, p.129)

El yo poético inmerso en un espectáculo óptico espera que tras levantar la tela negra el fotógrafo le confíe una maravilla, pero la fotografía solo le devuelve el aspecto mortuorio de su cuerpo que rígido no se mueve. En este sentido, Singler (2018, p.77) describe la temporalidad fotográfica: "Irónicamente, el acto fotográfico, al tiempo que conserva lo que registra, convierte todo presente en pasado. Si la realidad se vuelve perecedera, lo mismo sucede con las imágenes". En la versión del poema mencionada en la carta a Poulet-Malassis del 13 de marzo de 1860, Baudelaire transcribe unos versos muy interesantes que poseen algunas variantes con respecto a la versión definitiva: "Mais voilà qu'une idée étrange me glaça,/ J'étais mort (...)". A la "vérité froid" de la fotografía se le agrega el efecto glacial. Si el frío remite a la muerte, lo glacial acentúa aún más la inmovilidad del cuerpo frente a la cámara. Las críticas de Baudelaire al tiempo de la fotografía se retoman en la carta sobre el *flou* que ya se mencionó (Baudelaire, 1973, II, p.554). Baudelaire le reclama a la disciplina movimiento, pues para alcanzar un aspecto *flou*, el retratado debe moverse durante el acto fotográfico. Desde la perspectiva de los grandes fotógrafos de mediados del siglo XIX, una fotografía movida es un fracaso. Pero el poeta no está de acuerdo y, según se analizará en el cuarto capítulo, logra imponer su propia idea de la fotografía *bougée* a Nadar y a Carjat.

Baudelaire busca el ritmo rápido de la modernidad en el arte y, en este sentido, la fotografía de su época no responde a sus ideales estéticos. Sin embargo, en su manera de describir al pintor de la vida moderna, Constantin Guys, se atisban las características de la futura fotografía instantánea (Baudelaire, 1976, II, p.686). Guys es un ilustrador obsesionado por el detalle y la fugacidad, marcas propias de la fotografía (que percibe con un rápido *click* lo que el ojo humano no ve). Baudelaire "vidente" intuye los nuevos tiempos de la modernidad y, por extensión, la cúspide de la evolución de la cámara, es decir, su futuro esplendor técnico. Los medios técnicos faltan, pero no el deseo de asir aquello que huye. En *Le Peintre de la vie moderne*, se muestra cómo antes de que la fotografía pueda captar una imagen inmediata de los conflictos bélicos, Guys ya lo consiguió:

> Je veux parler de la méthode de dessiner de M. G. Il dessine de mémoire, et non d'après le modèle, sauf dans les cas (la guerre de Crimée, par exemple) où il y a nécessité urgente de prendre des notes immédiates, précipitées, et d'arrêter les lignes principales d'un sujet. (Baudelaire, 1976, II, p.686)

El pintor moderno logra adaptar su método a la velocidad de la guerra. La misma práctica introduce el pintor del poema "Le Désir de peindre" para registrar la ciudad. Obsesionado con la fugaz aparición de una paseante, quiere pintarla, es decir, fijar lo efímero: "Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu !" (Baudelaire, 1975, I, p.340). Los cambios constantes de la modernidad producen una profunda melancolía e impelen al artista a intentar asir lo que está en vías de desaparición.

Baudelaire (1976, II, p.686) convierte el tópico de la fugacidad, clave en la fotografía, en un elemento central de la estética del pintor moderno: "(…) mais il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution". Pero no solo la velocidad del mundo exige al pintor un nuevo ritmo de trabajo, sino que de todas maneras ya su percepción de la realidad está condicionada por la velocidad: "(…) presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations" (Baudelaire, 1976, II, p. 696). Hasta tal punto llega la valoración de la rapidez de la mano del artista que, inconscientemente, el individuo se convierte en una especie de autómata, perfecta prefiguración de la cámara fotográfica que tanto desprecia Baudelaire (1976, II, p.699) por su condición pasiva: "(…) pour que jamais les ordres de l'esprit ne soient altérés par les hésitations de la main ; pour que finalement l'exécution, l'exécution idéale, devienne aussi inconsciente, aussi *coulante* que l'est la digestion pour le cerveau de l'homme bien portant qui a dîné".

El tiempo de la modernidad encuentra su forma acabada en la doble condición de la belleza baudelairiana, efímera y atemporal como la eterna y perecedera imagen fotográfica. A través de la pintura de Guys y de la foto-

grafía instantánea, el aquí y ahora de la vida moderna que se escurre sin dejar rastro se conserva y transforma. Guys como el fotógrafo desea extraer lo atemporal de lo pasajero: "Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire (1976, II, p.686)". A partir de esta práctica del pintor moderno, Baudelaire (1976, II) concluye que lo bello posee una doble condición temporal:

> C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments. (p.685)

Se establece un correlato entre el contexto fulgurante del siglo XIX y la temporalidad de la estética de Baudelaire y de la fotografía. La mirada utilitaria de la industria, el vertiginoso movimiento de la ciudad, la moda, la prensa, entre otros factores, hostigan al individuo y exasperan su percepción del correr de los días: nunca antes se comprende tan cabalmente cuán inasible es el tiempo perdido. Por eso más que hablar de la intuición de Baudelaire de la futura fotografía, se puede reconocer una continuidad de la noción de tiempo en las diferentes artes modernas. En este sentido, la fotografía, la pintura e incluso la poesía se erigen en vías de asir lo fugitivo para otorgarle la forma de lo atemporal. Inconscientemente, Baudelaire (1976, II, p.695) comparte con la odiada técnica una visión común del arte moderno: "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable". Peter Galassi (1981, p.21) escribe que los pintores, con la intención de escapar la perspectiva y la duración del clasicismo, buscan y alcanzan en el siglo XIX el instante. Justamente, la autonomía del dibujo, arte poseedora de un trazo ligero, permite la aceptación de la fotografía: ¿quién hubiera sostenido que, al exaltar a Guys, Baudelaire facilita la transformación de la técnica en una disciplina artística? Es decir que en la historia del arte se reconoce una búsqueda del instante, propia de la modernidad, que une la fotografía con el dibujo y la prosa poética.

A fines del siglo XIX, llega la instantaneidad al campo fotográfico. Poco a poco el tiempo y el movimiento ocupan un lugar principal, mientras que el espacio y el objeto fotografiado un plano secundario. En palabras de Rouillé (2005, p.113), la disciplina se adecúa a una nueva percepción del mundo: "Alors que la perspective spatiale a, depuis la Renaissance, servi à décrire les

choses et leurs positions dans l'espace, à soutenir la notion de ressemblance, elle est à la fin du XIXe siècle, relayée par la perspective temporelle, qui, elle, privilégie les mouvements et les dynamiques". Lamentablemente, Baudelaire que muere en 1867 no conoce las fotografías con movimiento. Muchos años pasan desde la presentación pública del daguerrotipo en 1839, cuando el poeta tiene dieciocho años, hasta la invención del gelatino bromuro de plata que posibilita la fotografía instantánea. Paralelamente, a principios de 1880, la confección y el funcionamiento de los obturadores evoluciona y permite una mejor regulación del tiempo de exposición a la luz (Gunthert, 2001). Luego, en 1875, la combinación del gelatino bromuro de plata con un revelador alcalino posibilita una velocidad aún mayor. A pesar de estas condiciones favorables, recién en 1886, la instantánea alcanza una verdadera difusión y se convierte en un género, poco tiempo antes de la realización de las primeras películas en el último decenio del siglo.

A diferencia de Baudelaire, Mansilla conoce el desarrollo y afianzamiento de la fotografía instantánea. En "Un auto da fe", luego de mencionar la condición verdadera de la fotografía nombra la instantaneidad: "(...) para que la verdad se transparente como el episodio de un combate fotográfico visto a la distancia instantáneamente (Mansilla 1966, p.65)". En el tiempo rápido de la modernidad, la velocidad es una garantía de realismo, por eso una fotografía instantánea es considerada más verdadera (Gunthert, 2001). Al mostrarse la verdad de forma inmediata en la fotografía se cree garantizar la no intervención del sujeto. Para los fotógrafos del siglo XIX, la instantaneidad implica captar una escena en el momento y de forma espontánea, es decir, sin la puesta en escena de estudio típica de la fotografía (Gunthert, 2001). Por primera vez, el tiempo del objeto fotografiado y el tiempo del acto fotográfico coinciden. Además, el nuevo interés por la velocidad conlleva una objetivación de la fotografía y una profundización de su condición científica. Si en un principio la disciplina se desarrolla de forma experimental, a fines del siglo XIX, se rige por principios matemáticos con la estandarización de los tiempos de exposición según el tipo de objeto en movimiento (Gunthert, 2001).

Mansilla escribe que la fotografía instantánea se usa en la guerra. Años pasan desde el conflicto de Crimea que Guys documenta mejor que los fotógrafos. Mansilla es testigo de la evolución de la fotografía bélica. Cuando participa en la Guerra del Paraguay que se desarrolla entre 1864 y 1870, la cámara todavía no registra cuerpos en movimiento y, en ese sentido, el trabajo de su amigo militar, escritor y pintor, José Ignacio Garmendia logra registrar el tiempo rápido del combate mejor que la fotografía. Pero entre 1888 y 1890, cuando Mansilla escribe las *causeries* en el diario *Sud-América*, la nueva tecnología de las cámaras fotográficas ya alcanzó una gran velocidad.

En la historia de la representación, las diversas artes se suceden. Mientras proliferan los adelantos científicos en el campo de la fotografía, se afianza la fotografía instantánea y ya se anuncia la inminente llegada del cine. Entre 1878 y 1894, se desarrollan los experimentos técnicos de la cronofotografía

de Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey que experimentan con diferentes cámaras para registrar el movimiento de personas y animales; a partir de 1888, los *amateurs* acceden a cámaras prácticas (livianas, pequeñas, económicas) como la cámara de cajón de Kodak; en 1889, Eastman Kodak comienza la producción y comercialización del celuloide.

A fines del siglo XIX, durante un periodo de ebullición técnica, Mansilla escribe el 27 de octubre de 1881, en la columna "Ecos de Europa" de la *Tribuna Nacional*, sobre la fotografía instantánea y un protocine sonoro antes que exista. El movimiento se transforma en una garantía de verdad, en consecuencia, se logra crear un doble perfecto del original: "Bastaría colocar estas fotografías sucesivas en un aparato muy conocido -el *fenakisticopo*- que dando vuelta rápidamente haría de esta sucesión de fotografías una imagen única, moviéndose y agitándose como lo haría el original (Mansilla, 2012, pp.364-365)".

***

Cuando Baudelaire y Mansilla deciden posar frente a la cámara y crear una simulación reflexionan sobre qué es lo fotográfico. Pueden crear retratos que cumplan con la ilusión de verdad, es decir, sin retoque de los fotógrafos, de una pose simple y sin fondo. También pueden probar diferentes trucos ópticos para crear una historia, por ejemplo, la famosa imagen múltiple de Mansilla. La fotografía les permite a los escritores pensar sobre su concepción de lo real: dónde se ubica el sujeto y de qué forma la escritura imita los objetos. De esta manera, la fotografía provee a Baudelaire y a Mansilla de un espacio de ficción donde crear su figura autoral y una instancia de reflexión teórica sobre el arte.

CAPÍTULO IV

ME MUESTRO ESCRITOR Y SOY ESCRITOR

On ne se satisfait plus d'apprécier l'œuvre ;
on veut aussi « consommer » son auteur : œuvre d'art humaine.

José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire*

La simulación (aparentar ser lo que no se es) es un tema de época,
en buena medida alimentado por el anonimato de las grandes ciudades,
en las cuales (a diferencia de los pequeños poblados)
ya no se sabe "quién es quién".

Oscar Terán, *Historia de las ideas en Argentina*

La mala fama de Baudelaire y de Mansilla se traza a partir de la imagen fotográfica. que dialoga con los textos de los escritores. Es necesario fijar una imagen de autor para que sus contemporáneos y la posteridad la reconozcan. La figura criminal de Baudelaire no puede concebirse sin su iconografía. Si se piensa en la obra de Mansilla, indisociablemente se visualiza su rostro fotografiado.

A lo largo de este cuarto capítulo, se estudiará el surgimiento del retrato de autor y la exhibición como una forma propia del siglo XIX. Además, se realizará un abordaje histórico del lugar de la fotografía de los escritores en las obras de ficción. Durante el desarrollo de este capítulo también se profundizará en otras cuestiones como el tema del parecido entre el retrato y el poseur y el rol del escritor como hacedor de sus fotografías. Por último, se analizará el retrato como puesta en escena de la obra del autor y, en particular, la construcción del imaginario de la mala fama en las fotografías de Baudelaire y Mansilla.

4.1 Historia de la retratística de los escritores

Con la celebridad del escritor nace su iconografía. No se comprende el surgimiento de las grandes figuras públicas del siglo XVIII como Rousseau y Voltaire sin el incipiente mercado de la imagen. No solo los chismes alimentan la voraz curiosidad de los lectores de la prensa, sino también la posibilidad de contemplar y poseer un doble del escritor admirado o repudiado. Históricamente, se considera que la iconografía de los autores surge en el siglo XX con la celebridad moderna y las nuevas tecnologías que permiten una reproducción masiva de las imágenes (Lilti, 2014). Sin embargo, en el siglo XVIII, antes de la fotografía y del cine, las técnicas del grabado al buril o el aguafuerte posibilitan mayores tiradas e imágenes más parecidas al original. Durante este período, ocurre una transformación social y cultural: los retratos en diferentes formatos dominan diferentes espacios de la vida cotidiana en la ciudad. Si antes solo ciertas figuras como reyes o nobles poseen un retrato y la circulación de estas imágenes es limitada y motivada por un vínculo especial entre el retratado y la persona que cuenta con el retrato, en la modernidad cualquier persona posee su retrato que es plausible de ser reproducido masivamente.

El pasaje entre el viejo y el nuevo orden de la imagen se produce poco a poco, a través de diferentes instancias de transición. Durante el siglo XVIII en Francia, y en el marco de una sociedad en crisis -con sus autoridades y valores en duda

(Bénichou, 2012, p.29)- surge el sacerdocio laico del escritor. El poeta recupera un espacio central que se le había quitado durante el clasicismo y crea, a través de un imaginario visual, un culto a su propia persona. El escritor adopta características propias de una divinidad: logra estar fuera del tiempo, funda un culto en torno a su propia imagen e incluso se forja como ícono religioso. Al respecto Nausicaa Dewez y David Martens afirman:

> (...) L'iconographie des écrivains constitue l'un des modes de sacralisation du littéraire et de ses figures de proue, les auteurs, objets d'un marché dont l'image constitue un volet avec les manuscrits ou les effets personnels en tous genres. Or, si ces derniers apparentent l'écrivain à un saint dont on exploite les reliques, les iconographies d'auteurs tiennent une fonction d'icône (la photographie de Malraux par Freund), potentiellement sujette à un regard idolâtre.
>
> Une fois l'écrivain disparu, son image peut être utilisée et contribuer à faire de l'auteur un objet de patrimonialisation, éventuellement inscrit dans un processus de sanctification, qui peut parfaitement se révéler étranger aux aspirations de l'auteur. (2009, pp. 21-22)

En los salones de los artistas de la Academia francesa en París, el género del retrato ocupa un lugar predominante. Cada vez más público concurre y los eventos se masifican. La masa que un siglo después ocupa la atención de Baudelaire y Mansilla toma forma. Observan las pinturas de personalidades e individuos anónimos, curiosean en la privacidad de personas ajenas a su círculo, los engranajes del mundo de las celebridades adquieren forma (Lilti, 2014). Las exposiciones de retratos transcurren durante un tiempo reducido, pero gracias al grabado los retratos se reproducen y expanden por el espacio público. En el siglo XVIII, el grabado se independiza del libro y se reproduce a gran escala para satisfacer el consumo del público. Los nuevos ejemplares se publicitan en los diarios.

El mercado del retrato del siglo XVIII supone nuevos interrogantes al arte. Por un lado, de acuerdo con Lilti (2014), para el nuevo criterio comercial del parecido, el valor estético pasa a un segundo plano y, en consecuencia, la autoralidad de la obra se cuestiona. Cualquier persona posee el derecho de reproducir un retrato, sin importar sus capacidades artísticas: en el siglo XIX, Baudelaire, según se analizó en el quinto capítulo, se indigna ante la nueva ola de pseudo pintores y dibujantes que empiezan a ejercer el pujante negocio de las imágenes fotográficas. Por otro lado, la mayoría de los retratos que se anuncian en la prensa representan a personajes contemporáneos: el criterio de celebridad prima sobre la clásica gloria. El nuevo lugar que ocupa lo íntimo y cotidiano en el género del retrato responde a la creciente curiosidad del público por consumir las vidas de las celebridades. Los retratos se vuelven parte de la nueva cultura del entretenimiento. En 1772, Jean Huber efectúa una serie de pequeñas pinturas sobre la vida cotidiana de Voltaire: el escritor tomando un café, jugando al ajedrez, paseando cerca de su casa. Lejos de la imagen estereotipada del autor, el público le pide a Voltaire, el hombre singular (Lilti, 2014).

La avidez del público por el retrato de las celebridades produce una gran incomodidad en muchas personalidades. La circulación masiva y el nuevo tipo de retratos desacralizan la figura del retratado. Los escritores sufren los engranajes de la maquinaría publicitaria que crean y después no pueden controlar. Voltaire critica las imágenes de Huber porque cree que lo ponen en ridículo: el límite entre la sátira y la humanización de la celebridad no resulta claro. Además, la creciente industria del retrato produce paranoia en los retratados que no pueden controlar la difusión de sus imágenes. Rousseau imagina teorías conspirativas en su contra.

La aparición de la fotografía en el siglo XIX impone a la literatura una forma real: el rostro del escritor que condiciona la recepción de la obra y que, según Martens (2008, p.161), impide la existencia de la imagen fantasmagórica del autor. En la novela *Modeste Mignon* de Honoré de Balzac, publicada en 1844, poco después de la presentación del daguerrotipo en 1839, se exhibe cómo la obsesión del público por las imágenes se acentúa aún más que en el siglo anterior. La fotografía por su ilusión de verdad otorga al escritor un gran poder simbólico. Los lectores creen encontrarse cara a cara con los escritores cuyos folletines consumen con pasión.

La invención de la *carte-de-visite* acelera la emergencia del retrato fotografiado por la facilidad y accesibilidad de la tecnología. El retrato de los escritores se reproduce con mayor facilidad. Sin embargo, este mecanismo conlleva un mayor grado de industrialización de la fotografía. Cómo diagnostica Baudelaire en "Le public moderne et la photographie" (1976, II), la sociedad burguesa se desvive por obtener uno de estos pequeños retratos fotográficos, desea multiplicar su imagen, regodearse ante su aspecto exterior y su estatus en la sociedad. En general, la *carte-de-visite* asegura la rentabilidad y la producción de la fotografía en detrimento del ojo o la sensibilidad del fotógrafo. Abel Alexander señala que este formato, ideado por el fotógrafo Eugène Disderi, se introdujo en el año 1858. Consiste en pequeñas fotografías en papel albuminado que son pegadas en el dorso de una *carte-de-visite* (figura 18). Se trabaja con una cámara de cuatro objetivos que emplea el negativo del vidrio colodión (figura 19). Si el chasis es fijo, toma cuatro clichés iguales; si es móvil, obtiene ocho tomas diferentes. Gracias a la agilización del tiempo de exposición, el modelo fácilmente permanece quieto y la cámara saca cada imagen. Con la *carte-de-visite* también nace el álbum fotográfico. A través de los años, los costos de la fotografía se abaratan y cada familia posee un álbum fotográfico (figura 20) con imágenes privadas, pero que está precedido por retratos de grandes personalidades como políticos, escritores o actrices que se compran en los *atelier*s fotográficos. Si las imágenes son anteriores a la invención de la fotografía, los grabados o pinturas se reproducen fotográficamente y así circulan. De esta manera, los autores célebres se acercan a la intimidad del hogar. Proust por sus problemas de salud que lo recluyen a largas estadías en el hogar suele intercambiar fotografías por carta que colecciona y conforman sus álbumes de celebridades de París del siglo XIX. Estas imágenes constituyen un recurso fundamental para la escritura de *À la Recherche du temps perdu.*

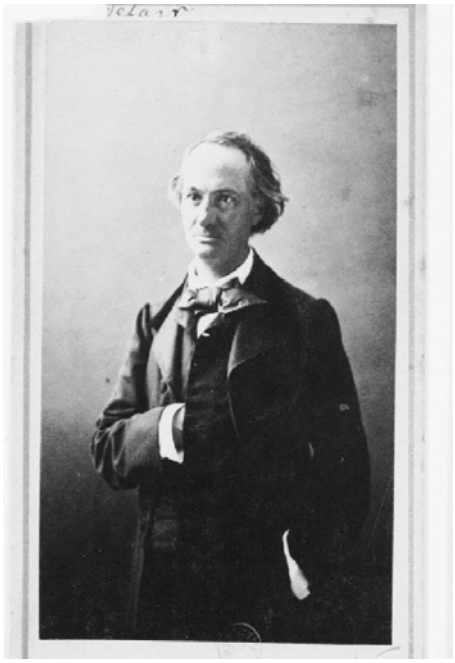


Figura 18
"Portrait-carte de Charles Baudelaire" de Félix Nadar 1862, Bnf

Figura 19
"Placa de colodión para una cámara de carte-de-visite 'Baudelaire'" de Félix Nadar 1862, Musée d'Orsay

Figura 20
"El presidente de la Sociedad Iberoamericana de historia de la fotografía Abel Alexander muestra un álbum de celebridades que se halla en la Fototeca de la Biblioteca Nacional"

En la modernidad, la exhibición fotográfica se vuelve una práctica obligatoria para los escritores. Aceptar o rechazar posar frente a la cámara se convierte en un asunto de orden público. El motor de la industria cultural se acelera: los fanáticos se desviven por poseer una copia de la fotografía de su escritor o se obsesionan con la imagen desconocida del autor admirado.

Baudelaire y Mansilla hacen de la fotografía una práctica central: posan en numerosas oportunidades en los mejores *ateliers* fotográficos de la época y todavía se siguen encontrando imágenes perdidas a través de los años. Baudelaire posa al menos en tres sesiones para Félix Nadar, otras tres para Étienne Carjat y una para Charles Neyt durante su exilio en Bélgica. En el caso de Mansilla, es difícil identificar con precisión el número de sesiones y el *atelier* fotográfico donde se realizaron, por la gran cantidad de fotografías tomadas en diferentes ciudades y países, y porque el escritor suele pedir copias de sus fotografías en otros *ateliers*. Se reconocen fotografías de Mansilla en Buenos Aires, Río Cuarto, Montevideo, Santiago de Chile, Londres, Berlín y París. En la abundante iconografía de Mansilla, se identifican fotógrafos célebres como Christiano Junior, Enrique Artigue, Alexander Witcomb, Chute & Brooks, Paul Nadar, etc. La investigación de su iconografía conlleva un rastreo sin fin: resulta difícil definir con exactitud cuántas veces posa frente a la lente.

A modo de ejemplo, se encuentra la misma pose con una pequeña variación en la tela de fondo efectuada en París por Jean-Baptiste Ferdinand Mulnier y Paul Nadar. Por orden de hallazgo, la primera copia (figura 21) de la fotografía se encuentra en el Archivo General de la Nación y se trata de una copia albuminada en forma *carte-de-visite* efec-

tuada por Jean-Baptiste Ferdinand Mulnier en París. Es una fotografía de plano de cuerpo entero (la persona parada). Posa de frente, pero con el cuerpo un poco inclinado al costado. La segunda copia (figura 22) está en el Archivo de la Biblioteca Nacional Francesa, en las memorias del conde Robert de Montesquiou. Data de 1901. Se trata de un retrato en formato boudoir de 12,5 por 19,5 cm, de papel albuminado. Se puede leer la siguiente dedicatoria de Mansilla a Gabriel de Yturri, el amante tucumano de Montesquiou: "A mi amado Iturri (…) interesa más, a medida que se penetra en lo hondo de sus abismos morales" (Papiers de Robert de Montesquiou XIVe-XXe s.). La tercera copia de Paul Nadar se encuentra en la colección privada de Miguel Herraiz Mansilla.

Figura 21
"Mansilla" por Ferdinand Mulnier 1893, Archivo General de la Nación

Figura 22

"Lucio V. Mansilla", 1901, Carte-de-visite Memorias de Robert de Montesquiou, BnF

La reacción de otros escritores decimonónicos frente a la fotografía permite ilustrar aún más la postura de Baudelaire y de Mansilla: ¿coinciden o se distancian? Gustave Flaubert rechaza la transformación de la imagen del autor en la fotografía. El escritor mantiene una posición intransigente frente a la difusión de su retrato fotográfico: su obra no tendrá un rostro para el público. Solo los íntimos conocen sus fotografías y a sus lectores niega siempre la existencia de las imágenes (Leclerc, 1999, p.103). El artista no debe opinar, debe formar una figura imparcial y convertirse en Dios. De esta manera la obra se vuelve autónoma y no sufre, para Flaubert, los condicionamientos de la figura autoral. El lector se preguntará si realmente existe el autor: sin retrato no hay documento que certifique su existencia. Al rostro ausente de la obra flaubertiana, se opone indudablemente a la sobreexposición del dandy. El análisis de los dos extremos permite polemizar sobre el lugar del escritor en una época de grandes cambios.

Muchos escritores poseen retratos fotográficos, pero no todos los difunden. Esta decisión supone luchar contra la presión de la prensa, los contratos editoriales y los lectores. Además, no basta cualquier fotografía, es necesario entregar al mundo una imagen que responda al imaginario que se ha creado respecto al autor. Guy de Maupassant que se resiste igual que Flaubert a mostrar su retrato, por su popularidad en la prensa, termina accediendo a publicar su imagen (Leclerc, 1999, p.104). De Isidore Ducasse, el conde de Lautréamont, tan solo conocemos un presunto retrato que no

responde, en palabras de Yvan Leclerc (1999, p.106), a la imagen que el público tiene del autor de *Les Chants de Maldoror*.

Algunos escritores se ubican en las antípodas de Baudelaire, Flaubert y Maupassant al superar el rol del *poseur* y asumir el papel del fotógrafo, así ocurre con Gérard de Nerval, Victor Hugo y Maxime Du Camp. Nerval, según Jean-Nicolas Illouz (2011), es recordado como uno de los primeros viajeros que se dirige a Oriente con un daguerrotipo, tan solo cuatro años después de la presentación de Arago. Por su parte, Victor Hugo, el gran escritor romántico, no padece de fotofobia como sus contemporáneos (Yacavone, 2017, pp.54-56). Entre 1852 y 1855, en su exilio Jersey, desarrolla junto a su familia una importante afición por la fotografía. Su hogar se conoce como el "atelier photographique de Jersey" porque allí se toman más de cuatrocientas fotografías de paisajes y retratos (Yacavone, 2017, pp.54-56). Por último, se encuentra el escritor-fotógrafo Maxime Du Camp que viaja a Oriente en una misión arqueológica para el ministerio de Instrucción pública. Mientras su amigo y compañero Flaubert toma notas de la expedición, él registra los paisajes por medio de calotipos, según el procedimiento de Blanquart-Evrard (Collomb, 2009).

4.2 Me muestro luego existo

Para alcanzar el éxito los escritores tienen que mostrarse, por eso acuden a la fotografía, la última tecnología disponible para mostrarse en la sociedad. En la *causerie* "Ciencia", Mansilla (1963) define a Julio César, Mahoma y Napoleón Bonaparte como "*grands poseurs*":

> Aquí, entre nos, convengamos en que César, Mahoma y Napoleón, fueron des *grands poseurs*; á [sic] tal estremo [sic] que si César no hubiera sido dandy, Mahoma buen mozo, casi bello, y Napoleón un trigueño simpático; que si el primero no hubiera sido agudo, el segundo sentencioso, y el tercero grave, es más que probable que don Julio César no hubiera sido otra cosa que un calavera de buen tono, Alí Mahoma un comerciante rico y monsieur Napoleón un mocito taciturno y enamorado. (p.443)

En este párrafo, se presentan los criterios para triunfar: posar ("fueron grands poseurs"), practicar el dandismo, la religión del culto al exterior ("si César no hubiera sido dandy"), ser buen mozo ("Mahoma buen mozo, casi bello" y establecer un vínculo con el público ("Napoleón un trigueño simpático"). Ahora bien, como en el caso de Baudelaire, el exterior y el interior se corresponden. Baudelaire no solo encarna el imaginario del criminal, sino que también es un gran poeta; de la misma manera, además de un exterior atractivo, César es "agudo", Mahoma "sentencioso" y Napoleón "grave". Mansilla nos presenta un manual de celebridad, una forma para lograr ubicarse en el campo intelectual del siglo XIX a través del arte de la pose. Pues, en palabras de Montier, Martens y Reverseau:

> Si l'Auteur n´est plus distingué par ses pairs, ni par l´État, mais par un personnage manifestant l'existence d'un 'public' est grâce à une relation épistolaire causée par une image, cela signifie que désormais le couronnement de l'auteur, son aristocratisation, passe par de nouveau canaux. (2017, p.19)

Mansilla concibe la historia desde una perspectiva del siglo XIX: la práctica de la exhibición. Sylvia Molloy (2012, p.43) en *Poses de fin de siglo* señala que en el contexto decimonónico, "(...) las culturas se leen como cuerpos (...)", se acentúa la preocupación por la imagen de autor. Nos encontramos frente a la era fotográfica de la lectura de los cuerpos como libros, donde una celebridad como Baudelaire y Mansilla hace de sí misma una obra artística. Según Molloy (2012, p.43), el *poseur* trabaja a través de la corporeidad, los gestos, "(...) su inevitable proyección teatral, sus connotaciones plásticas (...)" para crear la pose. En el tiempo de Baudelaire y Mansilla, la imagen se vuelve una obsesión: el aspecto exterior y su exhibición adquieren gran importancia. Molloy sintetiza de esta manera el auge de la imagen en el siglo XIX:

> 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. Hay exhibición y también hay exhibicionismo. La clasificación de la patología ("obsesión morbosa que lleva a ciertos sujetos a exhibir sus órganos genitales") data de 1866; la creación de la categoría individual, exhibicionista -categoría que marca el paso del acto al individuo-, de 1880. (Molloy, 2012, p.43)

Todo se exhibe, se muestra y poco queda para la intimidad en la era moderna. Esta necesidad de exhibirse, Nadar (1895, p.7) la describe como una enfermedad, un complejo semejante al de Narciso: "(...) cette maladie du cerveau «-la pose-» la pose que les romantiques hanchés, poitrinaires, à l'air fatal, ont transmise parfaitement la même (...)". En el poema "Mademoiselle Bistouri" de *Le Spleen de Paris*, una mujer persigue médicos en la calle para obtener sus retratos. Bistouri padece la fiebre de las imágenes, desea identificar a todos los médicos y a través de sus retratos poseerlos. Baudelaire (1975, I, p.353) muestra a Bistouri con su colección, una suerte de altar pagano de médicos: "Et elle tira d'une armoire une liasse de papiers, qui n'était autre chose que la collection des portraits des médecins illustres de ce temps, lithographiés par Maurin, qu'on a pu voir étalée pendant plusieurs années sur le quai Voltaire". Las imágenes de médicos como las imágenes de celebridades forman parte de un culto. Como señala Joly (2009, p.78), la modernidad estimula el surgimiento de la adoración a la propia imagen, el regodeo de la clase burguesa frente a su fotografía.

En este contexto, el propio cuerpo de los escritores se vuelve imagen y

objeto de culto. Baudelaire desliza: "Le dandy doit aspirer à être sublime, sans interruption. Il doit vivre et dormir devant un miroir" (1976, I, p.678). La clave se halla en la exhibición continua, en la consagración del escritor a su propia imagen. La aparición de la palabra "miroir" por aquellos años también puede interpretarse como una placa fotográfica. Según se ha profundizado en el tercer capítulo, tanto el espejo como el daguerrotipo o el colodión son espacios reflectantes. El poeta cumple esta regla y posa en numerosas oportunidades en los *ateliers* de los fotógrafos más reputados como Nadar y Carjat. Mansilla también se muestra incansablemente, nunca pausa el espectáculo. Explica Viñas:

> Hasta entonces, Mansilla, principal personaje de su literatura, en tanto gran causeur del 80, se explica, se analiza, exculpándose y enterneciéndose ante sí mismo en una exhibición que le sirve para proponerse como objeto de permanente contemplación. Y hasta como verdadero objeto de culto, tal es el grado de su propio sentimiento de sacralización. (1964, p.204)

El escritor construye un espectáculo a partir del acto de decirse a sí mismo y de mostrarse constantemente en el espacio público ya sea en las calles principales como Florida, en los nuevos medios escritos que reproducen imágenes como *Caras y Caretas*. En una de las tomas de la famosa sesión de Witcomb, se observa la puesta en escena del dandy que se mira a sí mismo (figuras 23, 24, 25 y 26):

Figura 23
"Célebre quíntuple retrato de Mansilla" de Alexander Witcomb ca.1900, Catálogo de Hilario

Figura 24
"El simpático general Lucio V. Mansilla, en una pose fotográfica muy de moda en aquellos tiempos" Alexander Witcomb, Archivo de Caras y Caretas, 28 de noviembre de 1903, AGN

Figura 25
"Retrato de Mansilla" de Alexander Witcomb, s/f, Revista Capítulo

Figura 26
"Lucio V. Mansilla" de Alexander Witcomb, s/f,
Colección de Miguel Ángel De Marco

En la imagen, se muestra la puesta en escena del truco de los espejos, muy famoso en la época. Abel Alexander señala que, para efectuar la técnica de la multifotografía, el modelo se coloca entre la cámara y dos espejos enfrentados entre sí. De esta manera, los espejos reproducen el reflejo del retratado y el reflejo del reflejo: la figura del modelo se multiplica hasta cinco veces. Al parecer después del retrato de Mansilla, la técnica se vuelve un éxito de ventas: al poco tiempo, importantes estudios fotográficos de la época como el de Bixio y Cía empiezan a utilizarla (Cuarterolo, 2014, p.74). Si bien en Europa y Estados Unidos el truco estaba en boga, Abel Alexander puntualiza que la técnica era desconocida en Argentina. Por eso no sorprende el impacto que tiene la exposición de la fotografía en la vidriera del *atelier* de Witcomb en la calle Florida. El grupo de curiosos que sigue a Mansilla en todas sus aventuras se maravilla ante la multiplicación de sus yos en el papel fotográfico. José Luis Lanuza registra el efecto que produce el innovador retrato en la sociedad de la época:

> El truco fotográfico debió parecer novedoso y tuvo la virtud de amontonar a la gente frente a las vidrieras que lo exhibían en la calle Florida.
>
> "¡El general Mansilla!", decían. Y los recién llegados se detenían, preguntando qué le había pasado al general, hasta que a fuerza de codazos llegaban a la vidriera donde se exponía la fotografía múltiple y estallaban en carcajadas. Así el viejo Alcibíades porteño seguía llamando -aun en imagen- la atención de sus conciudadanos.
>
> Edouard Reyer, que fue testigo de estas aglomeraciones en Florida, re-

> cuerda (*La Nación*, 5 de mayo de 1940) que poco después la edición parisiense del *New York Herald* publicó ese retrato múltiple con el epígrafe: "Novel photography of General Lucio V. Mansilla. He is seen in five attitudes as if carrying a conversation with himself". (Original fotografía del general Lucio V. Mansilla. Se lo ve en cinco actitudes, como si conversara consigo mismo.) El citado Reyer escribió un poema (dedicado a Rubén Darío) que envió al general -"Mansilla en conciliabule"- y que empieza así:
>
> Aux yeux du passant qui l'épie, Finement photographié, S'exhibe en platinotypie Mansilla très amplifié.
>
> Que superbement drolatiques S'étalent ces cinq Mansillas! Croqués en des poses typiques, Assis en rond sur leur «sillas»! (1965, p.72)

La masa de fanáticos corre a observar la nueva curiosidad de Mansilla que esta vez llega a Buenos Aires virtualmente, a través del espectáculo de su imagen múltiple que se exhibe en el *atelier* de Witcomb en la célebre calle Florida.

4.3 El retrato fotográfico en las ediciones de libros

La fotografía ocupa un espacio central en el proyecto editorial de Baudelaire y Mansilla. En este contexto de industrialización de la escritura en la prensa, los escritores piensan su estrategia editorial y se proponen emplear el lenguaje fotográfico para construir el retrato que encabeza sus obras.

Antes de analizar el rol de la fotografía de Baudelaire y Mansilla en el espacio del libro, es necesario considerar los impedimentos tecnológicos de su empleo. Durante gran parte del siglo XIX, las condiciones de reproducción limitan la circulación de la fotografía a gran escala. La disciplina no puede ser usada en los poemarios de Baudelaire porque implica un arduo y costoso trabajo artesanal, es decir que, en estos años, se debe recortar y pegar cada imagen fotográfica que se incluye en un libro. Por eso necesariamente el poeta acude al grabado para reproducir los retratos fotográficos en sus ediciones.

En un principio, la novedad de la nueva disciplina fotográfica produce confusión en el público que no distingue la especificidad de lo fotográfico. Más aún los primeros procedimientos fotográficos dependen del grabado para reproducirse: el daguerrotipo constituye un objeto único y la fotografía en papel de Talbot posibilita hacer copias, pero en pequeña escala. Al publicarse en la prensa, las imágenes son manipuladas y poco importa respetar las características de la representación fotográfica. Como Michel Frizot (1989, p.32) puntualiza, cuando Talbot publica *The Pencil of Nature* (1844), el primer libro ilustrado con fotografías, la gente confunde los calotipos con grabados. La misma confusión entre las disciplinas ocurre en *Les Excursions daguerriennes* (1840), una recopilación de grabados de aguatinta creados a partir de daguerrotipos (figura 27). A su vez, un año antes, Samuel Morse describe, en una carta familiar, su maravilla ante la similitud del daguerrotipo con el grabado de aguatinta (Morse citado en Ducros y Frizot, 1987, p.15). Según el científico, ambos procedimientos comparten el empleo de claroscuros y la ausencia de colores, pero "la minutie des tracés" se halla exclusivamente en la fotografía.

Figura 27
"Porte Noire à Besançon" de Noël Paymal Lerebours, 1842,
Excursions Daguerriennes

Luego el calotipo se perfecciona y se industrializa gracias a la copia en albúmina de Louis Désiré Blanquart-Evrard en 1847. A diferencia de la imprecisión pictórica del grano del papel salado, el papel albuminado posibilita la reproducción de fotografías con gran exactitud (Gervais y Morel, 2008, pp.36-38). Este detalle asocia el papel albuminado a la orientación más comercial de la disciplina. Pero la invención de Blanquart-Evrard no asegura la conservación en el tiempo de las imágenes porque las sales de plata son muy sensibles a la luz y el proceso todavía exige que las imágenes sean recortadas y pegadas en cada página del libro. En 1851, a través del apoyo de la "Mission Héliographique", Blanquart-Evrard inaugura en 1851 la primera "Imprimerie photographique" en Lille (Ameluxen, 1985, p.86) que imprime numerosos álbumes fotográficos. Además, busca bajar el precio de las planchas fotográficas con una mayor producción. Entre las obras más famosas que publica, se halla Égypte, Nubie, Palestine et Syrie de Maxime du Camp de 1852, que cuenta con ciento veinticinco fotografías. En general, los libros que se publican hasta 1880 poseen un carácter documental, a excepción de la familia Hugo que desde el exilio de Jersey y Guernsey planea un libro para 1853 con fotografías de Charles Hugo y Auguste Vacquerie, pero que, finalmente, no se realiza por los costos de impresión. El 29 de mayo de 1853, el editor y escritor Pierre-Jules Hetzel le escribe a Victor Hugo para sugerirle que emplee la litografía como método de reproducción:

> Entendez-vous des épreuves photographiques, ou ne vaudrait-il pas mieux lithographier une photographie, en lui laissant tout son aspect de photographie (…). Je crois qu'il serait plus simple de choisir parmi ce que vous avez fait de mieux le meilleur de vos portraits et de le lithographier, cela n'empêcherait pas de le vendre pour Charles —de le dire lithographié d'après ses photographies et ce serait moins cher, et toutes les épreuves seraient bonnes (Hetzel citado en Gaudon, 1979, I, p.309).

Sin embargo, Victor Hugo no comparte esta opinión, el 2 de junio de 1853 le escribe a su editor:

> C'est justement la lithographie, la lourde et inepte et pâteuse lithographie qu'il faut tuer par la main de sa sœur plus scabreuse à prononcer, mais infiniment plus belle, la photographie. (…) C'est donc une révolution photographique que nous voulons faire (en attendant). (Hugo citado en Gaudon, 1979, I, p. 311)

A Hugo le pesa la obligación de usar la litografía para reproducir fotografías e intuye y anhela una revolución tecnológica en la incipiente industria fotográfica para poder matar definitivamente a la litografía. Al final, en 1864 se publica anónimamente *Chez Victor Hugo par un passant* con una serie de aguafuertes de Hauteville House de Maxime Lalanne realizadas a partir de las fotografías de Arsène Garnier (figura 28).

Figura 28
"Hauteville House de Maxime Lalanne",
Chez Victor Hugo par un passant
1864, Cadart et Luquet Éditeurs

Frente a los impedimentos tecnológicos de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX, Baudelaire necesariamente acude al grabado para realizar el retrato para sus libros. La alianza entre la fotografía y el grabado se vuelve un paso obligatorio para la reproducción. En la segunda edición de *Les Fleurs du Mal* (figura 29), se emplea un retrato de Nadar que se toma durante una sesión de pose entre fines de 1860 y enero de 1861 (Plantureux, 2014). El negativo se halla entre las placas del *atelier* Nadar y se identifican dos albúminas de época, una en la Bibliothèque Nationale de France (figura 30) y otra en una colección privada parisina. A diferencia de otras dos tomas del mismo día que son imprecisas, en esta ocasión, el fotógrafo corrige la apertura del diafragma y el tiempo de exposición (Plantureux, 2014, p.40).

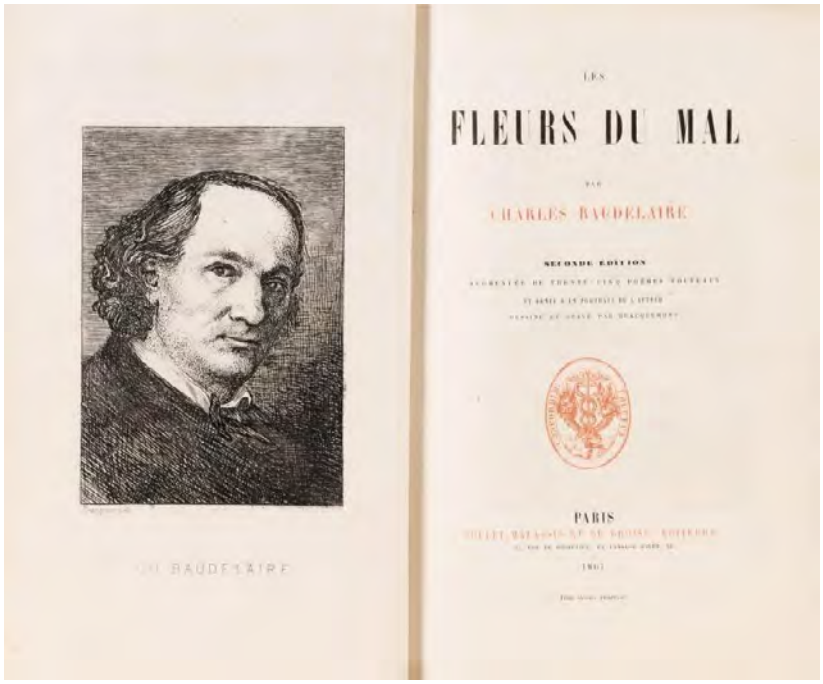


Figura 29
"Portada de la segunda edición de Les Fleurs du Mal de Baudelaire. Grabado de Bracquemond" 1861, Edición de Poulet-Malassis y de Broise
Sothebys

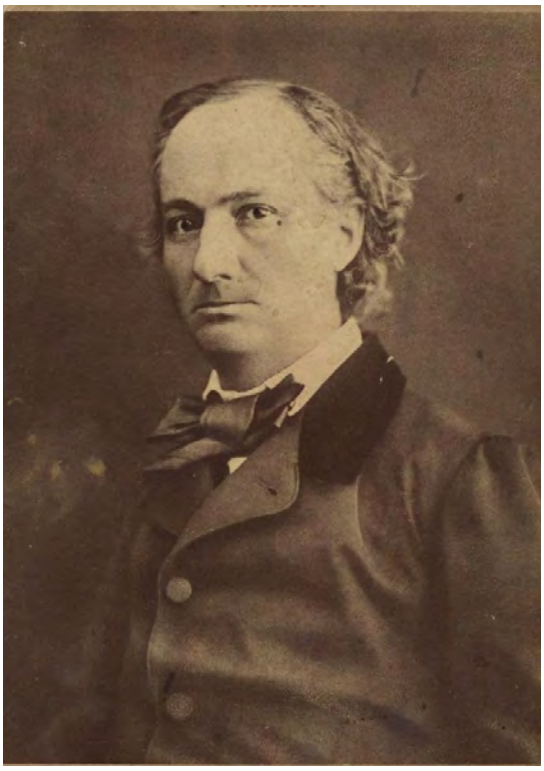


Figura 30
"Charles Baudelaire" de Félix Nadar.
1860-1861. Bibliothèque Nationale de France.

Se trata de un revelado sobre papel albuminado. El colodión no solo puede emplear el papel salado, sino también el papel albuminado. La imagen negativa en vidrio pasa a positivo de esa manera. De acuerdo con Gervais y Morel (2008, pp.36-38), los papeles albuminados, preparados por los propios fotógrafos, ofrecen un precio y una calidad conveniente. Las reproducciones presentan un color entre marrón y negro azulado, pero con los años adoptan un tono amarillento. Además, se caracterizan por los contrastes y la diferente gama de tonos que a veces es satinada o brillante. En general, Nadar prefiere el papel salado por su imprecisión que se considera más artística. Por otro lado, en esta fotografía, se emplea el formato de placa que suele ser de 24x17 cm en los retratos de Nadar. Gracias a la gran dimensión de la fotografía, la obra se vuelve imponente y se eleva a la categoría de arte. La placa, sin duda, se opone a la *carte-de-visite*: formato de moda que explota la fotografía más comercial.

En lo que respecta a la época de Mansilla, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, proliferan nuevos procedimientos que se proponen facilitar la reproducción de fotografías a gran escala. De esta manera, se facilita la publicación de fotografías en libros y en la prensa y la impresión de postales fotográficas. En 1856, surge la colotipia de Louis Alphonse Poitevin y luego en 1870 la fototipia de Joseph Albert. A través de la fototipia, se cubre una plancha de cristal o cobre con la gelatina bicromatada, se coloca la fotografía a copiar y luego se la reproduce en papel. Se pueden imprimir hasta quinientas copias. En 1864, Walter

Bentley Woodbury inventa la fotoglipia que a través de una emulsión de gelatina bricromatrada reproduce las tonalidades de la imagen original (Gervais, 2005). Entre 1880 y 1890, se crea el similgrabado elaborado por Charles-Guillaume Petit en Francia, J. Albert y Georg Meisenbach en Alemania y Frederic Ives patenta en los Estados Unidos.

La evolución del fotograbado se reconoce en las diferencias entre el retrato de la edición de *Una Excursión de los indios ranqueles* de 1870 y 1890. En la edición de 1870 de la Imprenta, Litografía y Fundición de Tipos, todavía la fotografía depende del grabado para ser reproducida. La imagen del autor que figura como "El coronel Mansilla" se reproduce a partir de una zincografía de Lázaro Almada (figura 31). Por el contrario, veinte años después, en 1890, gracias a la nueva tecnología de la fotomecánica, en la edición de Juan A. Alsina (figura 32) se reproduce una albumina de Christiano Junior de 1875.

De la misma manera, en la primera edición de *Rozas* por Garnier en París en 1898, también se reproduce una fotografía de Mansilla (figura 33). Por último, en *Mis Memorias* publicada en París por la editorial Garnier en 1904, también se reproduce una fotografía del escritor (figura 34).

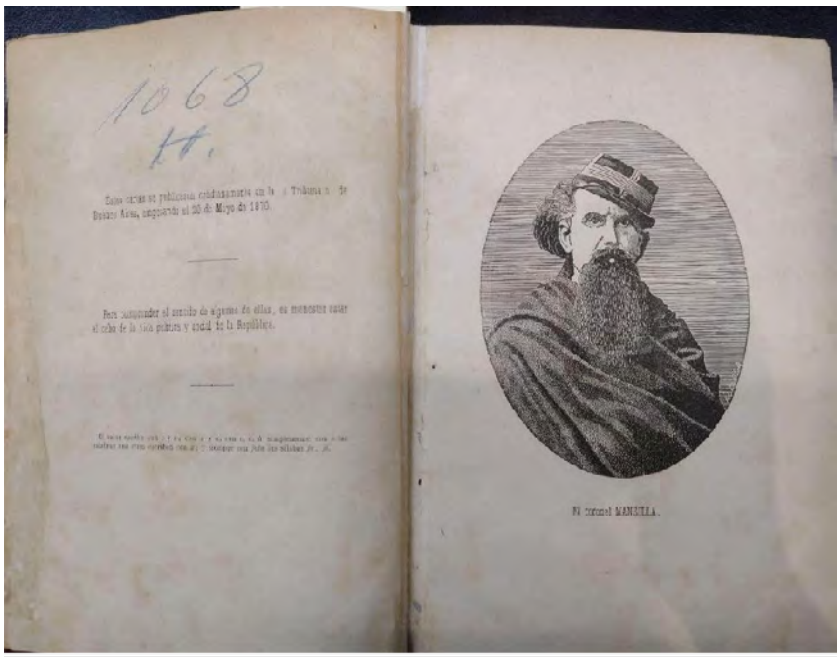


Figura 31
"Portada de Una Excursión de los indios ranqueles de 1870. Grabado 'El coronel Mansilla' de Lázaro Almada".
Biblioteca Nacional Argentina

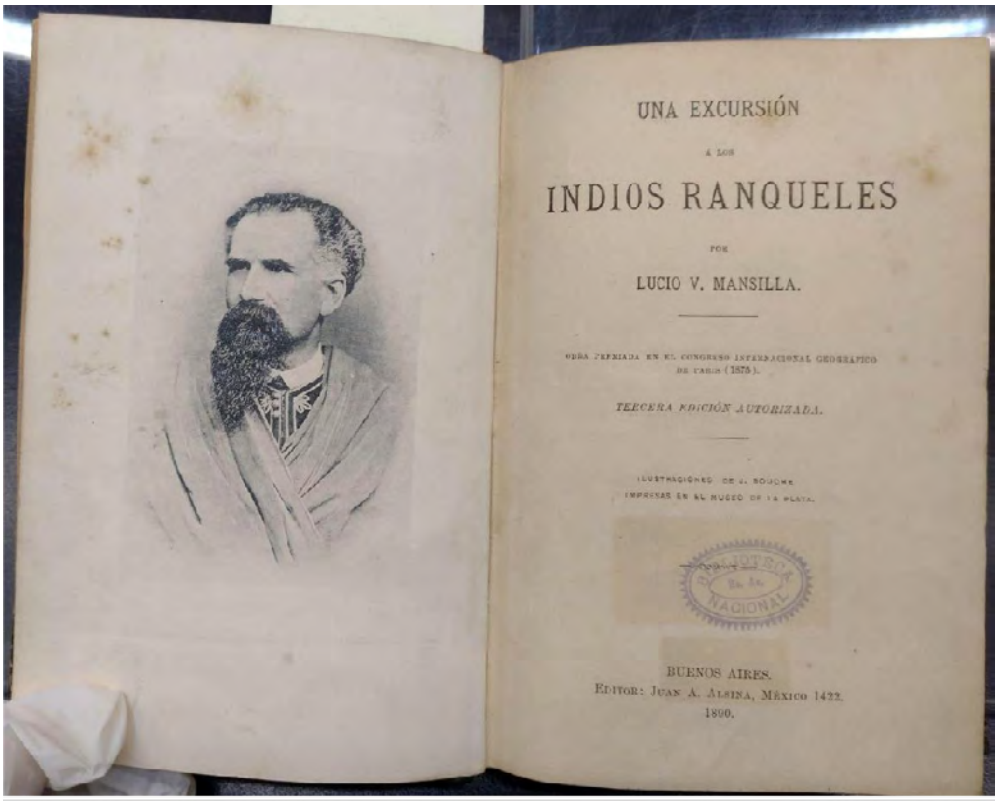


Figura 32
"Portada de Una Excursión de los indios ranqueles de 1890. Retrato de Christiano Junior"
Biblioteca Nacional Argentina

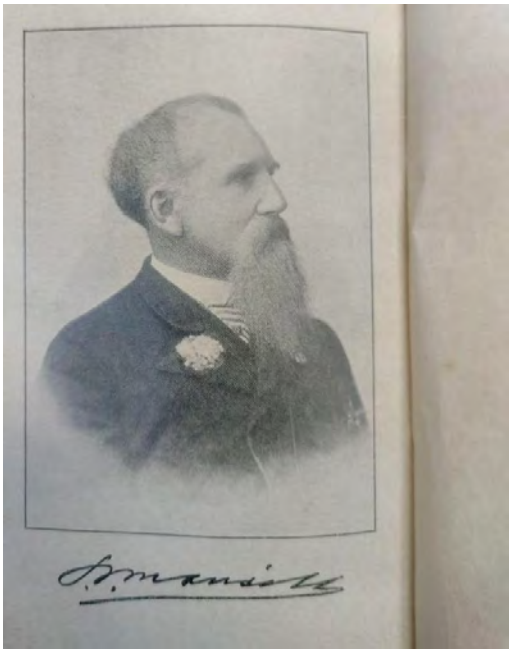


Figura 33
"Portada de Rozas de 1898"
Biblioteca Nacional Argentina

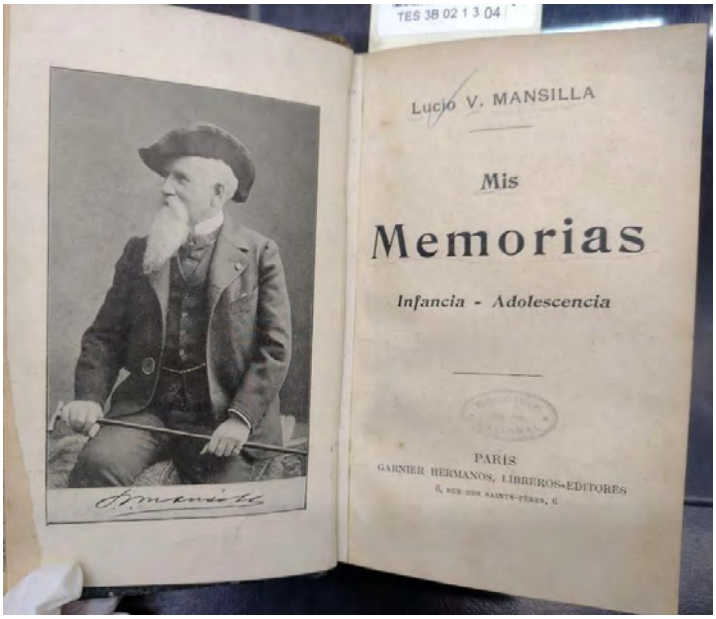


Figura 34
"Portada de Mis memorias de 1904"
Biblioteca Nacional Argentina

4.4 Presencia virtual de Mansilla en la prensa

A comienzos del siglo XX, Mansilla que reside en París, se desentiende de las distancias y de los tiempos extensos de las comunicaciones y del transporte de su época, para atravesar el océano que separa su lugar de residencia de Buenos Aires, en numerosas oportunidades. La lentitud del viaje en barco no desalienta al escritor que, a través de sus hábitos, se presenta como un moderno. De la misma manera, se apropia de los nuevos medios de comunicaciones -como la revista *Caras y Caretas*- que gracias a la fotomecánica (Tell, 2009) le otorga a la fotografía un rol protagónico. El transporte y la prensa que estaban en pleno desarrollo e innovación constituyen los elementos que Mansilla emplea para ocupar el espacio urbano de Buenos Aires mientras reside en París. El espíritu moderno del escritor intuye la nueva percepción del espacio que comienza a desarrollarse con los cambios tecnológicos.

El escritor se vale del código visual para poblar a la distancia el imaginario de la sociedad porteña. De esta manera, aunque instalado definitivamente en París desde 1902, a través de las fotografías que publica la revista, Mansilla reafirma su presencia en Buenos Aires.

Sus movimientos entre el viejo y el nuevo continente hacen peligrar su presencia en el imaginario porteño. Por medio de la prensa, logra sostener la curiosidad de su público y conservar su figura. En la gran aldea de Buenos Aires que crece a pasos agigantados, Mansilla desea estar en el centro del ojo de la sociedad. De esta manera, desde 1902, el escritor y periodista

se apropia de la ciudad a través de un nuevo medio: *Caras y Caretas* que se convierte en portavoz de sus idas y venidas en barco. Cada artículo que describe su llegada a Buenos Aires se acompaña de fotografías. Estas imágenes más que ilustrar el texto se convierten en el mensaje principal del artículo. Se puede afirmar que, a través de diferentes estrategias, Mansilla conquista un espacio público muy importante en la ciudad de Buenos Aires: la prensa de vanguardia. Por esta pasarela, desfilan los grandes personajes de la sociedad argentina que se consagran paseando por sus páginas.

Un ejemplo de las estrategias que despliega Mansilla en *Caras y Caretas* para nutrir la imaginación de su público lo constituye una entrevista publicada en el N° 267 del 14 de noviembre de 1903 (figuras 35 y 36). A diferencia de otras entrevistas que se le hacen al escritor en otros soportes, en este caso, el texto está ilustrado por diferentes fotografías.

REPORTAJE AL GENERAL MANSILLA

UN ARTÍCULO DE DON LUCIO

EL CRIADO DEL GENERAL SIRVIÉNDOLE EL DESAYUNO

—Ya lo dijo Grous sac, hace cinco años, hablando del general Mansilla: «Llegado ayer, vuelve á marcharse mañana: no quiere quedarse aquí donde muchos le aman y otros le perdonan. Recomienza el viaje sin novedad, llevando en grupa al tedio incurable y fatal. ¡Buen viaje, entonces: *Pierre qui roule, roulez toujours!*»...

—Sí, pero antes, general, permítanos usted fotografiarle. Buenos Aires viviría desconsolado si únicamente no guardara el secreto de sus *poses*. Por desgracia, los electores no entienden de eso, porque aquí nadie vota, que sino... y le mirábamos sonreir con su aplomo de

EN EL BALCÓN

eterno joven arrebujado en un magnífico robe-de-chambre punzó que dejaba ver al extremo unas coquetas babuchas de tafilete.

—Haga usted lo que quiera. Estoy á sus órdenes.

Y luego de obtener las fotografías que reproducimos:

—Quisiéramos, general, sacarle otra almorzando...

—No almuerzo.

—Entonces comiendo.

—No como.

—Caramba, qué raro!

—No le extrañe, amigo, tengo que firmar tantas tarjetas postales que no me dejan tiempo para nada. Llevo ya firmadas cerca de *tres mil!*

La ilustre víctima de la manía de moda no nos pareció ya tan alegre. Tenía los ojos llenos de reproches, como cualquier mortal acosado por el snobismo de esta plaga devastadora que á nadie da reposo en el mundo contemporáneo.

Para distraerle hablamos de su método de vida, de sus tareas y proyectos.

—Me levanto temprano, nos dijo. Leo los diarios, y humo en seguida, encendiendo mi pipa, y la caprichosa espiral que de ella se desprende me hace reflexionar más que las noticias del día. A la tarde me visto, y á pasear por el asfalto.

Visito á pocas personas. Vivo aislado. No puedo ir á ninguna parte, porque en todas me tienen por diablo...

—Y tienen razón, general. Ahora parece usted un diablo rojo...

—Bah! no sé de dónde viene esta fama. Soy un hombre tranquilo que toma la vida tan risueñamente como es posible. Por lo pronto me voy á París á redactar «Mi Tribuna», periódico en que publicaré mis memorias y algo más que sabré decir oportunamente. Conque, si algo se le ofrece para el cerebro de mundo, ordene lo que quiera...

La entrevista iba á terminarse sin hablar de política, precisamente el *clou* del reportaje.

—Y?...

—Pregunte «no más», parecían decir los ojillos vivaraches del flamante republicano.

Nos quedamos un momento perplejos ante el problema de concretar un interrogatorio, cuyas respuestas no fueran demasiado vagas. Y al fin, él mismo nos sacó de apuros ofreciéndose á escribir de corrido el artículo siguiente, cuya miga es más sabrosa de lo que impolíticamente podría creerse:

«Mis impresiones sobre Buenos Aires, donde durante mi ausencia he vivido con el pensamiento, puedo resumirlas en breves palabras, siendo satisfactorias.

Hay aquí un noventa por ciento de cosas excelentes y un diez por ciento de cosas malas, con hondas raíces que la

SEGUNDO DESAYUNO. CONTESTANDO TARJETAS POSTALES

REFLEXIONANDO SOBRE NOVEDADES POLÍTICAS

© Biblioteca Nacional de España

SALIENDO DEL HOTEL

mano enérgica del estadista debe desarraigar haciendo que los ejemplos vengan de arriba.

No pienso, como ciertos conferenciantes, que faltan ideas ó ideales. El mal es de hombres que no escasean, al contrario. El tono intelectual del país ha crecido y crece considerablemente. Cambiando, pues, los hombres se entrará en otros rumbos saludables, y el porvenir sólo brindará promesas.

La tierra argentina tiene todo lo apetecible. Pero es aún el desierto.

Entre otras cosas, necesitamos hacer ciudadanos de los extranjeros. El escollo es la falta de justicia en los campos. «En Berlín» hay jueces.

DE PASEO POR LA CIUDAD

La mujer argentina está mejor inducida que el hombre. Aquélla cree, éste padece de escepticismo. Hay que atacar este mal por la educación, que no es la enseñanza.

Buenos Aires, en suma, es un fenómeno único en el mundo civilizado. Realiza la metrópoli cosmopolita. La gente es buena, muy buena, como su prensa, que es indulgente, sólo que apenas dice la mitad de la verdad y cuando exagera lo hace demasiado.

El parlamento argentino es modelo de moderación, y si no abundan en él los talentos hay mucho saber condensado en el *bloc*, en la masa de diversos matices.

Me voy, como decía el otro, porque he venido, y me voy agradecido no habiendo recibido sino mensajes amables, devuelto saludos cordiales y respondido á miradas simpáticas.

La situación política no me parece tan intrincada como á algunos. No creo en las soluciones en perspectiva. Será el desenlace mejor de lo que el pesimismo opina. ¿Me ofuscará mi idealismo? El futuro lo dirá.

¿Y qué más quiere usted que le diga? Ah, ya estoy.

¿Si pienso volver pronto?

Después de las soluciones, si me equivoco *no volveré;* si acierto, sí volveré, es seguro.

En actos públicos he dado lo que tenía: mi sinceridad y mi franqueza. No es necesario que recorra el interior en mula para propagar con la palabra lo dicho,—por eso parto, teniendo mi mujer del otro lado del charco, la cual me atrae cual un imán poderoso.»

Lucio V. MANSILLA.

Figuras 35 y 36 "Reportaje al General Mansilla".
Caras y Caretas N° 267. 14 de noviembre de 1903.
Biblioteca Nacional de España

En esta entrevista, como en otros artículos sobre Mansilla que publica la revista, se presenta al escritor como una figura pública muy popular. Se suele describir la expectativa que genera su llegada a la ciudad. Durante el encuentro, el entrevistador insiste en varias oportunidades en fotografiar a Mansilla: "(…) permítanos usted fotografiarle. Buenos Aires viviría desconsolado si (…) no guarda el secreto de sus *poses*". Asimismo, describe con minuciosidad el aspecto de Mansilla, un escritor que padece uno de los males de su siglo, el esnobismo: "robe-de-chambre punzó", "coquetas babuchas de tafilete". Su figura estrafalaria se asocia inmediatamente a su fama de diablo. Mansilla le confiesa al entrevistador: "Visito a pocas personas. Vivo aislado. No puedo ir a ninguna parte porque en todas me tienen por diablo…" (1903, parr.14). A lo largo de toda su obra, Mansilla juega con su fama de loco y extravagante, como lo hace Baudelaire.

En las imágenes, observamos a Mansilla durante su estadía en uno de

los hoteles más lujosos del siglo XX, el Gran Hotel, que se encontraba en la esquina de Rivadavia y Florida. Inaugurado en 1901 y demolido en 1960, el hotel alojó a grandes personalidades de la época como Mansilla. Al igual que otros edificios de esos años, el Gran Hotel era de estilo academicista francés. Si bien las fotografías intentan mostrar a Mansilla en su intimidad, están muy condicionadas por las reglas sociales de la época. Según señala Luis Priamo (1999), desde las fotografías del álbum íntimo de la familia hasta las imágenes públicas, todas las imágenes están determinadas por la mirada que la sociedad tiene del individuo y, en general, carecen de espontaneidad. Por eso, en los retratos publicados en el reportaje de Mansilla, observamos una puesta en escena que configura la imagen que el escritor quiere dar al lector de su intimidad. Es más, las imágenes están retocadas, una práctica habitual de *Caras y Caretas*.

Las fotografías pueden clasificarse por tomas de interior (figuras 37, 38 y 39) o de exterior (figura 40). Por un lado, en el interior, identificamos al escritor *dandy* que posa con una vestimenta muy elegante en el lujoso departamento del Gran Hotel. Mansilla se muestra con una pipa, elemento característico del retrato de los escritores. En la figura 39, se observa al escritor firmando postales. Se trata de una de las principales actividades de Mansilla, según confiesa en la entrevista: "—No se extrañe, amigo, tengo que firmar tantas tarjetas postales que no me dejan tiempo para nada. ¡Llevo ya firmadas cerca de tres mil!" (1903, párr.10). De esta manera, el escritor construye su figura de estrella. De acuerdo con el historiador Abel Alexander, en la época se solía enviar postales a personas famosas para que las firmasen, antes de devolverlas a sus admiradores. La firma constituye un objeto muy deseado por los fanáticos. En palabras de de Mendonça (2017, párr.12), el autógrafo transforma a la postal en un relicario: "Las postales autografiadas generan un circuito de intercambio entre autor y lectores, donde lo que se valora es la firma emancipada de los textos que le otorgaron renombre". Durante sus visitas a Buenos Aires, Mansilla consagra buena parte de su tiempo a firmar y dedicar postales que reproducen fotografías suyas. El escritor jamás olvida a su público.

Figura 37
"El General Lucio V. Mansilla"
Archivo de Caras y Caretas, 1903, AGN

Figura 38
"El General Mansilla en el balcón"
Archivo de Caras y Caretas, 1903, AGN

Figura 39
"Lucio V. Mansilla (General) contestando tarjetas postales"
Archivo de Caras y Caretas, 1903, AGN

Por otro lado, en las fotografías de exterior, se recrea la imagen del paseante, el *flâneur* que recorre las calles porteñas, y en particular, la calle Florida. Igual que en Baudelaire, en Mansilla las figuras del escritor y del *flâneur* se cruzan. El escritor concibe sus *causeries* como un paseo. En "Nirschewo", Mansilla explica: "Un hombre escribiendo, casi sin rumbo, es como un caminante, que no sabe precisamente adónde va; pero que a alguna parte ha de llegar" (1963, p.293).

Figura 40
"El General Lucio V. Mansilla de paseo por la ciudad, por Florida"
Archivo de Caras y Caretas, 1903, AGN

Caras y Caretas no solo publica entrevistas y avisos para informar a la población de las aventuras de Lucio V. Mansilla durante sus veraneos en la calle Florida. La revista también provee a los lectores un banco de imágenes de fotografías de la época, como los retratos de Mansilla (figuras 37, 38, 39 y 40) y otras fotografías del estudio fotográfico de Alexander Witcomb. Tell (2009) explica que a partir del sexto número, *Caras y Caretas* ofrece a su público reproducir por encargo copias de las imágenes que se publicaron. Después de observar las fotografías de Mansilla en la revista, los lectores pueden comprarlas. De esta manera, la fotografía pasa de la esfera pública a la privada: toda persona tiene derecho a poseer una copia de la figura de Mansilla en su casa. Al consumidor de imágenes de *Caras y Caretas*, se le ofrece una fotografía singular que se reproduce en diferentes formatos y procedimientos.

4.5 La *ressemblance*

La retratística anterior al siglo XVIII no solo se caracteriza por un catálogo de personajes selectos y una circulación limitada, sino también por la idea del retrato como símbolo de una institución. De esta manera, las imágenes de escritores que se hallan en las portadas de los libros no representan la singularidad del escritor, sino el estereotipo (Lilti, 2014). Por eso se desestima el parecido entre el retrato y el escritor**.** Ya en el siglo XVIII, el retrato de autor se transforma en testimonio de una singularidad. Es el caso por ejemplo de Rousseau, quien construye una imagen propia fácil de reconocer, dado su marcado estilo armenio: normalmente se viste con un caftán árabe y se peina con una toca.

De esta manera, surge una correspondencia entre el rostro y la obra. En contraposición con su ideal del arte, Baudelaire se preocupa por que la subjetividad del grabador Bracquemond no intervenga en la preparación de su retrato para la portada (figura 41). El 20 de enero de 1861, al comentar con Poulet-Malassis el retrato que le está diseñando Bracquemond, le señala que el artista no ha consultado la fotografía de Nadar y que por eso teme que su imagen no se le parezca: "Bracquemond a passé chez moi la journée de vendredi, et a dessiné, séance tenante, le portrait sur le vernis, sans s'occuper de la photographie. Reste à savoir si c'est ressemblant" (Baudelaire, 1973, II, p.127).

¿Por qué el escritor quiere que Bracquemond consulte la fotografía para hacer el grabado? Baudelaire manifiesta que la fotografía es más fiel a lo real que la propia realidad (figura 42). En este sentido, considera que el grabador debería emplear la fotografía al realizar su retrato para garantizar el parecido. Para el siglo XIX, la fotografía es la realidad. Se cree en la fantasía de una nueva presencia del mundo (Brunet, 2012, p.150).

Figura 41
"Portrait de Baudelaire" de Félix Bracquemond 1861,
Fonds Ancelle, Druot

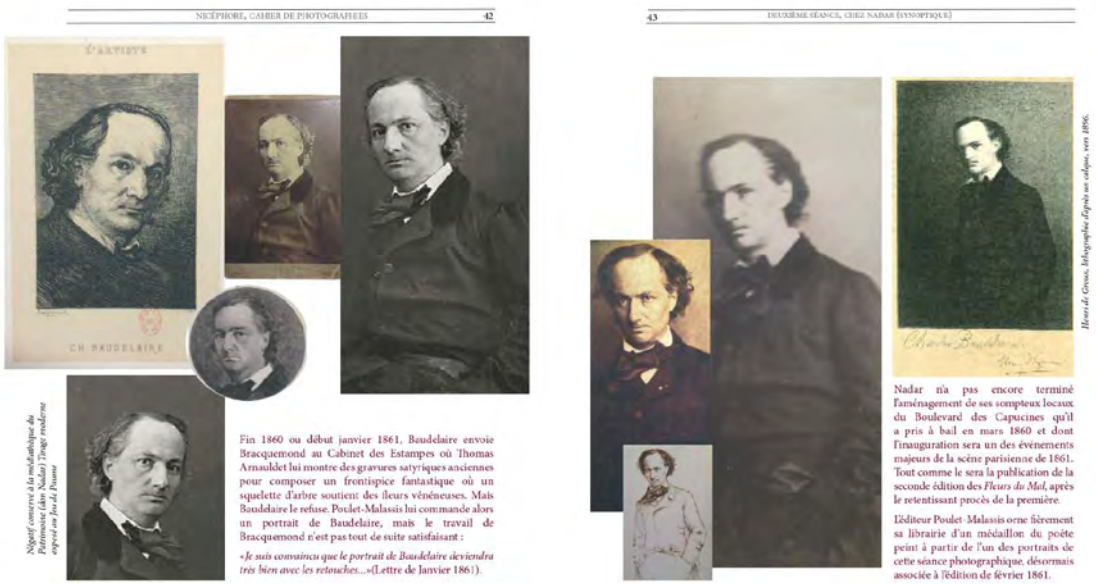


Figura 42
"Mosaico extraído de Charles Baudelaire ou le rêve d'un curieux. Enquête sur le jugement d'un poète envers la photographie" de Serge Plantureux
Studios Robespierre, Montreuil, 2014

El problema del parecido en el retrato inquieta a Baudelaire. Por un lado, su retrato ideal debe guardar cierta distancia con lo real y no copiar en detalle al modelo. Como se ha explicado en el tercer capítulo, en una carta del 23 de diciembre de 1865 (Baudelaire, 1973, II), el poeta confía a su madre Madame Aupick que un retrato fotográfico ideal tiene que ser preciso, pero al mismo tiempo *flou*. Por otro lado, se preocupa porque el retrato no deforme la imagen y se identifique fácilmente. En el retrato, el trabajo de la imaginación se relega a un segundo plano y cobra importancia la identidad del yo. Baudelaire que posa, desea ser reconocido por el público. El poeta se pregunta si sus retratos están acompañados o no de su nombre. En especial, le preocupa si su retrato es publicado en la prensa sin su nombre. En febrero de 1861, Baudelaire envía una nota al editor Eugène de Broise para que acompañe a los ejemplares de la segunda edición de *Les Fleurs du Mal*:

> Note pour M. De Broise, pour être remise à M. Arsène Houssaye, en même temps que l'autorisation de tirage du portrait de Bracquemond : le portrait de Charles Baudelaire que nous offrons à nos abonnés, dessiné et gravé par M. Bracquemond, orne la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, qui vient de paraître à la librairie Malassis et De Broise, augmentée de trente cinq poèmes nouveaux. De plus, il faut penser à ceci, c'est que le portrait n'est pas accompagné du nom, et que si c'est inutile pour le volume, c'est indispensable pour le journal. (Baudelaire, 1973, II, p.128)

Se diferencia un retrato que acompaña la obra del escritor y un retrato que se publica de forma aislada en la prensa. Mientras que en el libro el retrato y la obra se convierten en una tautología y no resulta necesario identificar a la persona que posa, en la prensa la identificación se vuelve imperativa para el poeta celebridad que desea ser reconocido por el público. El retrato (figura 43) se publica un año después, el primero de noviembre de 1862, en *L´Artiste* junto a una nota sobre Baudelaire y un fragmento de "Petites Vieilles" (Pichois y Ziegler, 1978, p.713). Quizá se elige este poema porque el retrato de Baudelaire es una "marionette" del poeta original (según la carta que luego se mencionará) como las viejecillas son una "marionette" de unas mujeres que alguna vez fueron jóvenes.

Figura 43
"Portrait de Charles Baudelaire" de Félix Bracquemond L´Artiste, 1862, Musée Carnavalet

La creación de una imagen identificable de sí mismo también preocupa a Mansilla. En un pasaje de "Quiroga" que ya se ha citado en el tercer capítulo, se refiere al problema de los retratos pictóricos muy bellos, pero cuyo *poseur* no se puede reconocer (Mansilla 1966, pp.70-71).

Este conflicto logra evadirse con la fotografía que guarda un grado de proximidad con el objeto que capta. En palabras de Sorlin (2004, pp.36-38) la imagen analógica a diferencia de la pictórica no idealiza, pero informa. Claro que al informar no copia completamente la realidad, sino que la altera. Según Sorlin (2004, pp.11-16), la imagen fotográfica consistiría en una representación análoga, proporcional y no exacta de lo real. Por eso Flaubert afirma que la imagen fotográfica muestra algo distinto a lo que él ve y Proust objeta que las fotografías no responden a su idea de las personas conocidas: la visión fotográfica se diferencia de la imagen que el hombre retiene en la retina y modifica según su memoria.

La poca cantidad de retratos pictóricos identificados de Mansilla adulto, frente a la infinita cantidad de retratos fotográficos que se registran y siguen apareciendo, comprueban la preferencia de Mansilla por el lenguaje fotográfico. Aunque posar frente a un pintor constituye una práctica frecuente en el Río de la Plata, de Mansilla solo se conservan dos retratos pictóricos que se realizan en Europa: uno de Federico Madrazo (figura 44) que poseen Luis Bollaert y Moira Agote, los antepasados por línea directa de Mansilla, y otro de Altamura (figura 45) que se encuentra actualmente en el Museo Histórico Nacional. Además, en 1893, *Buenos Aires Ilustrado*, publica un retrato al natural por el prestigioso pintor argentino Martín Malharro que luego será estudiado. De acuerdo con Laura Malosetti Costa (2007, p.79), Mansilla confía en la fidelidad de la fotografía más que en la pintura a la hora de registrar su rostro.

Figura 44
"Mansilla" por Federico Madrazo Reproducción de Genio y Figura de Lucio V. Mansilla

Figura 45
"Mansilla" por Altamura
Reproducción de Caras y Caretas

4.6 ¿Autorretratos?

El escritor al construir su exterioridad se vuelve cocreador junto al fotógrafo de un discurso sobre lo fotográfico. Tanto Baudelaire como Mansilla eligen qué imágenes encabezan las portadas de sus obras y planifican la construcción de sus retratos fotográficos. Cada una de las fotografías es pensada por los escritores cuidadosamente en diálogo con los fotógrafos, grabadores y editores. En palabras de Martens, Montier y Reverseau, a través de la fotografía, el autor obtiene "(…) un pouvoir symbolique particulièrement prégnant, volontiers mobilisé dans le cadre de leurs stratégies posturales" (2017, p.9). Reconstruir las condiciones de producción de las ediciones de las obras de los escritores y de sus imágenes, implica un trabajo arqueológico. Diferentes documentos, como la correspondencia, tarjetas y notas de Baudelaire y Mansilla, dialogan con la reflexión constante y profunda sobre su figura de autor en su obra, y permiten reconstruir las coordenadas de esta arquitectura.

Baudelaire vigila minuciosamente las diferentes publicaciones del poemario y los retratos que encabezan las portadas. En palabras de Cámpora (2019a, p.12), pareciera que el poeta a través del control ejercido sobre las ediciones de *Les Fleurs du Mal* intentara atenuar la pérdida de autoridad que sufre después del juicio de censura de 1857. En la correspondencia enviada entre 1860 y 1865 a su editores Auguste Poulet-Malassis y Eugène de Broise, su madre Madame Aupick, el fotógrafo

Étienne Carjat y el grabador Félix Bracquemond, el poeta cuenta que desea usar una fotografía tomada por Nadar como base para un grabado de Bracquemond -que finalmente encabezará la segunda edición de *Les Fleurs du Mal* de 1861- y una fotografía de Carjat como base para un grabado -que terminará siendo empleado en una tercera edición ilustrada de esa obra, y presentada en la Exposición universal de Londres de 1862- (Pichois y Ziegler, 1973, II, p.737). La segunda edición de *Les Fleurs du Mal* se publica, pero la tercera no, porque Poulet-Malassis quiebra por una deuda con uno de sus principales prestamistas Poupart-Davyl y termina abandonando el proyecto.

Poulet-Malassis opera de intermediario entre Baudelaire y el grabador Bracquemond, con quien el poeta mantiene un vínculo ríspido. A partir de las fotografías de Nadar y Carjat, Bracquemond debe realizar dos grabados. No se trata de una tarea simple. Baudelaire prevé un retrato de ciertas características que exige a Bracquemond. Resulta difícil para el grabador conformar a Baudelaire. En un principio, el poeta desea encabezar la obra con el dibujo de un esqueleto basado en una de las planchas que se incluyen en el *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts* de Hyachinthe Langlois. Sin embargo, el 20 de agosto de 1860 le escribe a Poulet-Malassis para transmitir "su horror" ante el trabajo de Bracquemond:

> Voici l'horreur de Bracquemond. Je lui ai dit que c'était bien. Je ne savais que dire, tant j'étais étonné. Ce squelette marche et il est appuyé sur un éventail de rameaux qui partent des côtes au lieu de partir des bras. A quoi a servi le dessin décalqué d'après Langlois ? (Baudelaire, 1973. II, p.83)

Por consiguiente, decide reemplazar el esqueleto por su retrato. El 5 de diciembre de 1860 le escribe a Poulet-Malassis para reafirmar su interés en el retrato y transmitir cuán perfecto espera que sean los resultados: "*Je veux que le portrait soit excellent*" (Baudelaire, 1973, II, p.110).

En el caso de la tercera edición de *Les Fleurs du Mal*, su visión del retrato resulta ambigua. Quizá la opinión del poeta esté condicionada por el destinatario de las cartas. Por un lado, al dirigirse a su madre el 10 de julio de 1861, limita el trabajo de la fotografía a ser un soporte del retrato grabado: "Cette petite marionnette que j'insère dans ma lettre est le commencement des portraits successifs que le photographe doit faire pour guider le graveur" (Baudelaire, 1973 II, p.178). La palabra "marionette" que Baudelaire también utiliza para describir a las viejecillas de "Les petites vieilles", reduce el retrato fotográfico a ser la forma frágil y degradada de un original. Ahora bien, el trabajo de Bracquemond según hemos visto tampoco satisface al poeta: "en" Baudelaire, 1973, vol. II, p.178). Si el retrato fotográfico para la tercera edición no lo conforma, tampoco la operación de pasaje de la fotografía al grabado en la segunda edición ni el trabajo del grabador Bracquemond en general. En la misma línea, el 25 de julio de 1861 escribe a su madre y vuelve a criticar la fotografía y su función en la tercera edición del poemario:

> La belle édition de *Fleurs* va très mal. Je m'y attendais. Avec des photographies de petite et de grande dimension, l'artiste ne peut pas se tirer d'affaire. C'est bien naturel. La photographie ne peut donner que des résultats hideux. De plus, j'ai bien peur pour *mon Squelette*, et pour mes bouquets de *fleurs vénéneuses*. Je devrais dessiner moi-même. (Baudelaire, 1973, II, p.178)

Baudelaire menciona fotografías de pequeño formato, es decir, *carte-de-visite* y fotografías de gran formato, es decir, placas. Al parecer el tamaño de las imágenes dificulta el trabajo de grabador, además de que el proceso fotográfico en sí que por sus limitaciones condiciona que el grabador al copiarla produzca una obra, a sus ojos, horrible igual que el original fotográfico. Ante la incapacidad de la fotografía y del grabador, el poeta se propone como dibujante de la portada.

Por otro lado, Baudelaire sostiene un discurso contradictorio en torno a lo fotográfico, ya que a pesar de las críticas elige emplear este procedimiento para la configuración de las portadas de la segunda y tercera edición de *Les Fleurs du Mal*. A diferencia de la carta a su madre, en la correspondencia con Poulet-Malassis y Carjat vuelve a reafirmar su interés por la fotografía. El 25 de marzo de 1861, Baudelaire transmite a su editor una gran inquietud por la publicación de su retrato en *L´Artiste* (ver figura 43) que se posterga sucesivamente y su enojo con el editor de Broise, cuñado de Poulet-Malassis, que ignora sus demandas: "Les jours précédents, j'avais essayé de lui demander pourquoi je ne recevais pas quelques épreuves du portrait retouché, ou elles étaient, etc." (Baudelaire, 1973, I, p.137). De la misma manera, el 6 de octubre de 1863 escribe una carta a Carjat para elogiar el retrato que le tomó (ver figura 46) y le pide numerosas copias:

> Manet vient de me montrer la photographie qu'il portait chez Bracquemond ; je vous félicite, et je vous remercie. Cela n'est pas parfait, *parce que cette perfection est impossible* ; mais j'ai rarement vu quelque chose d'aussi bien.
>
> Je suis honteux de vous demander tant de choses, et j'ignore comment je pourrai vous remercier ; mais si vous n'avez pas détruit le cliché, faites-m'en *quelques* épreuves. *Quelques*, cela veut dire *ce que vous pourrez* ! Et je tiens, si je vous parais indiscret, à ce que vous me le disiez, -pas trop durement, cependant-. (Baudelaire, 1973, II, pp. 322-323)

En contraposición con sus declaraciones en "Le public moderne et la photographie" o la correspondencia con su madre, Baudelaire felicita al fotógrafo Carjat, le agradece y le declara que solo porque la perfección no es posible, el retrato no se reconoce como perfecto.

Figura 46
"Portrait de Charles Baudelaire" de Étienne Carjat 1863, Bnf

Durante cada sesión, Baudelaire y Mansilla posan de diferentes formas que se negocian con el fotógrafo, es decir que los autores tienen una participación en la toma de decisiones. Los *dandys* hacen de su propio cuerpo una creación artificial ante la cámara. La oposición imaginación y realidad se deconstruye. La fotografía da una ilusión de realidad porque como señala Kracauer (1960, p.12) no es imitación ni un arte tradicional. En este sentido, la fotografía que Nadar le toma a Baudelaire alrededor del año 1855 (figura 47) prueba el peso de la voluntad del poeta sobre la del fotógrafo. La imagen posee *flou*, es decir, no es exacta porque el modelo se mueve durante la exposición. Nadar no saca la imagen por error o por elegir objetivos especiales. A la luz del perfeccionista trabajo del fotógrafo y de su estilo simple ajeno a los artificios pictóricos, se deduce que el *flou* responde a la voluntad de Baudelaire, es decir, a la búsqueda de una fotografía "avec le flou d'un dessin". Se trata de una fotografia de papel obtenida a partir de un negativo de vidrio que no se ha conservado. Por lo tanto, el efecto del movimiento premeditado de Baudelaire contribuye junto al grano del papel a crear el *flou*.

La imagen errada de Nadar problematiza la construcción de la figura de Baudelaire. Estos pequeños lapsus de la fotografía, como los denomina Clément Cheroux (2003, p.17), invitan a investigar por qué en la historia de la fotografía se conservaron imágenes erradas. El error fotográfico muestra que la fotografía que a primera vista solo parece aludir al referente que copia en-

cierra signos más complejos que el observador necesita decodificar para superar una lectura simple y reductora de la imagen. A partir de esta premisa sobre la densidad semiótica de la fotografía, el observador se pregunta si la fotografía de Nadar no exhibe los márgenes de la negociación que se establece entre el fotógrafo y el modelo. En este caso, el escritor que posa, Baudelaire, se apropia de la imagen y utiliza a su voluntad el lenguaje fotográfico. Es decir que el poeta decide moverse durante la fotografía de forma imprevista, lograr un retrato con *flou* de sí mismo y asegurarse que Nadar conserve el negativo y el positivo de esta fotografía en su archivo. Se trata de una hipótesis difícil de comprobar, pero a partir de estos cuestionamientos se logra comprender mejor el funcionamiento de la fotografía en el siglo XIX, una actividad completamente distante de las prácticas fotográficas del siglo XXI.

Figura 47
"Portrait de Charles Baudelaire" de Félix Nadar 1855, Musée d'Orsay

El interés de Mansilla por su retrato fotográfico se comprueba en su forma de regentar el número de copias que circulan, es decir que Mansilla es autor de su propia iconografía. Según ya se mencionó, suele pedir copias de una imagen en diferentes casas fotográficas, por consiguiente, resulta difícil identificar quién realmente toma la fotografía original. En los fondos de Félix y Paul Nadar de la Biblioteca Nacional Francesa, se hallan los numerosos pedidos de copias que hace Mansilla a Paul. Como señala Philippe Hamon (2001, p.9), el siglo XIX no inventa el vínculo entre la imagen y la literatura. Sin embargo, en esta época la imagen se industrializa y comienza a circular de una forma masiva. Mansilla se transforma en ícono y necesita alimentar a cada uno de sus fanáticos o potenciales fanáticos con sus imágenes.

Mansilla quiere obtener un gran número de copias para hacerlas circular

en sus diferentes viajes entre los continentes, en especial, entre París y Buenos Aires. A fines del siglo XIX, el escritor ya es una figura consagrada en el país y ahora que reside en Europa necesita asegurar su presencia virtual en el país a través de la circulación de sus fotografías, además de las columnas en la prensa, entrevistas, etc. El 26 de enero de 1896 Mansilla escribe a Paul Nadar para prevenir sobre su ausencia y conseguir copias antes de su viaje a Buenos Aires: "Cher Monsieur: Je pars ce tour pour ne revenir qu'en juillet. Veuillez remettre 3 douzaines photographies grand model et 2 petit à M. Eugenio de Rivera 20 et 22 rue Richer, où vous serez payé. Agréez mes salutations empressées. General Mansilla" (Collection d'autographes formée par Félix et Paul Nadar, s.f.: XVIII)[11]. El 18 de abril de 1896, le escribe la siguiente tarjeta para pedir más copias para Argentina: "Cher M. Nadar: Et les trois ou quatre portraits, c 'est pour la fin du monde? Agréez mes salutations empressées. General Mansilla" (Coll. Nadar, s.f.: XVIII). En una tarjeta sin fecha aprueba las fotografías de Paul Nadar y le pide más copias: "Je garde les épreuves, et comme elles sont toutes de mon goût veuillez m'en faire une douzaine de chaque (4 dz en tout). Avec mes salutations. General Mansilla" (Coll. Nadar, s.f.: XVIII). Por último, en 1898, le explica que antes de aceptar las pruebas necesita esperar la opinión de un tercero "M. Nadar: Pour les épreuves il faut attendre jusqu'à l'autre semaine. Je veux les montrer à une personne qui est absente pour décider. Agréez mes salutations empressées. Avec mes salutations sympathiques. General Mansilla" (Coll. Nadar, s.f.: XVIII). En conclusión, en los pedidos de Mansilla a Nadar se comprueba de qué manera el autor toma decisiones respecto a la construcción de su figura autoral.

4.7 El retrato fotográfico, la mise en *abyme* de una obra

El retrato fotográfico se transforma en una puesta en escena de la figura autoral y, por extensión, de la obra. La preocupaciòn de Baudelaire por configurar y ubicar su imagen autoral en la portada de *Les Fleurs du Mal* y de Mansilla por incluir su retrato en las ediciones de *Una excursión a los indios ranqueles*, *Rosas* y *Mis memorias* comprueba la fusión de vida y obra de los escritores. La síntesis de la producción escrita se halla en el rostro de la mano que lo escribe. Ferrari y Nancy (2005, p.23), consideran que a través de la imagen del autor se accede a su obra: "L´image devient semblable à une porte d'entrée ou à un clef de lisibilité qui permet que soit rendu visible, dans les traits d´un sujet, et dans leurs détails mêmes, le caractère d´un œuvre".

El retrato de Baudelaire es equivalente al poemario. Originalmente, Baudelaire pide a Bracquemond que realice un grabado alegórico con un esqueleto con siete flores en representación de los siete pecados capitales (figura

11 Las siguientes citas han sido extraídas de la Collection d'autographes formée par Félix et Paul Nadar. A continuación nos referiremos a ella como Coll. Nadar.

48) para la segunda edición de *Les Fleurs du mal*, pero pronto lo cambia por un retrato de sí mismo. En este sentido, la imagen macabra del cuerpo en decadencia equivale al autor, es decir que ambas tapas son intercambiables y más aún la imagen del esqueleto o del poeta constituye un símbolo de la obra. Cámpora (2019a, p.12) señala que Baudelaire llama "Biografía" a la historia de *Les Fleurs du Mal* y emplea términos fisiológicos para referirse a las modificaciones que sufre el libro tras la censura del juicio: cambios que son formas de destrucción orgánica y que unen el cuerpo textual al cuerpo autoral.

Figura 48
"Frontispiece for Les Fleurs du Mal" de Félix Bracquemond 1857, The Met

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

> Je prépare, depuis longtemps, une belle édition dans laquelle je ne mettrai pas le livre de philosophie *Eurêka*, lequel doit paraître dans la collection Lévy, à 3 fr., et, dans cette édition, je mettrai les morceaux inédits. (…) Il y aura deux portraits, l'un, qui est en tête de l'édition posthume des œuvres de Poe (chez Redfield, New-York), reproduction d'une peinture qui était chez Grisevold ; ce Grisevold est l'auteur américain chargé de mettre en ordre les papiers de Poe, et qui non seulement s'est si mal acquitté de sa tâche, mais encore a diffamé son ami défunt en tête de rédition ; l'autre, qui orne l'édition gr. in-8° illustrée des poésies, édition de Londres. Mes collections ne sont pas à Paris, je ne me souviens plus du nom de l'éditeur.

Il y a d'autres éditions et aussi d'autres portraits, mais ils ne sont jamais que la reproduction plus ou moins altérée de ces deux portraits types.

Si je réussis à faire mon entreprise, je les ferai reproduire avec un soin parfait. L'un (édition américaine) représente Poe avec la physionomie connue du gentleman : pas de moustaches, des favoris, le col de la chemise relevé. Une prodigieuse distinction. L'autre (édition des poésies, de Londres) est fait d'après une épreuve daguerrienne. Ici, il est à la française : moustaches, pas de favoris, col rabattu. Dans les deux, un front énorme en largeur comme en hauteur ; l'air très pensif, avec une bouche souriante. Malgré l'immense force masculine du haut de la tête, c'est en somme une figure très féminine. Les yeux sont vastes, très beaux et très rêveurs. Je crois qu'il sera utile de donner les deux (Baudelaire, 1973, II, p.65).

Figura 49
"The John Sartain Engraving of Edgar Allan Poe" John Sartain, 1850-6
ed. Rufus W. Griswold., The works of the late Edgar Allan Poe, Nueva York, vol. 1

Figura 50
"Portrait"
Óleo sobre lienzo 1845; Samuel S. Osgood
The New-York Historical Society, Nueva York

Figura 51
"Portrait of Edgar Allan Poe"
J. Cooper, 1858, ed. Low, Son and Co., The Poetical Works of Edgar Allan Poe, Londres.

Figura 52
"The `Thompson` Daguerreotype" William A. Pratt, 1849
The Rare Book and Manuscript Library, Columbia University

El primer retrato de Poe que menciona Baudelaire es un grabado de John Sartain (figura 49) que se publica en las ediciones póstumas de las obras de Poe de Redfield. Baudelaire explica que el grabado es una reproducción de una pintura que posee Grisevold. Según Deas (1989), se trata de una obra del pintor Samuel Stillman Osgood (figura 50), muy difundida por aquellos años. Baudelaire considera que Poe en esta imagen adopta una pose distinguida de *gentleman*: sin bigote, con patillas y el cuello de la camisa levantado. El segundo retrato fue tomado de la edición *The Poetical Works of Edgar Allan Poe*. Se trata de un grabado de J. Cooper (figura 51) a partir de un daguerrotipo de William Pratt (Pichois y Ziegler, 1973, p.677). Michael J. Deas (1989) explica que en realidad hay dos fotografías tomadas por Pratt en los últimos días de Poe: "la de Thompson" y "la de Traylor". Con el éxito póstumo del escritor, la obra de Pratt alcanza gran difusión, en particular, el daguerrotipo "Thompson" (figura 52). Gracias a la buena disposición del periodista "Thompson", propietario de la imagen, un gran número de artistas copia la fotografía. En palabras de Baudelaire, en esta oportunidad Poe posa a la francesa: con bigote, sin patillas y con el cuello doblado.

Baudelaire es consciente de la importancia de la imagen visual de los escritores: conoce la técnica que se emplea en cada imagen de Poe, si se trata de un grabado basado en una fotografía o en una pintura, en qué edición

se publica, quién posee la copia original, sabe de memoria cuáles son las características fundamentales de la puesta en escena de cada retrato y puede sintetizar la multiplicidad de retratos de Poe que circulan a partir de dos poses primordiales (Poe como gentleman o Poe a la francesa).

Baudelaire y Mansilla dialogan con una tradición visual al configurar su imagen de escritor. Responder al tipo del hombre de letras les asegura que su figura se vincule en el presente y en las futuras generaciones a grandes figuras como Voltaire, Rousseau, Diderot, etc. Baudelaire se inspira en la configuración de la imagen de Poe (figura 53) para construir la suya: un rostro entre triste e impasible, el nudo de la corbata, el traje desabotonado, el cuello de la camisa bajo, en algunas poses adopta la posición de la mano a lo Napoleón como Poe, el tapado encima del traje, el contraste entre el negro y el blanco de la ropa, el peinado.

Figura 53
Collage: "Baudelaire" de Félix Nadar (1854-1860, Musée d'Orsay) y"The `Thompson` Daguerreotype" de William A. Pratt (1849, The Rare Book and Manuscript Library, Columbia University)

Tradicionalmente, construyen la representación del escritor ciertos rasgos, el primero de ellos, la mano que representa el instrumento de la escritura (Dewez y Martens, 2009, p.16). Se suelen adoptar ciertas posiciones estereotipadas: en acción, en reposo, bajo el mentón, con una pluma o un cigarrillo. Por su parte, el cigarrillo sugiere la inmediatez (Dewez y Martens, 2009, p.51), es decir que constituye un objeto propio del escritor moderno: sin duda, lo inmediato define al artista de la modernidad. Todos estos elementos representan "indicios" de la profesión del fotografiado y facilitan la identificación de su vocación (Dewez, 2009, p.51). Al parafrasear a Boyer-Weinmann, Ana Paula Sánchez-Cardona señala: "(...) la toma del retrato de algún poeta o artista era una manera de entrar en la simbólica galería de personajes que de una u otra manera eran re-

conocidos y legitimados como parte integrante de *une bonhomie*" (2011, p.8. La cursiva es del original). Entre los elementos característicos del modelo del escritor que identificamos en Baudelaire, se encuentran la mano (figura 54) y el cigarrillo (figura 55).

Figura 54
"Charles Baudelaire au fauteuil" Félix Nadar, 1855, Musée d'Orsay

Figura 55
"Portrait photographique de Charles Baudelaire, dit Baudelaire au cigare"
Charles Neyt, s/f, Sotheby's

Respecto a Mansilla, el recurso de la digresión se refleja en la multiplicidad de sus yos frente a la lente (el militar, el *dandy*, el viajero, el senador, etc) y en su inabarcable producción fotográfica. Además, a través de su imagen fotográfica muestra elementos característicos del escritor: como la mano, los cigarros, los monóculos, etc. En un grabado y una fotografía de Mansilla (figuras 56 y 57), se representa la puesta en escena del escritor: en la intimidad de su escritorio, concentrado leyendo y firmando postales, en pleno desempeño de su oficio.

Figura 56
"General Lucio V. Mansilla. Distinguido literato argentino" de Martín Malharro Buenos Aires Ilustrado,
1893, Academia Argentina de la Historia

Abajo del retrato se lee "del natural por Malharro". El escritor se consagra en las páginas de *Buenos Aires Ilustrado* y alcanza el escurridizo honor de ser nombrado literato. Posa con un monóculo, un cigarro y con un libro en la mano en pleno ejercicio de la lectura, está rodeado de libros, se visualiza el interior de una mansión lujosa y se identifica la estatua del Moisés.

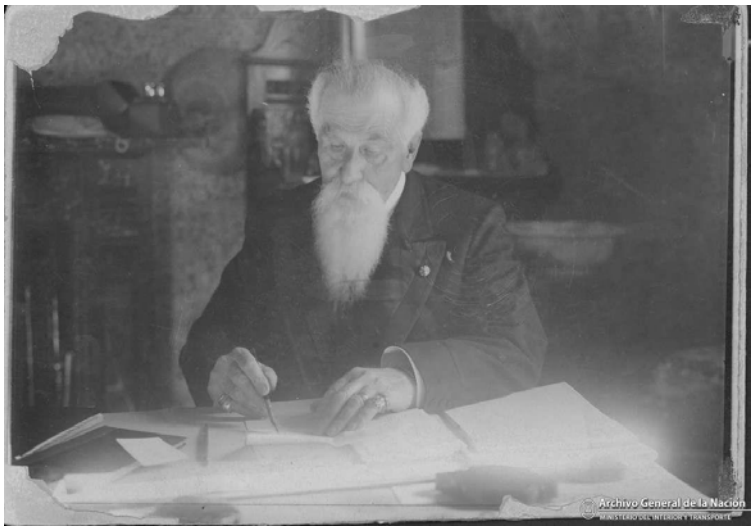


Figura 57
"En su escritorio"
Archivo de Caras y Caretas, AGN

Otra de las formas de introducción de los escritores en una tradición visual ocurre a través de panteones o álbumes. Ser retratado por el grabador Bracquemond, los fotógrafos Carjat o Nadar implica la incorporación de Baudelaire en un canon. Lógicamente, el poeta quiere pertenecer al panteón de celebridades modernas. El 16 de enero de 1861 Baudelaire escribe a Bracquemond para saber si realiza su grabado en la misma hoja que los retratos de Nerval, Balzac, Courbet y Wagner (figura 58): "Emporter une pointe et une planche avec son vernis, est-ce impossible? —Il est vrai qu'il y a quatre autres portraits sur la même" (Baudelaire, 1973, II, p.124). En la misma línea, el 20 de enero de 1861 insiste: "Je sais que les quatre images pour Champfleury sont faites" (Baudelaire, 1973, II, p. 127). Estas imágenes que menciona Baudelaire formarán parte de la futura publicación de *Grande figures d'hier et d'aujourd'hui* de Champfleury.

Figura 58
"Les portraits de Balzac, Nerval, Wagner et Courbet" de Bracquemond para el libro Grandes Figures d'hier et d'aujourd'hui de Champfleury (Ginebra, Poulet-Malassis et de Broise, 1861)

Por otro lado, Baudelaire elige a Carjat y Nadar, dos fotógrafos que construyen con sus obras una suerte de monumento a la cultura de su tiempo, ya que los personajes más célebres posan ante sus cámaras. Félix Nadar (1820-1910) junto a su hermano Adrien Tournachon (1825-1903) y su hijo Paul Nadar (1856-1939) conforman uno de los *ateliers* más importantes de la fotografía francesa. Al fotografiarse bajo el lente de Félix, Baudelaire se incorpora al "panthéon des artistes et des écrivains contemporains" (figura 59) y posa para uno de los fotógrafos más prestigiosos de la historia. En los escritores del panteón, se identifica a Baudelaire, Flaubert, Maupassant, Hugo, Du Camp, Sand y Nerval. Nadar, un caricaturista transformado en fotógrafo, eleva, en *Quand j'étais photographe* (1895), la fotografía a la categoría de arte al reflexionar sobre la estética del nuevo recurso. Además, el estilo despojado del artista, ajeno al retoque y a las escenografías de la fotografía comercial, legitima y prepara la futura constitución del medio como disciplina independiente. Las fotografías que toma del poeta constituyen junto a las de otros artistas un documento fotográfico de la vida cultural durante el Segundo Imperio francés (Fattouh-Malvaud, 2013). El gran fotógrafo e inventor comparte una estrecha amistad con el poeta que resulta plasmada en el libro *Charles Baudelaire Intime : le poète vierge* (1911) y en

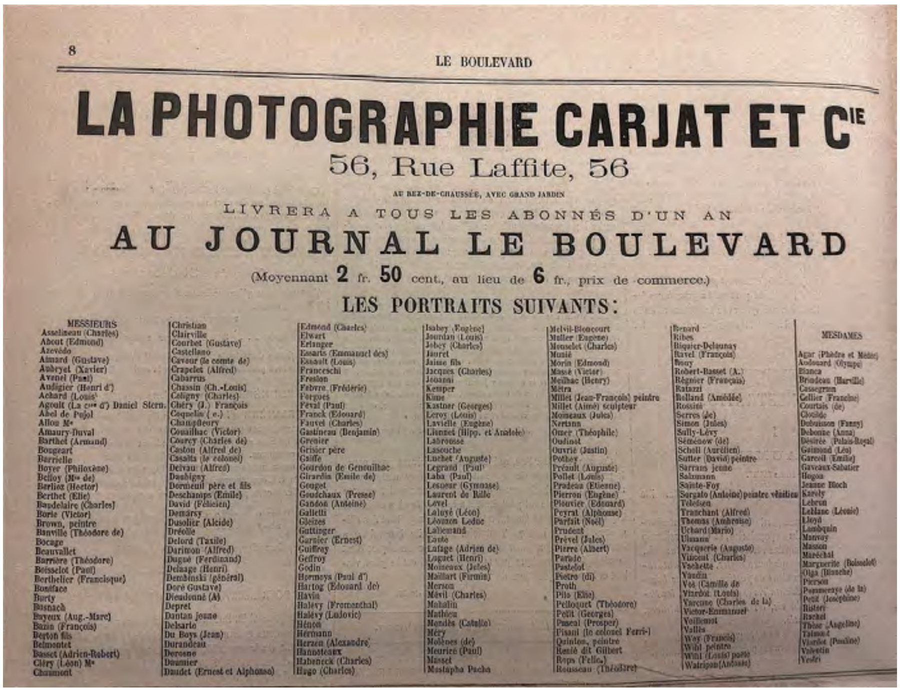
las cartas que se envían. Por ejemplo, el 16 de mayo de 1859 Baudelaire (1973, vol. I, p.576) escribe a Nadar: "Avant tout, je te remercie, non pas seulement des vingt francs, mais pour une phrase *excellente et charmante* de ta lettre. Voilà une vraie et solide déclaration d'amitié. Je suis peu accoutumé aux tendresses". Es decir, Baudelaire no elige a Nadar por mero azar: el afecto que siente por su amigo y su destreza como fotógrafo motivan su elección. Esta decisión influirá en la oscilante relación entre el poeta y la fotografía. Nadar (1895, pp.241-242) preocupado por la dificultad de construir su panteón, reflexiona:

> Lorsque vint à nous traverser l'idée de ce Panthéon Nadar qui devait contenir en ses quatre feuilles successives mille portraits : - gens de lettres, auteurs dramatiques, peintres et sculpteurs, musiciens- et qui s'essouffla dès la première page parue, l'importance de l'entreprise nous donna à réfléchir.
>
> Il y avait de quoi. A la vérité, la première grosse difficulté se trouvait résolue. Rien en effet de plus facile à nous que faire venir tous nos modèles en cette maison dont chacun d'eux connaissait le chemin ; par une grâce singulière, je me trouvais en relations amicales, -intimité ou bienveillance- avec toutes les illustrations de l'époque. Restait l'exécution du travail, le Hic : transfigurer en comicalities ces centaines de visages divers en conservant à chacun l'imméconnaissable ressemblance physique des traits, l'allure personnelle - et le caractère, c'est-à-dire la ressemblance morale, intellectuelle.

Si bien resulta simple para una personalidad como Nadar que converjan en su estudio las grandes figuras de su época, retratar la individualidad de sus modelos resulta una actividad ardua, digna de un artista.

"Panthéon Nadar". Litografía de la obra reproducida.
1854, Bnf

Étienne Carjat, amigo de Baudelaire, también constituye uno de los fotógrafos más talentosos de su tiempo y construye su propio *Panthéon parisien* (figura 60) que incluye escritores como Arthur Rimbaud y Nerval. Según Jean-Philippe Breuille (2001), Étienne Carjat antes de adoptar la profesión de fotógrafo, incurre en el dibujo, la actuación y la escritura de *vaudevilles*, el periodismo al fundar el diario *Le Boulevard*, la ilustración e, igual que Nadar, la caricatura. Es decir que posee un gran bagaje cultural (y vital) que legitima sus pretensiones de ahondar en el espíritu del retratado. Por otro lado, Carjat comparte con Nadar la desestima del decorado y del artificio en la fotografía: prefiere fondos sombríos y uniformes, encuadres sencillos (Breuille, 2001). Carjat saca una de las fotografías (figura 61) más célebres de Baudelaire que es publicada post mortém en 1878 en la popular obra denominada *Galerie contemporaine des illustrations françaises* (figura 62). El libro implica un hito en la historia de las publicaciones fotográficas por el largo período en que se distribuye y la inclusión de un gran número de retratos de intelectuales parisinos que son tomados por fotógrafos franceses. Las imágenes se imprimen por medio de la fotogliptia, una técnica, mejor que la gelatina bicromatada, que respeta los tonos de la fotografía, pero por medio de la tinta de impresión. Es decir, el método resulta más económico, rápido y la imagen dura más tiempo que en los métodos de fotografía tradicional. Una ironía para el aparente rechazo a la masificación de la industria fotográfica de Baudelaire, porque gracias a la fotogliptia la reproducción de su imagen alcanza un nivel inconcebible.


8 LE BOULEVARD

LA PHOTOGRAPHIE CARJAT ET C^{IE}

56, Rue Laffite, 56

AU REZ-DE-CHAUSSÉE, AVEC GRAND JARDIN

LIVRERA A TOUS LES ABONNÉS D'UN AN

AU JOURNAL LE BOULEVARD

(Moyennant 2 fr. 50 cent., au lieu de 6 fr., prix de commerce.)

LES PORTRAITS SUIVANTS:

MESSIEURS

Asselineau (Charles)
About (Edmond)
Azevêdo
Aimard (Gustave)
Aubryet (Xavier)
Avenel (Paul)
Audigier (Henri d')
Achard (Louis)
Agoult (La c^{sse} d') Daniel Stern.
Abel de Pujol
Allou M^e
Amaury-Duval
Barthet (Armand)
Bougeart
Barrielle
Boyer (Philoxène)
Belloy (M^{is} de)
Berlioz (Hector)
Berthet (Élie)
Baudelaire (Charles)
Borie (Victor)
Brown, peintre
Banville (Théodore de)
Bocage
Beauvallet
Barrière (Théodore)
Boisselot (Paul)
Berthelier (Francisque)
Boniface
Burty
Busnach
Bayeux (Aug.-Marc)
Bazin (François)
Berton fils
Belmontet
Basset (Adrien-Robert)
Cléry (Léon) M^e
Chaumont
Christian
Clairville
Courbet (Gustave)
Castellano
Cavour (le comte de)
Crapelet (Alfred)
Cabarrus
Chassin (Ch.-Louis)
Coligny (Charles)
Chéry (J.) François
Coquelin (C.)
Champfleury
Cousilhac (Victor)
Courcy (Charles de)
Caston (Alfred de)
Casalta (le colonel)
Delvau (Alfred)
Daubigny
Dormeuil père et fils
Deschamps (Émile)
David (Félicien)
Demarsy
Dusolier (Alcide)
Dréolle
Delord (Taxile)
Darimon (Alfred)
Dugué (Ferdinand)
Delaage (Henri)
Dembinski (général)
Doré Gustave)
Dieudonné (A)
Depret
Dantan jeune
Delsarte
Du Boys (Jean)
Durandeau
Derosne
Daumier
Daudet (Ernest et Alphonse)
Edmond (Charles)
Elwart
Erlanger
Essarts (Emmanuel des)
Enault (Louis)
Franceschi
Freslon
Febvre (Frédéric)
Fergues
Féval (Paul)
Franck (Édouard)
Fauvel (Charles)
Gastineau (Benjamin)
Grenier
Grisier père
Gaiffe
Gourdon de Genouillac
Girardin (Émile de)
Gouget
Goudchaux (Presse)
Gandon (Antoine)
Galletti
Gleizes
Guttinger
Garnier (Ernest)
Guiffrey
Geffroy
Godin
Hormoys (Paul d')
Hartog (Édouard de)
Havin
Halévy (Fromenthal)
Halévy (Ludovic)
Hénon
Hermann
Herzen (Alexandre)
Hanoteaux
Habeneck (Charles)
Hugo (Charles)
Isabey (Eugène)
Jourdan (Louis)
Jobey (Charles)
Jauret
Jaime fils
Jacques (Charles)
Jeoanni
Kemper
Kinne
Kastner (Georges)
Leroy (Louis)
Lavielle (Eugène)
Lionnet (Hipp. et Anatole)
Labrousse
Lasouche
Luchet (Auguste)
Legrand (Paul)
Laba (Paul)
Lesueur (Gymnase)
Laurent de Rillé
Level
Laluyé (Léon)
Léouzon Leduc
Lallemand
Laste
Lafage (Adrien de)
Loguet (Henri)
Moineaux (Jules)
Maillart (Firmin)
Merson
Mévil (Charles)
Mahalin
Mathieu
Mendès (Catulle)
Méry
Molènes (de)
Meurice (Paul)
Masset
Mustapha Pacha
Melvil-Bloncourt
Muller (Eugène)
Monselet (Charles)
Munié
Morin (Edmond)
Massé (Victor)
Meilhac (Henry)
Métra
Millet (Jean-François) peintre
Millet (Aimé) sculpteur
Moineaux (Jules)
Nertann
Omer (Théophile)
Oudinot
Ouvrié (Justin)
Pothey
Préault (Auguste)
Pollet (Louis)
Pradeau (Étienne)
Pierron (Eugène)
Plouvier (Édouard)
Peyrat (Alphonse)
Parfait (Noël)
Prudent
Prével (Jules)
Pierre (Albert)
Paradis
Pastelot
Pietro (di)
Proth
Pils (Élie)
Pelloquet (Théodore)
Petit (Georges)
Pascal (Prosper)
Pisani (le colonel Ferri-)
Quinton, peintre
Renié dit Gilbert
Rops (Félic.)
Rousseau (Théodore)
Renard
Ribes
Riquier-Delaunay
Ravel (François)
Rouy
Robert-Basset (A.)
Régnier (François)
Ratazzi
Rolland (Amédée)
Rossini
Serres (de)
Simon (Jules)
Sully-Lévy
Séménow (de)
Scholl (Aurélien)
Sutter (David) peintre
Sarrans jeune
Salmann
Sainte-Foy
Sorgato (Antoine) peintre vénitien
Télésen
Tranchant (Alfred)
Thomas (Ambroise)
Uchard (Mario)
Ulmann
Vacquerie (Auguste)
Vincent (Charles)
Vachette
Vaudin
Vos (Camille de
Viardot (Louis)
Varenne (Charles de la)
Victor-Emmanuel
Veuillemot
Vallès
Wey (Francis)
Wihl peintre
Wihl (Louis) poète
Walripon (Antonin)

MESDAMES

Agar (Phèdre et Médée)
Audouard (Olympe)
Bianca
Brindeau (Harville)
Cassegrain
Cellier (Francine)
Courtois (de)
Clotilde
Dubuisson (Fanny)
Debonne (Anna)
Désirée (Palais-Royal)
Geimond (Léo)
Gareuil (Émilie)
Gaveaux-Sabatier
Hogon
Jeanne Bloch
Karoly
Lebrun
Leblanc (Léonie)
Lloyd
Lambquin
Manvoy
Masson
Maréchal
Marguerite (Boisselot)
Olga (Blanche)
Pierson
Pommeraye (de la)
Petit (Joséphine)
Ristori
Rachel
Thése (Angeline)
Talmond
Viardot (Pauline)
Valentin
Yesdri

Figura 60
"Retratos del Panthéon Parisien"
Diario Le Boulevard de Étienne Carjat. Bnf, 1862

Figura 61
"Portrait de Charles Baudelaire" Étienne Carjat, Bn

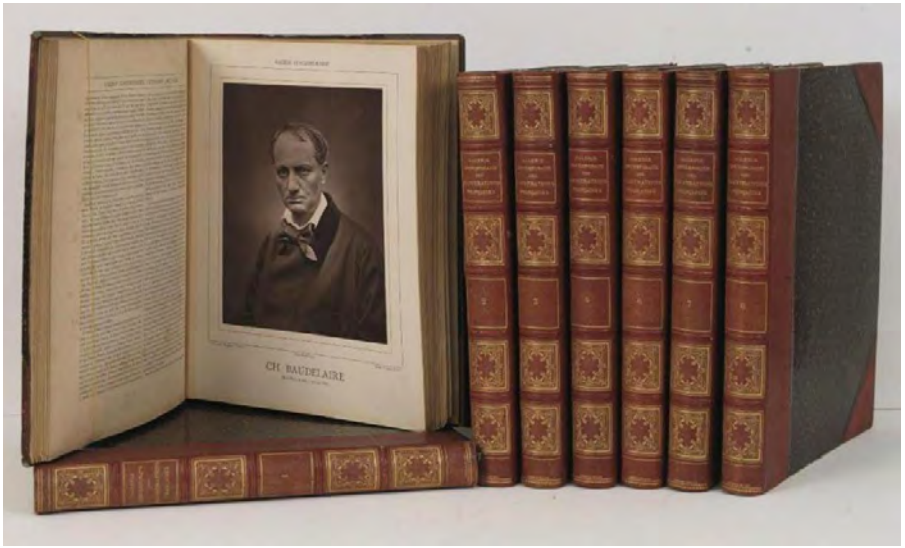


Figura 62
Galerie contemporaine des illustrations françaises
Lotsearch

Mansilla en París elige a Paul Nadar para captar su imagen y, en ese sentido, a una de las casas de fotografía más célebres de la historia: los Nadar. La fotografía de Mansilla se ubica junto a escritores como Baudelaire, Nerval, Hugo, Émile Zola y Stéphane Mallarmé, y no solo alcanza el territorio nacional, sino que se expande a escala mundial. De acuerdo, a lo que hemos analizado, Mansilla suele acudir frecuentemente al estudio. Paul Nadar cre-

ce en el *atelier* de su padre, asiste a su madre en la dirección comercial de la empresa y representa al único fotógrafo profesional de la familia. Se dedica en particular a tomar fotografías de actrices y actores como la célebre Sarah Bernhardt que Mansilla conoce y admira.

A nivel nacional, posa en numerosas oportunidades para los grandes *ateliers* como los presidentes: Christiano Junior y Alexander Witcomb. Cuando Mansilla accede a posar frente a la cámara de Witcomb, lo hace motivado por la importancia que la firma posee para la élite porteña (Alexander, s/f, p.10). Esta fama antecede a Witcomb: Junior la inaugura al retratar a Domingo Faustino Sarmiento y Witcomb y sus sucesores la continúan hasta el cierre del estudio fotográfico en 1971. Es más, en 1903 Witcomb incorpora a sus servicios la postal por impresión fotomecánica: vende postales de presidentes argentinos a precios módicos. A su vez, la imagen de Mansilla es registrada por otros grandes estudios que frecuentan grandes celebridades de la época y se encargan de registrar momentos cruciales de la historia: Federico Artigue, Bartolomé Loudet y Antonio Aldanondo en Buenos Aires, Chute & Brooks (Charles Wallace Chute y Thomas Brooks) en Montevideo, y Carlos Carlos Díaz Escudero en Santiago de Chile.

Las fotografías constituyen una forma de socialización y presentación de la figura autoral en la sociedad. Baudelaire le dedica a Poulet-Malassis dos retratos que Charles Neyt le toma durante la misma sesión en Bélgica. Esta intromisión del código lingüístico en la imagen se conoce como "ancrage", un texto que orienta el análisis de la imagen y condiciona la expectativa del público (Joly, 2006, p. 96). En la figura 63 se ve la firma del poeta y una dedicatoria al editor de *Les Fleurs du Mal*: "À mon ami. À Poulet-Malassis". En la figura 57, se lee "A mon ami Auguste Malassis, le seul être dont le rire ait allégé (s)a Tristesse en Belgique", palabras que representan una traducción libre de un verso de Horacio "Ridentem ferient Ruinae" ['la Ruina lo golpeará riendo'], explica Patrick Labarthe (1999, p.224). La ironía de la frase se opone a la angustia del rostro retratado. Baudelaire lega a la posteridad la sabiduría del "principe *du comique*" y una vez más la contradicción sobrevuela la obra baudelairiana, los claroscuros de "le rire et sa Tristesse" (Labarthe, 1999, p.224). En esta oportunidad, gracias al "ancrage" de la dedicatoria, Baudelaire se sirve de los opuestos, risa y tristeza, como de los claroscuros de su retrato, para reflejar la complejidad y el absurdo de la existencia.

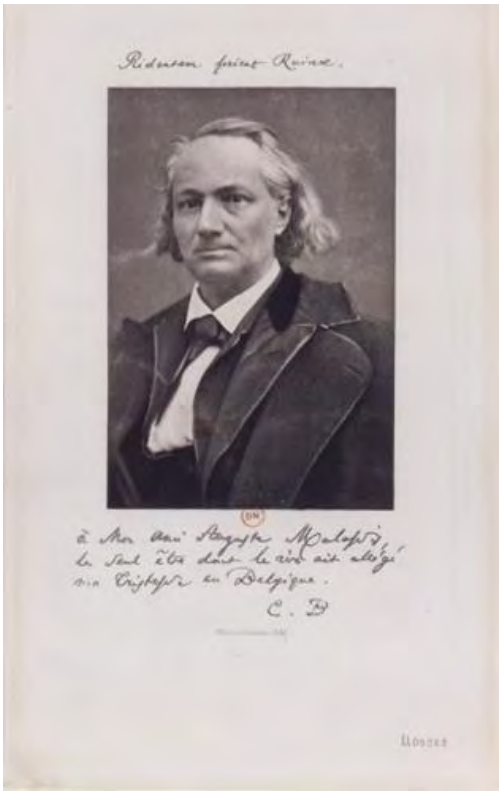


Figura 63
"Portrait de Charles Baudelaire avec dédicace à un ami"
Charles Neyt, s/f, Bnf

A través del envío de fotografías al conde Robert de Montesquiou y su amante tucumano Gabriel de Yturri, Mansilla se posiciona en la sociedad parisina de fines del siglo XIX y afianza su figura de autor. El escritor visita la ciudad en numerosas oportunidades desde temprana edad, fija su domicilio en sus últimos años y allí muere en 1913. Tras numerosos fracasos políticos en Argentina, Francia constituye el escenario de su gran éxito. Mansilla se consagra como escritor con la publicación de *Estudios Morales*. *El diario de mi vida* en 1896 en París. La edición comienza con un prefacio del escritor Maurice Barrès. En 1895 Mansilla viaja a Europa para estudiar diferentes organizaciones militares. A partir de esta época, el escritor se acerca al ambiente literario parisino (Barrès, Paul Verlaine y Marcel Proust) y establece una estrecha amistad con dos figuras claves en la Francia del siglo XIX: Montesquiou e Iturri. Mansilla, que dedica su vida a la puesta en escena de sus múltiples identidades, logra penetrar la corte del conde, el corazón del decadentismo. No es el Mansilla militar ni el político o el canciller que alcanza este espacio: es el escritor dandy que morirá en París inmerso en el ambiente de fin de siglo. Entre 1902 y 1906, Mansilla les envía tres fotografías a Montesquiou y a su secretario.

Según Carlos Páez de la Torre (2011), el vínculo entre Montesquiou y Mansilla se entreteje a través de la intervención de Gabriel de Yturri. Una noche en un teatro de París, Yturri avista de lejos a Mansilla y se le acerca.

Se presenta como el secretario de Robert de Montesquiou. Para Mansilla su compatriota representa la puerta de acceso al mundo literario parisino: gracias a su intervención conoce no solo al conde, sino también a Barrès y a Verlaine. El 5 de octubre de 1895, le escribe a Iturri para agradecerle el encuentro en el teatro y para enviarle los volúmenes de *Estudios Morales*. Hay tres posibles candidatos para el prólogo del libro: Montesquiou, Verlaine y Barrès. Al final, Barrès escribe el prólogo y Mansilla dedica *Estudios Morales* al conde: (…) en demostración de estima, amistad, simpatía y admiración (Mansilla, 1998, p.XIX)". En retribución, Montesquiou le dedica el poema "Rex" de *Les hortensias bleus* publicado en 1906. Verlaine no prologa su obra, pero al final lo conoce. En un cartón que acompaña una carta de Verlaine a Yturri, se señala que cenan en el restaurante Foyot el 7 de diciembre de 1895.

A través de estos vínculos, Mansilla busca ocupar un espacio en el círculo literario parisino. El testimonio principal de la consagración del Mansilla escritor se halla en las memorias de Montesquiou. El último secretario del conde, Henri Pinard, recopila su archivo (Brauner, 2015, s/p). En 1961, la Biblioteca Nacional de Francia compró los 369 volúmenes en una subasta. La figura de Mansilla surge en este diario íntimo de la Belle Époque. La memoria del conde sobre Mansilla se construye a través de textos e imágenes: referencias a obras autografiadas que Mansilla le regala, notas, cartas y fotografías.

Entre las fotografías, se encuentra un retrato de Mansilla de plano medio (la persona enfocada hasta la media pierna), de perfil. En la imagen se lee: "*Dernier impromptu* 1902. Sympathie, affection, admiration" (Figura 64).

Figura 64
"Mansilla por Globus Atelier de Berlín" Memorias de Robert de Montestequiou, BnF

Se trata de un *portrait de cabinet* de 15 x 10 cm, de papel albuminado. En el fondo de *Caras y Caretas* del Archivo General de la Nación, hay otra copia de la misma pose y de otras de la misma sesión fotográfica. Gracias a estas fotos, se sabe que el retrato es tomado en el estudio Globus Atelier de Berlín. También circula otra pose diferente dedicada a Thomas Hogg, que en 2017 estaba a la venta por Guillermo Campion de Librería "Wi-Po" (Mercado de San Telmo). Además, en el Museo Histórico Sarmiento, se halla una copia de la misma pose enviada a Montesquiou, pero impresa en papel de tarjeta postal en París.

Mansilla suele contar con diferentes copias de sus fotografías que entrega a sus conocidos. La fotografía es su carta de presentación. En muchas oportunidades las dedica. En la imagen que envía a Montesquiou escribe "dernier impromptu". Estas palabras sintetizan el valor de la fotografía para Mansilla. Se trata de la última improvisación del escritor en el escenario. El lenguaje fotográfico y el teatral se entrecruzan. La segunda fotografía que se encuentra en las memorias de Montesquiou ya se ha analizado al comienzo de este capítulo (figura 32). La tercera fotografía es una postal impresa por el diario *La Nación* que circula a gran escala en la época (figura 65). Se trata de un retrato de cuerpo entero. Mansilla posa de frente, pero un poco inclinado al costado.

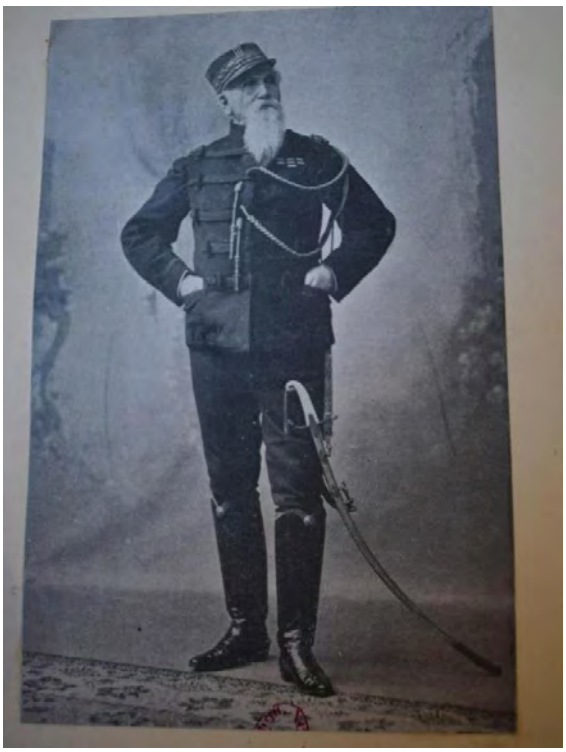


Figura 65
"Retrato de Mansilla", 1901
Memorias de Montesquiou. Bnf.

En el archivo de Montesquiou, Mansilla escritor emerge con sus diferentes identidades: el escritor, el diplomático, el militar, el causer. La fotografía se convierte en la materialización visual de su "juego" a ser escritor. Seguramente, en su departamento de la Avenue Victor Hugo 184, guardaba postales de las celebridades del Panteón Nadar: Baudelaire, Balzac, Zola, Barrès, Proust, Montesquiou, etc. Hace tiempo debía soñar con completar el álbum con su retrato de Paul Nadar. Seguramente también soñaba con habitar el espacio de la memoria de Montesquiou, el principal testigo de la París finisecular. Así lo confiesa de forma indirecta en los *Estudios Morales*: "Amamos tanto la vida, y, no obstante, hay hombres que entre la muerte real que lleva a la sepultura y el olvido de sus conciudadanos, prefieren que los entierren. ¡Vanidad!" (Mansilla, 1998, p.73).

4.8 Imágenes de la mala fama

El estudio del vínculo que Baudelaire y Mansilla establecen con la fotografía nos permite comprender la concepción de la fotografía como un espacio ficcional creado por el propio escritor. De acuerdo con Mitchell (1984, p.529), "the pictorial image" en todas sus manifestaciones (cuadros, esculturas, dibujos) está contaminada por el lenguaje y responde a convenciones que el hombre ha fijado a lo largo de la historia. De la misma forma,

la fotografía no constituye una reproducción de lo natural, sino un signo. Pues en qué medida una imagen verbal (literatura) es menos inestable o requiere una percepción diferente del espectador que una "proper image" (fotografía o arte realista) (Mitchell, 1984, p.507).

El escritor se ubica en un espacio teatral donde improvisa gestos y palabras para captar la atención del público y de sus colegas. Baudelaire y Mansilla habitan una época donde la figura del escritor se ubica en el centro de la literatura. Charles y Lucio siempre buscan que las miradas se fijen en ellos. Para atraer al público, configuran diferentes imágenes, improvisaciones que la cámara del fotógrafo fija. El infinito número de fotografías de Mansilla estructuran la concepción de su imagen de autor: el escritor y sus múltiples yos. En este sentido, la obra y el autor se fusionan en la fotografía.

Para convertirse en una celebridad, Baudelaire y Mansilla recurren al carácter teatral de la fotografía. En los retratos, los escritores posan, es decir, actuar, se transforman, son otros. La pose se considera un acto controvertido, impropio del hombre, que cuestiona la identidad del individuo y que propicia "(...) la emergencia de un sujeto, se podría agregar, atendiendo a las connotaciones teatrales del término, de un nuevo actor en la escena político-social" (Molloy, 2012, p.48). Pues, como puntualiza acertadamente Soulages (2005, pp. 80-82), la fotografía teatraliza la realidad: cuando se observan los retratos de Baudelaire y Mansilla, no se reconoce una prueba de lo real, sino el indicio de una simulación, la actuación de un personaje excéntrico. La ilusión de verdad de la fotografía del siglo XIX se problematiza. En palabras de Soulages (2005, pp. 82-87), la fotografía no fotografía el ser, sino algo artificial, puesto que muestra una apariencia visual que depende del fotógrafo, del mecanismo de un instrumento técnico y del punto de vista de un sujeto fotografiado que controla el procedimiento. La posibilidad de reproducir la imagen humana al infinito sugiere el carácter fantasmagórico de la fotografía: ¿cuál es el original y cuál es la copia?, ¿dónde está el verdadero ser y dónde está la simulación? En la *causerie* "¿Por qué?", Mansilla (1963), señala: "Se dice que el hombre es doble. Yo sostengo múltiple" (p.48). La fotografía constituye una metáfora de la complejidad del ser humano. Baudelaire y Mansilla, con la multiplicidad de sus yos inventados, ocupan el espacio público de París y Buenos Aires e hipnotizan a sus curiosos lectores. Tanto en sus escritos como en sus fotografías juegan entre la ficción y la realidad mezclando la literatura con la vida. Para los escritores no importa revelar su yo, sino ocultarse a través de máscaras, ambigüedades y apariencias: ocultarse tras sus textos y tras el reflejo de su fotografía. En los retratos de Baudelaire y Mansilla, se los observa actuar, transformarse, ser otros. En este sentido, Mansilla confiesa en la *causerie* "Raimundo": "Por otra parte, todos perseguimos la sombra de algo, que no alcanzamos jamás: pasar por lo que no somos" (Mansilla, 1963 [1889], p.199). En *La Fanfarlo* (1847), cuando Samuel Cramer observa el reflejo de su rostro en el espejo, llora : "Une larme lui germait-elle dans le coin de l'œil à quelque souvenir, il allait à sa glace se regarder pleurer" (Baudelaire, 1975-1976, vol. I, p.554).

Igual que Mansilla en "De cómo el hambre me hizo escritor" que después de reconocerse escritor, se mira en el espejo y ve su rostro grotesco: "Me paseaba agitado por el cuarto; iba, venía; en una de ésas, me detuve, me miré al espejo turbio, que era todo el ajuar de tocador que allí había, y mi cara me pareció grotesca" (1963, p.108).

De Baudelaire y Mansilla se puede analizar la configuración de la figura excéntrica del *dandy*. Los escritores se convierten por doble partida en un yo artificial por ser *dandy* y por ser un objeto fotográfico. Crean escenarios a partir de las poses y la ropa, en el caso de Baudelaire, la camisa, los trajes y el bastón, en el caso de Mansilla, el uniforme militar, la espada, los guantes, el famoso monóculo que Viñas (Fondo David Viñas, 2009) define como propio de una mirada aristocrática que domina o de una mirada científica que focaliza los detalles, la capa blanca y la roja, las joyas, los variados sombreros, su barba blanca de profeta durante la adultez, el bastón, etc.

Baudelaire y Mansilla construyen a conciencia la composición de cada una de sus fotografías. Los escritores en cada una de sus tomas trazan una figura pública mítica: el extravagante. La excentricidad de Baudelaire y Mansilla a partir de textos de críticos, chismes orales o en la prensa y la obra de los autores entra en diálogo con sus retratos fotográficos. Louis (2022a) utiliza el término *auto-bio-fiction* para relevar los discursos que muestran la reciprocidad entre vida y obra y que juegan en los límites de lo literario y autobiográfico:

> J'utilise le terme pour désigner l'ensemble de récits oraux ou écrits, véhiculés par des auteurs, qui font référence à leur rapport à l'écriture et à la littérature, tout comme à leurs carrières, au cours de leur vie, et met l'accent sur l'aspect créatif, inventif, narratif, et sur le fait qu'ils se trouvent entre littérature et autobiographie : ils contaminent l'œuvre et la figure auctoriale. Il englobe tout récit qui relève de l'incidence entre vie et œuvre, qui se présente comme ayant un caractère référentiel, même si les données n'ont pas été confirmées. Souvent, ces constructions fragmentaires sont destinées à la critique, se génèrent dans le rapport à une réception, et constituent un des éléments de la construction de la figure auctoriale. (párr.4)

La fotografía, en calidad de lenguaje visual, dialoga con estos discursos y opera de una forma similar. Los límites entre lo real y ficcional se corren y aparece ese otro, ese doble, que el escritor construye para su público. De estos intercambios, se consolida la mala fama de estos dos autores que a través de la fotografía logran que el público hable de ellos. Frente a la lente, Baudelaire y Mansilla adoptan en numerosas fotografías gestos provocativos e irreverentes para jugar con su reputación.

Una constante en la formación de la figura de Baudelaire es la enfermedad que recorre su obra y se reafirma a través de su iconografía. El cuerpo del autor de las flores venenosas está tan enfermo como su obra criminal. En palabras de Cámpora (2018), en el juicio por ultraje a la moral pública, se fija la asociación entre "(...) vicio, enfermedad y pecado (...)" y "(...) una correlación entre el mal físico y el mal moral (...)". En *L´homme de génie,*

Cesare Lombroso padre de la criminalística, publica una fotografía de Baudelaire tomada por Neyt (figura 66) a partir de la cual analiza la enfermedad que sufre:

> Baudelaire nous apparaît dans le portrait placé en tête de ses œuvres posthumes comme le type véritable du fou possédé de la manie des grandeurs: allure provocante, regard de défi, contentement extravagant de soi-même. II descendait d'une famille de fous et d'excentriques. Aussi n'était t-il pas nécessaire d'être aliéniste pour constater la folie en lui. Dès son enfance, il était sujet à des hallucinations; et, dès cette époque, il éprouvait, de son propre aveu, deux sentiments opposés: il était atteint d'hyperesthésie et à la fois d'une apathie qui allait jusqu'à lui inspirer le besoin de se secouer d'une oasis d'horreur dans un désert d'ennui. Avant de tomber en démence il se laissait aller à des actes impulsifs, il lançait, par exemple, de sa maison, des pots contre les vitrines des magasins, uniquement afin de les entendre se briser. Il changeait de logement tous les mois, demandait l'hospitalité à un ami, pour terminer un travail et perdait son temps en des lectures qui ne s'y rapportaient aucunement. Ayant perdu son père, il entra en lutte contre le nouvel époux de sa mère, et un jour essaya de l'étrangler en présence de ses amis. Envoyé dans l'Inde pour y exercer, dit-on, le commerce, il perdit tout, et ne rapporta de son voyage qu'une… négresse à qui il a dédié des vers lascifs. Il voulait, à tout prix, être original ; il se livrait à des excès de boisson devant des personnages, se teignait les cheveux en vert, portait en hiver des habits d'été et réciproquement. Il éprouva, en amour, des passions morbides. Il aima des femmes laides, horribles, des négresses, des naines, des géantes ; à une femme très belle il témoigna le désir de la voir suspendue par les mains au plafond et de lui embrasser les pieds; et le baiser du pied nu apparaît dans une de ses plus fiévreuses poésies, l'équivalent de l'acte sexuel. (1889, pp. 92-95)

La fotografía se convierte en un documento a partir del cual se puede estudiar al escritor y deducir sus patologías. ¿Acaso el exterior responde al interior? En la era de la exhibición, tanto la fotografía como la criminología se dedican a reflexionar sobre esta incógnita. El rostro impasible del poeta que provoca a la sociedad desde la portada de su obra póstuma es prueba de locura. Se reafirma el lazo entre vida y obra. La extravagancia del poeta Lombroso la reconoce en su autosuficiencia. En 1865, un año antes de su muerte, cuando posa en el *atelier* de Neyt en Bélgica, sufre el recrudecimiento de la sífilis, no logra publicar con Albert Lacroix, editor de Victor Hugo, y da una serie de conferencias con muy poca recepción del público. En el texto de Lombroso, opera la *auto-bio-fiction* (Louis, 2022a) a partir del diálogo entre la fotografía de Baudelaire, su biografía (viajes, cambios de domicilio y relaciones amorosas), los chismes sobre su persona (sus desviaciones sexuales, el asesinato de su padre, teñirse el pelo de verde, usar ropa de la estación opuesta, etc.) y pasajes de los poemarios ("Le Mauvais vitrier", "La Géante" y "Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive…"). Todo discurso es leído como realidad y no como ficción. Se reafirma la obsesión de Baudelaire por ser original, aunque lo lleve cómo se comprueba a la locura: "Il voulait, à tout prix, être original".

Figura 66
"Baudelaire de Charles Neyt"
L´homme de génie de Cesare Lombroso (1889)

En la misma línea, en el libro *Charles Baudelaire ou le rêve d'un curieux. Enquête sur le jugement d'un poète envers la photographie*" de Plantureux, aparecido en 2014, se publica un estudio sobre la iconografía de Baudelaire, titulado "Observations sur la main droite du poète", en el que se trabaja particularmente las manos del escritor a través de las fotografías (figura 67). Este artículo cuenta con las observaciones del doctor Philippe Charlier, especialista de antropología médico legal:

> En 1855, c'est une main droite qui tient maladroitement un gant blanc, déformée, presque hideuse. Elle tranche avec le reste de la physionomie de Baudelaire, qui fixe mélancoliquement l'objectif de Nadar. La main gauche est impeccable, sans déformation articulaire ; elle supporte le poids du visage. Très vite surgit l'hypothèse d'une déformation induite par la syphilis, cette maladie sexuellement transmissible causée par une bactérie (Treponema pallidum) qu'il a vraisemblablement attrapée au cours de sa relation avec Sarah la Louchette, une prostituée parisienne, vers 1840. L'incubation est longue, et peut prendre plus d'une dizaine d'années avant l'apparition des signes neurologiques (neuro-syphilis). Mais les toxiques qu'il ingurgite de façon répétée ont-ils aussi pu jouer un rôle ? Haschich (la fameuse "confiture verte" des paradis artificiels sur l'île Saint-Louis), bien sûr, mais aussi opium et tabac. (Charlier citado en Plantureux, 2014, pp.70-71)

En clave decimonónica, pero desde la actualidad, a partir del detalle de las fotografías, Charlier obtiene conclusiones sobre el desarrollo de la sífilis de Baudelaire a lo largo de los años.

Figura 67
"Observations sur la main droite du poète"
Charles Baudelaire ou le rêve d'un curieux. Enquête sur le jugement d'un poète envers la photographie" de Serge Plantureux

Mansilla hereda de Baudelaire la mirada desafiante que mira la cámara. De acuerdo con Aumont (1992), el rostro, al ser la única parte de nosotros que no podemos ver, se ubica entre el polo de lo visible y lo invisible, de la mirada interior y de los misterios que encierra la multiplicidad de facetas que esconde el *poseur*. En la mayoría de los retratos de Baudelaire y en muchos de Mansilla, su rostro se dirige a la cámara: este gesto, según explica Soulages (2005) al parafrasear a Braisson, denuncia la fábula, la actuación del doble y de la imprecisa copia de la realidad, la simulación del otro yo.

Los escritores quieren construir su mistificación a través de la fotografía. En este sentido, tanto Baudelaire en París de la primera mitad del siglo XIX como Mansilla en Argentina de la segunda mitad del siglo XIX adoptan una pose provocadora frente al lente (figura 68). Prieto (2003, p.156) se refiere al "(...) espectacular *dandysmo* de Mansilla, atento con más frecuencia al estupor o al escándalo que a la aprobación discreta de los entendidos". Los fotógrafos registran el aspecto del Baudelaire que recorre los cafés haciendo circular historias macabras y el aspecto de Mansilla desde el frente del Paraguay donde no teme desacatar el protocolo militar para montar números de circo o publicar en la prensa informaciones confidenciales. En "Eduardo Dimet", Mansilla declara:

> Soy el hombre de mi facha y de mi fecha, de mi pasado y de mi presente, de mi estirpe y de mi raza, que en este país quiere más gente y a quien menos lo quieren quizá, el que concentra más cariños y el que, si no me equivoco, tiene mayor número de odiosidades, por motivos importantes. Así es que, uno de estos días he de poner un aviso anunciando que ya no uso el sombrero, como ustedes saben, de un modo chocante; que ya no miro de un modo muy provocativo, aunque suela no ver; y, finalmente, que ya no uso lorgnon (monóculo). (Mansilla, 1963, [1889] p.607)

Como al negar su vínculo con el dandismo satánico de Baudelaire, Mansilla reafirma su leyenda, reconoce los amores y odios que genera entre el público y confiesa la construcción consciente y deliberada de una imagen de autor para que se le reconozca: la posición del sombrero, la mirada provocadora y el uso del monóculo. Este fragmento dialoga con la imagen fotográfica del poeta que vuelve a reafirmar lo que Mansilla afirma por negación: su extravagancia.

Figura 68
De izquierda a derecha: detalle de la fotografía de Nadar de 1855 (muestra Baudelaire Paris de la Bibliothèque historique de París), detalle de la fotografía de Mansilla junto a Emilio Mitre durante la Guerra del Paraguay (Museo Histórico Sarmiento).

Un gesto repetido a lo largo de la iconografía de Mansilla condensa su imagen de criminal extravagante: su forma de usar el sombrero (figura 69). Este gesto dialoga con las *causeries* de Mansilla y las noticias en los diarios que comentan y reflexionan sobre la mala fama del escritor. En "El dedo de Rosas", argumenta:

> Ustedes saben, lo saben los que me conocen, y los que no me conocen lo van a saber ahora, que yo uso el sombrero muy echado sobre la derecha.
>
> El uso del *kepí* militar me hizo adquirir la costumbre. Necesito sentir con el sombrero, la sensación en donde me la hacía sentir el kepí, para tener conciencia de que lo llevo.
>
> Yo sé bien que esto me da un cierto aire canalla, extravagante, bajo. Pero, por otras circunstancias de mi persona, esa impresión es pasajera. De modo que he creído que no valía la pena de falsificarme a deshoras, llevando el sombrero de un modo y el kepí de otro.
>
> Esta es la verdad pura y neta, sin que haya otra explicación del caso, o sea la especie de torre de Pisa, que la cabeza del general forma con el sombrero de Lucio.
>
> ¿Pero saben ustedes lo que sostienen algunas personas: que creen que uso corsé y que me pinto con albayalde, para hacer, sin duda, resaltar más mi barba blanca, como Sarah Bernard se pintaba de colorado las orejas, para hacer resaltar más su palidez letal? ¿A que no se les ocurre á ustedes lo qué dicen?
>
> Que yo llevo el sombrero así, para ocultar la falta de una oreja, (la derecha), que perdí en la guerra del Paraguay, cortándomela un paraguayo de un sablazo, y, como si este trofeo no valiera la pena de ser ostentado, como don Bartolo, el único don Bartolo que hay ahora, ostenta su depresión frontal histórica. (Mansilla, 1963 [1889], pp.508-509).

Mansilla desmantela las operaciones que trabajan en la construcción de su figura mítica: menciona los chismes, comenta las opiniones del público y se justifica. En su obra, la figura del escritor se vuelve un ejercicio de escritura, una construcción como la fotografía. Primero, reconoce el uso del sombrero como una impronta personal que le da un aire excéntrico y criminal: "canalla, extravagante, bajo". Menciona la teoría que explica el chisme: un soldado en la Guerra del Paraguay le cortó la oreja y por eso debe esconder el detalle. La

costumbre está justificada por su pasado militar y renunciar a ella conlleva una falsificación, es decir, que el original Mansilla que la gente reconoce pasaría a ser otro falso, una copia adulterada del original. Además, menciona el imaginario del travestismo: el uso del corsé, el maquillaje de la barba (figura 70) y la comparación con la actriz célebre Sarah Bernhardt. La indefinición de género en Mansilla adulto se recrea en las fotografías a través de su barba muy blanca supuestamente maquillada y la obsesión con la vestimenta.

Figura 69
"Foto carnet, reducción, albumina", s/f, autor desconocido,
Museo Histórico Sarmiento

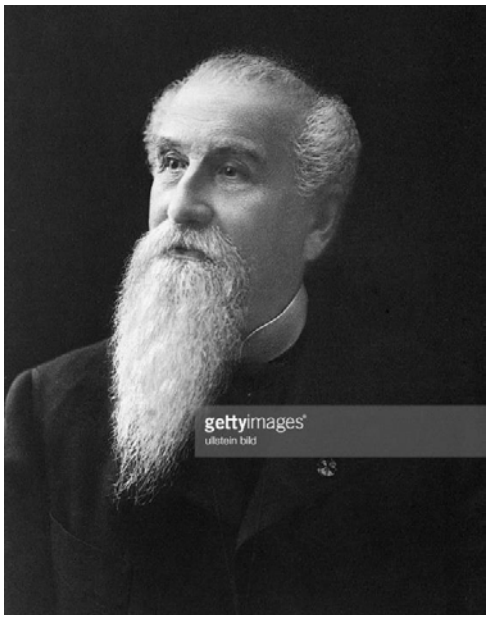


Figura 70
"Mansilla" por Sjoevalk 1900. Gettyimages

Lo militar también aparece como un espacio de lo excéntrico en la fotografía de Mansilla. Los rituales militares conforman una de las características principales del dandismo. Baudelaire puntualiza respecto a la afición del pintor de la vida moderna por el militar:

> Pour définir une fois de plus le genre de sujets préférés par l'artiste, nous dirons que c'est *la pompe de la vie*, telle qu'elle s'offre dans les capitales du monde civilisé, la pompe de la vie militaire, de la vie élégante, de la vie galante. (...) il montre une prédilection très marquée pour le militaire, pour le soldat, et je crois que cette affection dérive non seulement des vertus et des qualités qui passent forcément de l'âme du guerrier dans son attitude et sur son visage, mais aussi de la parure voyante dont sa profession le revêt. M. Paul de Molènes a écrit quelques pages aussi charmantes que sensées, sur la coquetterie militaire et sur le sens moral de ces costumes étincelants dont tous les gouvernements se plaisent à habiller leurs troupes. M. G. signerait volontiers ces lignes-là. (Baudelaire, 1976, II, p.712)

Figura 71
"Lucio V. Mansilla y sus oficiales". Fotografía de Luis Barbiero.
Archivo Histórico de Río Cuarto. 1868.

En "Paradojas del rostro: Lucio V. Mansilla", de Mendonça (2011) analiza cómo la excentricidad de Mansilla se despliega en la foto grupal (figura 71) en la frontera sur de Córdoba (1869): su exótica capa blanca contrasta con la vestimenta reglamentaria del batallón. Este gesto irreverente se lee igual que tantos otros desacatos de Mansilla durante sus funciones militares. De la misma manera, hay una *carte-de-visite* (figura 72) muy original

de la primera etapa del *atelier* de Christiano Junior de fines de 1867 y 1868 (Alexander, 2020, p.66) que recupera a Mansilla y a su madre y que dialoga con la pintura de Pellegrini, mencionada en el segundo capítulo. En un decorado que emula el escenario de un folletín y no un escenario de guerra, Mansilla con ropa militar posa junto a su madre y no junto a otros soldados. Se construye el imaginario del *dandy* militar más cerca de la vida galante que del campo de batalla. El escritor con sus diferentes capas, sombreros y accesorios transforma a la ropa militar en el vestuario de una celebridad.

Figura 72
"Agustina Rozas de Mansilla y su hijo Lucio V. Mansilla"
Christiano Junior, s/f
Museo Histórico Sarmiento

Mansilla tiene alrededor de treinta y seis años y Agustina cincuenta y uno. El decorado *kitsh* llama la atención: una ventana en forma de corazón presenta a madre e hijo como dos enamorados. Mansilla ya había confesado en la *causerie* "El bastón misterioso": "Así señora mayor como ya es (no quiero denunciarla), tiene unos ojos con gancho. Unos ojos que son los ojos que más me gustan, y que siento mucho no haber mirado y acariciado más todavía" (Mansilla (1963 [1890], pp. 668-669). En la fotografía, Agustina posa con un vestido con transparencias muy elegante y atractivo. El *dandy* Lucio ya adulto se presenta con el uniforme militar, su exótica capa blanca que lo acompaña durante la Guerra del Paraguay y un bastón. Según explica el investigador e historiador Alexander, se trata de un decorado muy original, es decir, poco común en la historia del estudio fotográfico de Junior. ¿A

quién habrá entregado Mansilla cada una de las copias? Quizá esta extraña foto de la madre y del hijo enamorados acompaña a Agustina durante los combates de Mansilla en Paraguay y constituye un gran consuelo. Luego la fotografía es legada a la colección de la familia Sarmiento y hoy se halla en el Museo Histórico Sarmiento.

Emerge en la fotografía de Junior una imagen romántica de Mansilla. El cuadro contradice las palabras del escritor de "Un hombre comido por las moscas":

> Sí, yo no he podido representar todo lo que ustedes quieran, menos el romanticismo, a no ser que los tiempos en que nací, en que me desenvolví, y en que sigo viviendo para el servicio de ustedes, sean adecuados, hechos como para hacer germinar en el alma ternezas de poeta estrafalario.
>
> Yo no he representado ni he podido representar sino la lucha por la existencia, y en tal carácter me hallaba en el ejército que hizo la guerra del Paraguay. (Mansilla, 1963, p.394)

Irónicamente, el "poeta estrafalario" lega a la posteridad la imagen excéntrica del militar que se muestra entre decorados románticos junto a su madre y muy lejos de la "lucha de la existencia". Transcurre la guerra del Paraguay, entre sus idas y venidas al campo de batalla, Mansilla posa en el *atelier* más importante de la ciudad de Buenos Aires. En el mismo sentido, en "De cómo el hambre me hizo escritor" al mencionar cómo el gobernador de Santa Fe Juan Pablo López lo ve, Mansilla emplea las palabras: "romántico, o poeta estrafalario". Sin duda, la imagen de Junior responde a la perspectiva de Juan Pablo López sobre Mansilla:

> La flor y la nata de ambos sexos santafecinos estaba allí. Yo me mantenía un tanto apartado, dándome aires: tenía toda la barba, larga la rizada melena, y usaba un gran chambergo con el ala levantada, a guisa de don Félix de Montemar.
>
> Mi apostura, mi continente, mi esplendor juvenil, lIamaron la atención de don Juan Pablo López (a) Mascarilla (el *pelafustán*, según otros), gobernador constitucional, en ese momento, y dirigiéndose a mi huésped, le dijo:
>
> -¿Quién es aquél profeta?
>
> Romántico, o poeta, o estrafalario, o algo por el estilo, algo de eso, o todo eso, quiso implicar y no otra cosa. Tenía quizás el término, no le venía a las mientes. Veía una figura discordante, en medio de aquel cuadro uniforme, de tipos habituales -la incongruencia le chocaba sin fastidiarlo- y expresaba su impresión, vaga, confusa, *insaissisable, inagarrable*, como caía, tomándola por los cabellos, y la sintetizaba, calificándome de profeta. (Mansilla, 1963, p.104)

El escritor es un "poeta estrafalario" como Baudelaire es un excéntrico. Mansilla con la barba rizada y larga (aunque quizá más corta que en los tiempos de Santa Fe) posa junto a su madre frente a la cámara. Su vestimenta de militar produce disonancia en el decorado romántico del estudio. Se halla otra fotografía (figura 73) coloreada de Mansilla joven que parece representar a la perfección la instantánea de Mansilla joven durante su paso por Santa Fe. Se trata de una *carte-de-visite* coloreada. Lamentablemente,

no ha podido ser identificado el fotógrafo y la fecha. Mansilla posa con un chambergo (en esta ocasión, apenas levantado) como Félix de Montemar, protagonista de *El estudiante de Salamanca* (1840) del escritor romántico José de Espronceda. Se trata de un poema narrativo de 1.704 versos que retoma entre otras tradiciones la historia de Don Juan. Sin duda, Mansilla se nutre de la tradición del Don Juan para la construcción de su imagen.

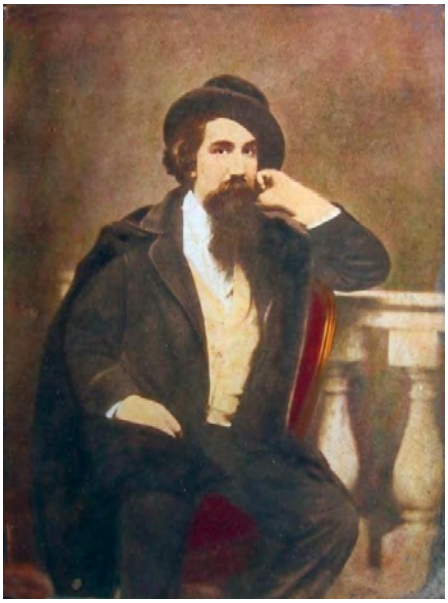


Figura 73
"Lucio Victorio Mansilla" Autor desconocido, 1890
Museo Polifacético Rocsen. Donada al Museo por Pedro Flores.
N° de inventario 06762
La fotografía es de Carlos Gabriel Vertanessian

***

Baudelaire y Mansilla viven en la edad fotográfica de la literatura (Gouritin, 2009). Es así que recurren a la fotografía para perpetuar su figura excéntrica, para ser reconocidos por sus contemporáneos y la posteridad y para transmutar la vida en obra. Tanto en la obra de Baudelaire como en la de escritores posteriores -como Mansilla-, la fotografía cambia la relación con el público, en la medida en que favorece el reconocimiento de la identidad del autor. Gracias a ella el texto adopta una imagen, un cuerpo, una biografía. El escritor fantasma resulta real porque el carácter indicial, signo de la existencia de la fotografía, prueba la realidad de la persona (Martens, 2008, pp.159-162). Es decir que la recepción de la obra de Baudelaire y Mansilla no hubiera sido la misma sin la iconografía del escritor provocador que mira desafiante a la cámara. Pues las fotografías de los escritores se erigen como una ficción, como una construcción de los escritores que planean cuidadosamente la formación de su figura mítica.

CONCLUSIÓN

No conozco grandes hombres sin vicios, excepto rarísimas excepciones.
Los pequeños no tienen sino defectos.

Lucio V. Mansilla, "Frente a las murallas de Montevideo"

El análisis propuesto en este trabajo establece un diálogo entre Charles Baudelaire, Lucio V. Mansilla y la fotografía. Más allá de las divergencias, hay una continuidad entre el espíritu moderno de Baudelaire y Mansilla y la fotografía, la gran invención de la edad moderna. Nuestra hipótesis es que ambos autores dialogan mediante los usos, las representaciones y las formas que dan al lenguaje fotográfico, o por el vínculo que construyen entre autor y obra gracias a la fotografía. En esa relación se define en parte su condición de modernos.

Mansilla se sitúa en Argentina de finales del siglo XIX, en un campo literario emergente. Al reconocerse escritor, se enfrenta a diversas problemáticas. Por un lado, el pasado familiar rosista condiciona su despliegue en la esfera pública: quiere crear una voz propia, pero no se lo toma en serio. Por otro lado, no existe la autonomía del escritor en su país, además debe ejercer otras profesiones. A partir de estas circunstancias, cuando reflexiona sobre Baudelaire desde las páginas de *Sud-América*, halla un modelo para hacer y concebir la literatura: la íntima unión entre vida y obra.

Al analizar la construcción de la figura de Baudelaire de fines de siglo que Mansilla recibe, se reconoce el potencial creativo de las estrategias que el poeta desarrolla a lo largo de su vida. Como Mansilla, la obra baudelairiana está atravesada por su subjetividad. El poeta monta un aparato publicitario, se encarga de hacer circular chismes sobre su persona, crea un código visual y usa la fotografía para mostrarse ante el público. Baudelaire escribe en la época de la celebridad del escritor. Ya no necesita que una fuerza política lo legitime, pero depende de la atención fugaz y del apetito voraz por lo íntimo de los lectores. Para alimentarlo y divertirse, el poeta adopta la máscara del *farceur*, juega con su atención cambiante y su gusto por lo sorprendente. De esta manera, se perfila en la esfera pública el Baudelaire personaje que hace circular chismes sobre su persona, adopta una voz y una gestualidad al recitar en los cafés y elige una mirada desafiante para posar frente a la cámara.

Mansilla adopta, al igual que Baudelaire, un imaginario autoral: la excentricidad. Lo excéntrico representa un gesto propio del dandismo baudelairiano que se espanta ante la vulgaridad. Entonces desde la prensa y la fotografía, grandes medios de comunicación de la modernidad, Mansilla, como Baudelaire, configura una singularidad para entregar al espectador masivo del folletín. Ambos escritores se dedican a alimentar historias falsas sobre sus hábitos y fijan a través de la fotografía el rostro que quieren que la posteridad conserve de ellos. Los dandys crean así una artificialidad que está entrelazada a su obra y emplean la cámara porque les permite contro-

lar la configuración del retrato, por su menor costo que la pintura y por su reproducción a mayor escala. En el espacio de la fotografía, Baudelaire y Mansilla juegan con la ilusión de verdad. ¿Ese otro en la fotografía es una copia más real que el original? Por el contrario, la fotografía se transforma en un espectáculo que Mansilla desarrolla a través del juego de los espejos.

De manera general, la relación de Baudelaire y Mansilla con la fotografía se nutre del problema de la representación de la realidad en el arte. Frente a una fotografía comercial que quiere invadir las bellas artes con su visión utilitarista, Baudelaire alza la idea de *l'art pour l´art,* una teología del arte puro que, como expone Benjamin (1989, pp. 25-32), no acepta ninguna "función social" ni ningún contenido más allá del artístico. Por el contrario, Mansilla mira con ojos favorables las nuevas corrientes del realismo y del naturalismo que parecen subsanar las limitaciones del romanticismo. Ambos escritores reflexionan a través de la fotografía sobre el proceso creativo y sobre cómo construir sus retratos.

El uso de la imagen que efectúan Baudelaire y Mansilla se entiende en el marco del diálogo de la fotografía y de la literatura. Thélot (2003, p.1) propone meditar en qué medida la literatura inventa la fotografía. En el siglo XIX, la disciplina se dedica a imaginar posibles respuestas a la extraña condición de la fotografía y a comprender la transformación radical que produce en el mundo la invención. Por otro lado, Thélot (2003) se pregunta: frente a este nuevo registro, ¿qué sucede con la memoria poética? ¿Cómo se concibe a sí mismo el creador ante la reproducción fotográfica de su yo? Baudelaire y Mansilla al construir su exterioridad producen un discurso sobre lo fotográfico. Baudelaire a partir de la oposición al discurso fotográfico define su estética de la imaginación. Mansilla en el carácter fragmentario y objetivo de la cámara halla su acercamiento a lo real.

Baudelaire y Mansilla emplean la nueva tecnología de la fotografía para crear su mistificación. Entre el estereotipo del escritor y la búsqueda de la excentricidad, reflexionan sobre qué tipo de retrato quieren construir. Los lectores producen asociaciones entre la imagen fijada por la cámara y la leyenda de los escritores. Se reconoce a Baudelaire y a Mansilla por un código visual fijado: la mirada desafiante, la barba blanca, la oreja escondida. Estos retratos se convierten en la cara visible de sus escritos. A través del lenguaje fotográfico, consolidan el pacto moderno de la obra con el yo.

Los escritores piensan su figura autoral en el nuevo mercado de producción de la prensa y a través de los nuevos lazos con los lectores en masa. Los cambios de la modernidad cuestionan el lugar del Mansilla en el campo intelectual argentino y el ejercicio de su oficio. En el reverso de *un portrait de cabinet* (figuras 10 y 11) que le saca Alexander Witcomb, Mansilla escribe: "El original de esta copia no sabe cómo es ni siquiera por fuera, aunque no se le crea". El escritor a través del retrato se autobserva y cuestiona su identidad. En este sentido, la fotografía representa un espacio de reflexión para la literatura. Le permite a Baudelaire y a Mansilla fragmentarse en copias infinitas, identificarse según la tradición del escritor, polemizar con su mala fama, disfrazarse de Poe o de militar enamorado.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

Baudelaire, C. (1973). *Correspondance*, Pichois, C. y Ziegler J. (editores). 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

———. (1976). "Edgar Allan Poe : sa vie et ses ouvrages". En Œuvres complètes, Pichois C. (ed.), II: 249-288. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

———. (1976). "Exposition Universelle de 1855". En Œuvres complètes, Pichois, C. (ed.) II: 575-597. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

———. (1975). "Fanfarlo". En Œuvres complètes, Pichois, C. (ed.) I: 553-580. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

———. (1975). "Fusées". En Œuvres complètes, Pichois, C. (ed.), I: 649-667. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

———. (1976). "Le Peintre de la vie moderne". En Œuvres complètes, Pichois, C. (ed.), II: 683-724. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

———. (1975). "Le Spleen de Paris". En Œuvres complètes, Pichois, C. (ed.), I: 275-374. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

———. (1976). "Les drames et les romans honnêtes". En Œuvres complètes, Pichois, C. (ed.), II: 38-43. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

———. (1975). "Les Fleurs du mal". En Œuvres complètes, Pichois, C. (ed.), I: 1-134. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

———. (1976). "L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix". En Œuvres complètes, Pichois, C. (ed.), II: 742-775. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

———. (1975). "Mon cœur mis à nu". En Œuvres complètes, Pichois, C. (ed.), I: 581-587. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

———. (1975). "Morale du joujou". En Œuvres complètes, Pichois, C. (ed.), I: 676-708. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

———. (1976). "Notes nouvelles sur Edgar Poe". En Œuvres complètes, Pichois, C. (ed.), II: 319-337. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

———. (1975). "Projets de Préface". En Œuvres complètes, Pichois, C. (ed.), II: 181-186. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

———. "Salon de 1846". En Œuvres complètes, Pichois, C. (ed.), II: 415-496. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, 1976.

———. (1976). "Salon de 1859". En Œuvres complètes, Pichois, C. (ed.), II: 608-682. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

Mansilla, L. V. (2012). "Cartas de Amambay". En *El excursionista del planeta. Escritos de viaje*, Contreras, S. (ed.), pp. 125-277. Fondo de Cultura Económica.

———. (s.f.) *Catálogo de la Biblioteca*. N° de catálogo: 10643. Archivo General de la Nación.

———. (1966). *Charlas Inéditas*, Kruchowski, R. A. (ed.). Editorial Universitaria de Buenos Aires.

———. (1893). "Declaraciones íntimas". En *Buenos Aires Ilustrado*

———. (2012). *El excursionista del planeta. Escritos de viaje*, Contreras, S. (ed.). Fondo de Cultura Económica.
———. (2013) "Ensayo sobre la novela en la Democracia o Juicio crítico sobre la Emilia de R. el Mujiense", Colombi, P. y Crespo N. (editores). *Revista de Literaturas Modernas* 43, N.º 2, pp.117-151.
———. (1963). *Entre nos. Causeries del jueves*. Hachette.
———. (1998). *Estudios Morales o sea el diario de mi vida*. Perfil.
———. (1995). *Horror al vacío y otras charlas*. Iglesia, C. y Schvartzman, J. (editores). Biblos.
———. (1955). *Mis memorias (infancia-adolescencia)*. Hachette.
———. (1997). *Mosaico. Charlas Inéditas*, Amante, P., Ansolabehere, P., Batticuore, G., Gasparini, S., Iglesia, C., Laera, A., Román, C., Schvartzman, J., Torre, C. y Zucotti I. (editores). Biblos.
———. (octubre de 1898). "Una carta". *Revista contemporánea*, N.º 112, pp. 225-230.
———. (2016). *Una excursión a los indios ranqueles*, Carricaburo, N. y Petrecca, F. (editores). Academia Argentina de Letras.

Bibliografía secundaria

Alexander, A.. (2020). *Estos débiles papeles son más fuertes que los ladrillos*, Medail, F. (ed.). ArtexArte.
———. (s.f). "El legado de Alexander S. Witcomb". *Colección Witcomb*. Educ.ar, pp. 1-15.
Aliata, F., Silvestri, G. (1994). *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Centro Editor de América Latina.
Ameluxen, H.V. (1985). "Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIXème siècle". *Romantisme*, Nº 47, pp. 85-96.
Aumont, J. (1992). *Du visage au cinéma*. Editions de l'Etoile.
Austin, L. J. (1956). *L'Univers poétique de Baudelaire : Symbolisme et Symbolique*. Mercure de France.
Auza, N. T. (1978). *Lucio V. Mansilla: la confederación*. Plus Ultra.
Bailly, J. C. (2012). "Baudelaire photographe? Hypothèses et paradoxes", *Collège de France*. Disponible en http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2012-04-03-17h30.htm.
Barbey d`Aurevilly, J. (2007). "Les Fleurs du mal, par M. Charles Baudelaire". En *Baudelaire. Un demi-siècle de lecteurs des Fleurs du mal (1855-1805)*, Guyaux, A. (ed.), pp. 904-910. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
Barthes, R. (2011). *La cámara lúcida* (J. Sala-Sanahuja, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1980)
Bénichou, P. (2012). *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna* (Garzón del Camino, A., Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1973)

Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I* (J. Aguirre, Trad.), pp.17-59. Taurus. (Obra original publicada en 1935)

———. (1980). "Pequeña historia de la fotografía". En *Discursos interrumpidos I* (J. Aguirre, Trad.), pp. 60-85. Taurus. (Obra original publicada en 1931)

Bourdieu, P. (1998). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París.

Bourdin, G. (2007). "[« L'odieux y côtoie l'ignoble »]". En *Baudelaire. Un demi-siècle de lecteurs des Fleurs du mal (1855-1805)*, Guyaux, A. (ed.), pp. 904-910. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Brauner, R.. (2015). *Robert de Montesquiou (1855-1921) : D'un siècle à l'autre*. Vitrines d'Archives.

Breuille, J.-P. (2001). *Dictionnaire de la photo*. Larousse.

Brunet, F. (2012). *La naissance de l'idée de photographie*. Presses Universitaires de France

———. (2009). *Photography and Literature*. Reaktion Books.

Cabanès, A. (15 de noviembre de 1902,). Le sadisme chez Baudelaire". *Chronique médicale*, pp.725-735.

Caillet-Bois, J. (1994). "Lucio Victorio Mansilla". *Revista de la Universidad de Buenos Aires* II, N.º 2, pp. 223-242.

Cámpora, M. (2020). "El verdugo de sí mismo: Baudelaire después del juicio". En *Violencia y parodia. Estudios de literatura Francesa y Francófona*. Leviatán Editora. Disponible en https://drive.google.com/file/d/1jmpXUz43b-WkFSiZLOLxBMK5y_yLHhO-/view.

———. (2018). "La curación al filo de una navaja: proyecciones del juicio en *Le Spleen de Paris*". *Saga. Revista De Letras*, N.º 8 pp. 303-349.

———. (1 de junio de 2019a). "Las flores del mal, de Charles Baudelaire, una historia material". *Prismas, Revista de historia intelectual (Universidad Nacional de Quilmes)* 23, N.º 1 . Disponible en https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Campora_prismas23.

———. (2019b). "Prostitución, anfiteatro y circo. Metáforas espaciales de la publicación según Baudelaire". En *Dinámicas del espacio: reflexiones desde América Latina*, 471-482. Fundación Universidad Católica Argentina. Disponible en

https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/9060/1/dinamicas-espacio-reflexiones- america.pdf.

Caraion, M. (2003). *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*. Librairie Droz.

Chéroux, C. (2003). *Fautographie: Petite histoire de l'erreur photographique*. Éditions Yellow Now.

"Collection d'autographes formée par Félix et Paul Nadar". (s.f), XVIII. Département des Manuscrits, Bibliothèque National de France.

Collomb, M. (200). "Le défi de l'incomparable. Pour une étude des interactions entre littérature et photographie". *Bibliothèque comparatiste*, Nº 5.

Disponible en
https://sflgc.org/bibliotheque/collomb-michel-le-defi-de-lincomparable-pour-une-etude-des-interactions-entre-litterature-et-photographie/
Contreras, S. (marzo de 2014). "Los tiempos de Lucio V. Mansilla". *Cuadernos LIRICO*, N.º 10. Disponible en http://lirico.revues.org/1710.
———. (abril de 2019). "Lucio V. Mansilla, ¿un hombre de letras?" *Anclajes* 23, N.º 1, pp. 1-17.
Copel, M. (1893). *Mi rinconcito*. Tipografía Nueva Época, Comercio y Entre-Ríos.
Cortés-Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina*. Colihue.
Cozarinsky, E. (2005). *Museo del chisme.* Emecé.
Cristófalo, A. (2007). "Homo viator (Mansilla en los toldos)". *Las Ranas*, N.º 4, pp. 64-72.
Cuarterolo, A. (2014). *De la foto al fotograma.* Centro de Fotografía, 2014.
De Marco, M. A., (ed.). (2003). *Corresponsales en Acción. Crónicas de La Guerra del Paraguay. La Tribuna, 1865-1866.* Librería Histórica.
Deas, M. (1989). "Portrait by Samuel S. Osgood". En *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe*. University of Virginia. Disponible en https://www.eapoe.org/papers/misc1921/deas104a.htm.
Dewez, N. y Martens, D. (mayo de 2009). "Iconographies de l'écrivain. Du corps de l'auteur au corpus de l'œuvre". *Interférences littéraires*, N.º 2, pp. 11-23.
Diaz, J.-L. (2007). *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique.* Champion.
Didi-Huberman, G. (2000). "Connaissance par le kaleidoscope". Études Photographiques, N.º 7 (mayo de 2000). Disponible en https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/204.
Dubois, P. (junio de 2016). "De l'image-trace à l'image-fiction". Études Photographiques, N.º 34. Disponible en http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593
Dupuis, J. (noviembre de 2013). "Photographie inédite: un air de Baudelaire". *L'express*. Disponible en http://www.lexpress.fr/culture/livre/photographie-inedite-un-air-de- baudelaire_1301028.html.
Encyclopaedia Britannica. 2019. Disponible en https://www.britannica.com/
Fattouh-Malvaud, N. (2013). "Baudelaire photographié par Nadar". *1643-1945. L'Histoire par l'image*. Disponible en
http://www.histoire- image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=187&d=1&m=-baudelaire#note1%29.
Ferran, A. (1933). *L'esthétique de Baudelaire*. Hachette.
Ferrari, F. y Nancy, J.-L. (2005). L´iconographie de l´auteur. Galilée.
Figuier, L. (1851). *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*. Vol. I. Langlois et Leclercq.
Foucault, M. (1994). "Qu'est-ce que les Lumières?". En *Dits et Écrits*, IV, pp. 562-578. Gallimard.
France, A. (2007). "Charles Baudelaire". En *Baudelaire. Un demi-siècle de*

lecteurs des Fleurs du mal (1855-1805), Guyaux, A., pp. 733-738. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
Frizot, M. (1989). *Histoire de voir*. Centre National de la Photographie.
Galassi, P. (1981). *Before photography, Painting and the Invention of Photography*. The Museum of Modern Art.
Gasparri, J. (2013). "Mansilla: la promiscuidad de los cuerpos". En *Actas II Coloquio Internacional "Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis"*. Universidad Nacional de Rosario. Disponible en
https://puds.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/06/Gasparri-J.-Mansilla.-La-promiscuidad-de-los-cuerpos1.pdf.
Gaudon, S. (1979). *Correspondance entre Victor Hugo et Pierre-Jules Hetzel*. Vol. I. Klincksieck.
Gautier, T. (1868). "Charles Baudelaire". En *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire, pp. 1-75. Michel Lévy Frères.
Gervais, T. (2005). "Photographies de presse ? Le journal *L'Illustration* à l'ère de la similigravure". Études photographiques, Nº16 , pp. 166-181.
——— y Morel, G. (2008). *La photographie*. Larousse.
Giménez, P. (2021). "Lenguas extranjeras y sistema educativo argentino: un recorrido histórico por las políticas lingüísticas del Estado en materia educativa (1904-1941)". *Revista argentina de historiografía lingüística* XIII, N.º 1, pp. 1-23.
Gómez, Juan. *La Fotografía en la Argentina 1840- 1899*. Buenos Aires: Abadía, 1986.
Gouritin, P. (2009). "Littérature et photographie, du lisible qui fait voir au visible qui narre". *Acta fabula* 10, N.º 4. Disponible en http://www.fabula.org/revue/document5017.php.
Gugliemini, H. M. (1961). *Mansilla*. Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia. Dirección General de Cultura.
Gunthert, A. (mayo de 2001). "Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre". Études Photographiques, N.º 9, pp. 64-87.
Guyaux, A.(2007). "Notices sur les auteurs". En *Baudelaire. Un demi-siècle de lecteurs des Fleurs du mal (1855-1805)*, Guyaux, A. (ed.), pp. 889-1091. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
———. (2007). "Préface". En *Baudelaire. Un demi-siècle de lecteurs des Fleurs du mal (1855-1805)*, Guyaux, A. (ed.), pp.11-139. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
Hamon, P. (2001). *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*. Éditions José Corti.
Hugo, V. (1950). *Correspondance*. Vol. II. Albin Michel.
Humboldt, A. (1852). *Cosmos o ensayo de una descripción física del mundo*. Ramón Rodríguez de Rivera.
Iglesia, C. (2003). *La violencia del azar*. Fondo de Cultura Económica.
Illouz, J.-N. (2011). "Nerval et Baudelaire devant Nadar". *Répertoire de la*

Photolittérature Ancienne et Contemporaine (Phlit). Disponible en http://phlit.org/press/?p=622.
Janin, J. (1978). "Le Daguerreotype". En *L'artiste. Journal de Littérature et des Beaux-Arts*, 2º serie, tomo II, 11º entrega. Slatkine Reprints.
Johnson, S. (1969). "The Rambler, 1750-1752". En *The Works of Samuel Johnson*, Vol. III. Yale University Press.
Joly, M. (2006). *Introduction à l'analyse de l'image*. Armand Colin.
———. (2009). *La imagen fija* (V. Goldstein, Trad.). La Marca Editora. (Obra original publicada en 1994)
Kernel, B. (2021). *Baudelaire et Jeanne, l'amour fou*. Écriture.
Kracauer, S. (1995). *History: The Last Things Before the Last*. Markus Wiener Publishers.
———. (1960). *Theory of Film*. Oxford University Press.
Lamartine, A. (1858). *Cours familier de littérature: une entretien par mois*. Vol. VI.
"La reforma del reglamento". *El Monitor de la Educación Común*. (diciembre de 1887), N.°121.
Lanuza, J. L. (1965). *Genio y figura de Lucio V. Mansilla*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
Leclerc, Y. (1999). "Portraits de Flaubert et de Maupassant en photophobes". *Romantisme*, Nº 105, pp. 97-106.
Levallois, J. (1895).. *Mémoires d'un critique : milieu de siècle*. Bnf.
Lilti, A. (2014). *Figures publiques: L'invention de la célébrité (1750-1850)*. Librairie Arthème Fayard.
Littré, É. (1873-1874). *Dictionnaire de la langue française*.Hachette, 4 vols.
Lojo, M. R. (2012). "Introducción". En Mansilla, L. V. *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*, pp. 14-72. Corregidor.
Lombroso, C. (1889). *L´homme de génie*. Alcan's Bibliothèque de Philosophie Contemporaine.
Louis, A. (2022a). "En quoi faut-il des frontières ?". *COnTEXTES*, Nº 32. Disponible en https://journals.openedition.org/contextes/10942
———. (2022b). *Homo Explorator. L'écriture non littéraire d'Arthur Rimbaud, Lucio V. Mansilla et Heinrich Schliemann.*Classiques Garnier.
Malosetti Costa, L. (2007). "Los usos de la imagen". *Las Ranas*, N.º 4, pp. 73-79.
Marcelin, (6 de septiembre de 1856). "À bas la photographie". *Journal amusant*, N.º 36, pp.1-5.
Martens, D.(2008). "Blaise Cendrars – Photographies d'un pseydonyme". *Figura* 1, N.º 19, pp. 155-177.
Martens, D., Montier, J.-P. y Reverseau, A.. (2017). "Introduction". En *L'écrivain vu par la photographie*, pp. 7-11. Presses Universitaires de Rennes.
———. (2017). "La littérature n'est pas une culture hors sol. Que fait la photographie de l'écrivain?". En *L'écrivain vu par la photographie*, pp. 15-41. Presses Universitaires de Rennes.
Mendonça, I. (2011). "Paradojas del rostro: Lucio V. Mansilla en foco". En

XXIV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana, pp. 1-9. Universidad de Buenos Aires.
———. (2015a). "Creer en las causeries". *Zama*, N.º 7, pp.87-98.
———. (2015b). *Escribir como se habla: Mansilla y Fray Mocho. Voces oídas y voces escritas en textos de la literatura argentina de fin de siglo XIX*. Universidad de Buenos Aires.
———. (2017). "Mansilla y Darío entre postales : ¿celebridad o esnobismo?". *Cuadernos LIRICO*, Nº16. Disponible en http://journals.openedition.org/lirico/3678
Mercier, L. S. (1994). "Triomphe de Voltaire. Janot". En *Tableau de Paris*, pp. 264-269. Mercure de France.
Mitchell, W. J. T. (1984)."What is an Image?". *New Literary History* 15, N.º 3, pp. 503-537.
Molloy, S. (1980). "Imagen de Mansilla". En *La Argentina del ochenta al centenario*. Ferrari, G. y Gallo, E. (editores), pp. 745-759. Sudamericana.
———. (2012). *Poses de fin de siglo*. Eterna Cadencia.
———. (1 de julio de 1988). "Recuerdo y sujeto en Mis memorias de Mansilla". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36, N.º 2, pp. 1207-1220.
Morse, S. (1987). "Lettre adressée à sa famille". En *Du bon usage de la photographie*, pp. 15-18. Centre National de la Photographie.
Nadar, F. (1895). *Quand j´étais photographe*. Ernest Flammarion.
Paéz de la Torre, C.. (2011). *El argentino de oro: una vida de Gabriel Iturri*. Bajo la luna.
"Papiers de Robert de Montesquiou XIVe-XXe". (s.f). Département des Manuscrits, Bibliothèque National de France.
Pinard, E. (2007). "Réquisitoire, jeudi 20 août 1857". En *Baudelaire. Un demi-siècle de lecteurs des Fleurs du mal (1855-1805)*, Guyaux, A. (ed.), pp. 217-245.Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
Plantureux, S. (2014). *Charles Baudelaire ou le rêve d'un curieux. Enquête sur le jugement d'un poète envers la photographie*. Studios Robespierre.
Popolizio, E. (1954). *Vida de Lucio V. Mansilla*. Peuser.
Premat, J. (2006). "El autor: orientación teórica y bibliográfica". *Cuadernos LIRICO*, Nº 1 (2006). Disponible en http://lirico.revues.org/824.
Priamo, L. (1999). "Fotografía y vida privada (1870-1930)". En *Historia de la vida privada en Argentina*, Devoto, F. y Madero, M. (editores), II, pp. 275-300. Taurus.
Prieto, A. (2003). *La lírica autobiográfica argentina*. Eudeba.
Quereilhac, S. (2016). *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos.* Siglo XXI Editores.
Ramos, J.(2021). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Clacso. Disponible en http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20210331043633/Desencuentros- modernidad.pdf.
———. (1996). "Entre otros: Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla". En *Paradojas de la Letra*, pp. 73-96. Excultura.
"Reportaje al General Mansilla". (1903). *Caras y Caretas*, N.º 267 . Dispo-

nible en http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004164432&page=28&search=mansilla&lang= es.
Rojas, R. (1957). *Historia de la Literatura Argentina*. Vol. VIII. Editorial Guillermo Kraft.
Roubert, P.-L. (8 de noviembre de 2000). "1859, exposer la photographie". Études Photographiques, N.º 8. Disponible en https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/223.
Rouillé, A.. (2005). *La photographie. Entre document et art contemporain.* Gallimard.
Rousseau, J.-J. (1969). *Emile ou de l´éducation*. Vol. IV. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.
Sánchez-Cardona, A. P. (2011). "El registro fotográfico de Arthur Rimbaud". *Laboratorio*, N.º 5. Disponible en http://www.revistalaboratorio.cl/2011/12/el-registro-fotografico-de-arthur-rimbaud/
Sander, J. (15 de diciembre de 1856). "Une lettre d´Allemagne". *Réalisme*, N.º 2 p.18.
Sarmiento, F.(1885). *Obras*. Vol. IV. Imprenta Gutenberg.
Schvartzman, J.(1996). *Microcrítica*. Biblos.
Silvestri, G. (2001) "Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense (1853-1890)". *Theomai*, Nº3, pp. 1-18.
Singler, C.(2018). "Descomposición, recomposición: para una historia del fragmento y el collage en las artes de América Latina". *Ensayos. Historia y teoría del arte* 22, N.º 35, pp. 65-91.
Singler, C. y Sáenz, I.. (2014). "Marcel Duchamp/Mario Bellatín: trayectos de El gran vidrio". *IBERIC@L*, N.º 5, pp. 49-57.
Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía* (C. Gardini, Trad.). Alfaguara. (Obra original publicada en 1977)
Sorlin, P. (2004). *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar* (V. Goldstein, Trad.) La Marca Editora.. (Obra original publicada en 1997)
Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía* La Marca Editora. (Obra original publicada en 1998)
Starobinski, J. (1983). *Jean-Jacques Rousseau. La Transparencia y el obstáculo* (S. González Noriega, Trad.). Taurus. (Obra original publicada en 1957)
Tell, V. (2009). "Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX". En *Impresiones porteñas*, Malosetti Costa, L. y Gené, M. (editores), pp. 141-164. Edhasa.
Terán, O. (2015). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Siglo XXI Editores.
Thélot, J. (mayo de 1999). "Le Rêve d'un curieux". Études photographiques, N.º 6. Disponible en http://etudesphotographiques.revues.org/186.
———. (2003). *Les inventions littéraires de la photographie*. Presses Universitaires de France.
Tomas, S. I. (2020). *La recepción de Charles Baudelaire en la crítica de arte y los artistas de Argentina (1890-1945)*. Universidad Nacional de Córdoba.

Trésor de la langue française (1994). Disponible en http://atilf.atilf.fr/
Vaillant, A. (2009). "Baudelaire, artiste moderne de la poésie-journal". Études littéraires 40, N.º 3, pp. 44-59.
———. (2007). *Baudelaire, poète comique*. Presses universitaires de Rennes. Disponible en https://books.openedition.org/pur/29844?lang=en
———. (2011). "Présentation". En *Baudelaire journaliste*, Vaillant, A. (ed.), pp. 7-21. Flammarion.
Vallès, J. (2007). "Charles Baudelaire". En *Baudelaire. Un demi-siècle de lecteurs des Fleurs du mal (1855-1805),* Vaillant, A. (ed.), pp. 431-436. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
Venturini, S. (enero de 2011). "Literatura Comparada y traducción: dos versiones argentinas del spleen baudeleriano". *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, Universidad de Barcelona, N.º 4, pp. 131-41.
———. (18 de febrero de 2010). "Traducción Poética, Poéticas de la Traducción. El Caso de las Versiones Argentinas de *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire". *El Hilo De La Fábula* 1, N.º 8/9, pp. 152-67.
Viñas, D. (1964). *Literatura Argentina y realidad política I*. Santiago Arcos.
———. (2009). *Mansilla entre Rozas y París*. En *Fondo David Viñas*. Biblioteca Nacional.
———. (2013). *Indios, ejército y frontera*. Santiago Arcos.
Yacavone, K. (2017). "Une corde de plus à l'arc de tout le monde: l'usage de la photographie chez Balzac et Hugo". En *L'écrivain vu par la photographie*, Martens, D., Montier, J.-P. y Reverseau, A., pp. 51-57. Presses Universitaires de Rennes.

A fines del siglo XIX, en una Argentina convulsionada por una modernidad que se impone de forma abrupta, el escritor Lucio V. Mansilla (1831-1913) elige adoptar un estilo de escritura fragmentaria acorde con su presente histórico, y construir una figura pública tan excéntrica como sus textos. Desde las páginas del diario *Sud-América,* Mansilla (1831-1913) practica un constante ejercicio de auto-observación: se pregunta cuál es la relación entre el interior y el exterior y, por consiguiente, entre la vida y la obra de los escritores. Desde allí, también elabora su figura autoral y experimenta diferentes estrategias para captar la atención del público. Es en este punto donde el poeta Charles Baudelaire (1821-1867) entra en escena. Al igual que Baudelaire, Mansilla crea una leyenda excéntrica que está íntimamente ligada a su obra.

Este libro explora de qué forma Mansilla encuentra en Baudelaire, tal como se lo lee a fines del siglo XIX, una forma para pensar su propia figura. En la prensa, en los cafés de la ciudad y en el espacio fotográfico, Baudelaire despliega su mistificación y logra que su figura y su obra se conviertan en un tema de discusión. Tanto Baudelaire como Mansilla forjan una de las iconografías más prolíficas de los escritores del siglo XIX. Ambos autores se fotografían en los ateliers más reputados para ingresar en el panteón de las celebridades de la época y despliegan un código visual: la mirada provocadora y la vestimenta del dandy. Además, en sus escritos, Baudelaire y Mansilla reflexionan sobre el proceso de creación y la aproximación del sujeto a la realidad en la fotografía.

Mariana de Cabo

Licenciada en Letras (UCA), Profesora universitaria (UNSAM) y Doctora en Langues, littératures et civilisations romanes (UFC). Becaria Postdoctoral UCA-CONICET en el Centro de Estudios en Literatura Comparada Maiorana (CELC). Profesora adjunta de Literatura Francesa I e Historia del Arte en la UCA y Profesora de Literatura Europea Meridional y del Seminario de Literatura Europea Meridional en el Instituto de Enseñanza Superior N°2 Mariano Acosta. Forma parte de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona y de la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía.

Ha publicado artículos en revistas científicas especializadas en literatura como Çédille (Universidad de La Laguna), Letras Em Revista (Universidad Estadual do Piauí), Revista Laboratorio (Universidad Diego Portales) y Cuadernos LIRICO (Red interuniversitaria de estudios de la literatura rioplatense contemporánea en Francia).

Actualmente investiga la mistificación de la figura autoral en Francia en el siglo XIX y la actualidad. Forma parte del Proyecto de Investigación “Intermedialidad y metodologías comparatistas: categorías, usos y problemas para la literatura francesa del siglo XIX” de la Universidad del Salvador y del Proyecto UBACYT "La novela del siglo XIX y las imágenes".