

//RETRATO Y NEGACIÓN.
GÉRARD DE NERVAL ANTE SU PROPIA IMAGEN//

ANA PAULA SÁNCHEZ-CARDONA
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

///

PALABRAS CLAVE: literatura francesa XIX, fotografía XIX, daguerrotipo, retrato, medusa, otredad.

RESUMEN: La seducción que irradia el retrato adquiere nuevas significaciones con la llegada de la fotografía. El retrato fotográfico durante el siglo XIX, como imagen de exactitud radical, concretó diversos fenómenos entre el público, entre los cuales se encuentra la negación de la propia imagen. La experiencia de Gérard de Nerval respecto a sus dos retratos muestra su concepción de la fotografía en la última etapa de su vida, así mismo desvela problemas de orden estético en cuanto a la recepción de una nueva forma de representación del cuerpo y la propia imagen.

KEYWORDS: French Literature XIX, Nineteenth Century Photography, daguerreotype portrait, Medusa, otherness.

ABSTRACT: The seduction of the portrait creates new meanings with the advent of photography. Photographic portrait in the nineteenth century materialized various phenomena in the audience, as the rejection of the image itself. The experience of Gerard de Nerval about his two portraits inserted in his conception of photography in the last stage of his life, as well as aesthetic issues regarding the reception of a new form of representation of the body and self image.

///

C'est le sublime et poétique Juif errant de la littérature contemporaine. Nous le verrons prendre le chemin de Constantinople avec cinq sous dans sa poche et beaucoup de confiance en Dieu.

Eugène de Mirecourt, *Gérard de Nerval*, 1854.

El juego generado a partir de la congelación de un fragmento de tiempo y su realidad aparente ha provisto a la fotografía de una dimensión histórica cargada de fetichismo. Su cualidad objetual, ya sea como placa de vidrio, cobre o papel, es radicalizada hasta la reliquia, a la que se vuelve la mirada una y otra vez para remontarse en el tiempo y espacio e idealizar el instante. Desde este punto de vista del objeto fotográfico como una rememoración de lo perdido y reconstruido a partir del fragmento, se ha erigido una teoría de la melancolía basada en las reflexiones sobre el medio suscitadas a partir de los textos de Roland Barthes (1961; 1964).¹ El valor de la fotografía como elemento de rememoración es un hilo inherente que se extiende hasta nuestros días², sin embargo, la concepción que sobre el fragmento de tiempo idealizado es distinto ahora que durante las primeras décadas de la fotografía. El instante, ese rasgo de espontaneidad que nos brinda la ilusión de proximidad e inmediatez y por ende la sensación de pérdida durante el siglo XIX era sumamente difícil conseguirlo, cuando no, imposible. La noción de fragmento de tiempo captado corresponde al espacio de la perpetuidad. Una fotografía tenía un modo de proceder que se distanciaba ampliamente de la inmediatez y espontaneidad. La fotografía lograba una imagen perpetua de un momento determinado y solemne de la vida. La preparación para la toma no implicaba lo relativo a la técnica sino en el caso del retrato una preparación psíquica de parte del modelo ante la expectativa y trascendentalidad del acto de fijarse ante la cámara y obtener una imagen suya. En el caso de cualquier vista, los paseos por las localizaciones tenían carácter de imprescindible. Son raras las tomas que dotan la impresión de inmediatez, pero, a pesar de los minutos de exposición, la fotografía era considerada durante los primeros años como un medio de reproducción instantáneo. El retrato concreta las relaciones entre verdad y apariencia, verosimilitud y ficción, en las que está atrapada la fotografía. Concreta porque el retrato expone un enfrentamiento ante el dispositivo de la cámara en el que conscientemente se sabe participante de un juego de

¹ Es lo obvio y lo obtuso el espacio en que Barthes encierra la paradoja de la conservación de lo perdido, así mismo *punctum* o la turbación que puede generar una imagen fotográfica en el espectador, el punto en el que confluye la identificación con lo que se mira, la nostalgia de saberlo perdido, la evocación del pasado y en el punto final del recorrido el dolor. Si bien, Barthes indicó claramente que al escribir *La cámara lúcida* estaba conmocionado por la muerte de su madre y el hallazgo de una foto de ella, no impidió que se haya construido toda una teoría general de la fotografía como proceso melancólico, con el peligro consiguiente de encasillamiento en una poética de lo perdido, limitando a la fotografía a ser “el resto” de un acontecimiento.

² Belting lo define como un elemento de relación afectiva: “La mirada recordante del espectador actual es diferente de la mirada recordada que condujo a la fotografía, y en ella se cosificó. Pero el aura de un tiempo irreplicable que ha dejado su rastro en una fotografía irreplicable conduce a una animación peculiar, que produce una compenetración afectiva con el espectador.” (2007: 269)

representación pero al mismo tiempo los resultados son observados como si fuesen reales. La dramatización implícita generalmente en la toma fotográfica es aceptada y negada a la vez, en esta misma tónica los mecanismos ideológicos y culturales inscritos en la pragmática de la fotografía son a la vez evidentes y velados. Las formas de control y poder son ejercidas directamente sobre el imaginario colectivo del cuerpo alterando la percepción y conducta del individuo.

El retrato fotográfico del XIX por primera vez enfrenta a la gran masa a su propia imagen concretada en un objeto de culto. La solemnidad con que se enfrentaba el retratado al hecho de someterse ante el objetivo de la cámara era trascendental. El abaratamiento de los costes y popularización de los estudios de fotografía desembocó en una democratización de la imagen. Las clases burguesas tuvieron acceso a este medio y por ende a la concreción de su imagen en un papel. Pero no siempre era feliz la aventura generada a partir de la propia imagen. La confrontación entre la expectativa y la realidad produjo numerosas paradojas. Un caso, si bien, excepcional es el protagonizado por el escritor francés Gérard de Nerval. Experiencia que trae a la luz una serie de elementos que ilustrarán algunos aspectos sobre la comprensión de la representación fotográfica del propio cuerpo durante el siglo XIX. Para ello es preciso detenernos en el denominado “efecto medusa” de la fotografía. No en cuanto el deseo cumplido del encuentro entre espectador y actor de una imagen sino precisamente en el horror de nuestra propia imagen (Caraïon, 2003: 248).³ Las reacciones ante nuestra propia mirada, entre la seducción y el distanciamiento, entre el deseo de verse una y otra vez y de negarse en una imagen que poco dice de nosotros mismos es lo que Philippe Dubois ha definido como el efecto medusa. Es decir, el encanto y la decepción de la visión fotográfica de nuestro retrato: “*le visage medusé?*” (Dubois, 1983: 95-98). Dubois al retomar dos figuras mitológicas –Narciso y Medusa- resuelve algunas de las paradojas del medio.⁴ Resuelve en cuanto que describe y da sentido a algunos de los síntomas de la recepción de la fotografía. No es el primer teórico en buscar mediante analogías respuestas, uno muy temprano fue Charles Baudelaire. Cautivados por nuestra imagen - el proceso fotográfico es fundamentalmente narcisista - la naturaleza se reproduce ella misma, mientras el hombre se fotografía a sí mismo. Por ello, Baudelaire, tan acertadamente definió la vorágine del ensimismamiento en la imagen:

À 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'empare de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. D'étranges abominations se produisent. (Baudelaire, 1859)⁵

³ Una de las figuras fantasmagóricas de la fotografía según Marta Caraïon es el enfrentar la persona a su propio índice, la sorpresa pasa por la negación, la justificación y quizás en algún momento la aceptación. ¿Somos aquel que tenemos en nuestras manos? ¿Me son familiares esos ojos y esa media sonrisa?

⁴ Resuelve, o quizás, más acertadamente, pone en manifiesto algunas paradojas de la toma fotográfica. La reflexión de Carlos Jiménez es útil sobre el reflejo y la contención de la imagen, su a-temporalidad y eternidad en el contexto del siglo XIX como germen de la recepción contemporánea del dispositivo. (Jiménez, 2002: 56-59).

⁵ Editado en partes en la *Revue Française* dirigida entonces por Jean Morel, *Le Salon de 1859* es la compilación de una serie de cartas escritas por Baudelaire a Morel, su publicación incluye el acertado y sarcástico “Le publique de la photographie”, nos referimos aquí a la edición de *Critique d'art suivi de Critique musicale*, (1992).

Por un lado, la fascinación, por otro, el rechazo. Narciso se mira extasiado obsesionado por su propia imagen, mientras que Medusa queda petrificada ante su propia visión. A partir de aquí, nos adentraremos en un capítulo singular de la recepción decimonónica del retrato fotográfico. La experiencia atípica de Gérard de Nerval. Como es conocido, Nerval tenía constantes altibajos emocionales y físicos, que lo conducían a estados de histeria y paranoia. Además padecía de ergotismo, es decir, envenenamiento por cornezuelo.⁶ Fue atendido durante 6 semanas –del 6 de enero al 15 de febrero de 1852- en la Maison Dubois. Sin embargo, no sabemos las veces que sufrió este tipo de intoxicación. De hecho se especula que podría haber experimentado intencionalmente con ergotina, esencia que se vendía comúnmente en farmacias (Burwick, 1992: 239). De cualquier manera, su condición psíquica durante los últimos años de vida motivó en él la sospecha de que su doble le acechaba: *Der Doppelgänger*.

El doble no era ajeno ni a su literatura ni a su vida. En su literatura es constante un cierto esoterismo, los temas herméticos desde masonería hasta su interpretación del mundo de las esferas celestes o más exactamente la teoría de las correspondencias de Swedenborg.⁷ Es en este preciso espacio, entre la realidad y la suprarrealidad, donde entra por segunda vez en su vida la fotografía, ya no como experiencia decepcionante sino como una auténtica confirmación de su ser aquí y ahora. Nerval tuvo su primer contacto con la fotografía durante su viaje a Oriente. Durante un corto periodo de tiempo se dedicó al daguerrotipo, o mejor dicho, quiso que su viaje estuviese en parte consignado por la nueva técnica fotográfica. El testimonio de su experiencia frustrada puede seguirse a través de la correspondencia que mantuvo con su padre y su posterior narración de aquel viaje.⁸ Finalmente abandonó su cámara por lo azaroso de la técnica, extremo totalmente comprensible ya que el procedimiento no era en lo absoluto sencillo, menos aún careciendo de las ventajas de París y el menoscabo de un clima que facilitaba el deterioro de los químicos, los tiempos de exposición y secado. Además le resultó decepcionante la imagen monocromática y fría ajena por completo a su experiencia o inclusive a su escritura (Roubert, 1998). No se conserva, hasta la fecha, ningún daguerrotipo de aquellos que tantos dolores de cabeza le provocaron.⁹

⁶ Hongo que contamina el centeno, trigo o cebada. La intoxicación provoca contracción arterial, convulsiones y alucinaciones (las sustancias activas son polipéptidos derivados del ácido lisérgico). Es también conocido como ‘fuego de san Antonio’, ya que uno de los síntomas es la sensación repentina de frío intenso en las extremidades. En el siglo XIX todavía era una enfermedad común pero se le conoce desde la Edad Media, su nombre popular recuerda a los voluntarios de la Orden de San Antonio que dedicaban hospitales enteros a esta enfermedad. En Francia hubo un caso documentado de intoxicación colectiva precisamente el año de muerte de Nerval (Burwick, 1992: 240). Ver el curioso caso contemporáneo a Nerval consignado por F. Barrier en “De l’épidémie d’ergotisme gangreneux observée à l’Hôtel-Dieu de Lyon en 1854-1855”, (1855).

⁷ “His [Nerval] most telling reference to Swedenborg links the doctrine of correspondences to predictions of the end of the world. Nerval looks back with nostalgia at the millenarian doctrines of the late eighteenth century; in his own work, however, the notion of the end of history points to the limits of consciousness and the end of meaning.” (Wilkinson, 1996: 140)

⁸ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, 3eme édition augmentée, vols. II, Paris, Charpentier, 1851; édition de Michel Jeanneret, vols. II, Paris, Flammarion, 1992.

⁹ “On peut déplorer, pour commencer, que Nerval échoue, lors de son voyage en Orient, dans ses essais de daguerréotypie. Il n’existe aucune photographie de Nerval. Cette absence est-elle répercutée dans son *Voyage en Orient*? La question reste ouverte.” Caraïon, *op.cit.*, p.17.

El segundo nexo con la fotografía no fue ya como fotógrafo amateur sino como modelo. Existen dos retratos de Nerval tomados pocos años antes de su muerte. Ambos fueron detonantes de los recurrentes fantasmas que visitaban al poeta. El primer retrato es realizado por Adolphe Legros.¹⁰ Presumiblemente fue tomado entre finales de 1853 y principios de 1854. Este pequeño daguerrotipo –de 8,7 x 7,0 cm.- sirvió de fuente para realizar un grabado de su retrato, el cual se utilizó en 1854 en la edición de la primera biografía de Gérard de Nerval a cargo de Eugène de Mirecourt (1854). El grabado lo efectuó Eugène Gervais. Hacia la época en que fue tomado ese retrato, entre el invierno de 1853 y mayo de 1854, Nerval fue internado en La Maison du docteur Blanche¹¹ para reponerse de sus frecuentes recaídas psíquicas. Lo más seguro es que el retrato haya sido tomado poco antes de su ingreso, aunque como se verá, Nerval advierte que fue durante su estancia en el hospital.



Eugène de Mirecourt, *Les contemporains. Portraits et silhouettes au XIXème siècle*, 3^{ème} édition, 1858. Gérard de Nerval, grabado de Eugène Gervais, p.3, Bibliothèque National France.

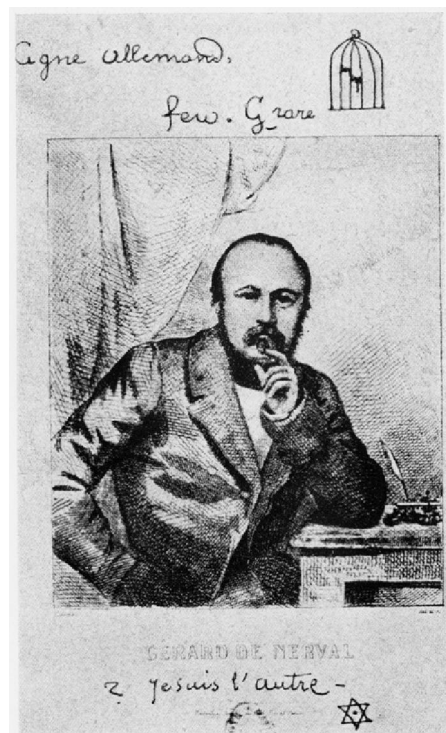
Durante su primera estancia -del 21 marzo 1841 al 21 de noviembre de 1841- le atiende el doctor Esprit Blanche, primero le diagnostica “manía aguda de probable curación”, pero en junio del mismo año es declararlo “incurable”. En su segunda estancia lo trató el doctor Emile Blanche, hijo del primero. No será la única clínica por la que pasará sobre todo a partir de 1849 y hasta su muerte. Pero con la familia Blanche tenía una relación sólida en el tiempo, en La Maison Blanche sería dónde en 1841 se le recomendaría escribir intensamente como terapia, de ahí partirá a aquel viaje con

¹⁰ Legros tenía su estudio en Palais Royal, en el pasaje Valois, como se verá, Nerval pasó muchas veces por ahí, y, en 1852 en su deambular en *Les Nuits d'Octobre* lo visitará.

¹¹ Burwick aporta los diagnósticos y algunos detalles de su enfermedad, (1992: 238-239).

daguerrrotipo a Oriente. Su último ingreso fue también en esa institución siendo dado de alta a finales de mayo de 1854. Como siempre, intentaba una fuga pasajera después de sus recaídas, viajaba constantemente fuera de París e inclusive dentro. Nerval encontró durante su último viaje a Alemania en verano de 1854, cuando se hallaba en Estrasburgo, un volumen de esa biografía en una estantería. Aparece en este el grabado con su retrato. Al ver su rostro le pareció reconocer el rostro atormentado de las semanas pasadas en La Maison du docteur Blanche. Y escribe con tristeza en una carta a su amigo George Bell¹² sobre el encuentro con la imagen propia que es ajena, y, no sin ironía, define esa biografía como una necrológica:

La maladie m'avait rendu si laid, la mélancolie si négligent. Dites donc, je tremble ici de rencontrer aux étalages un certain portrait pour lequel on m'a fait poser lorsque j'étais malade, sous prétexte de biographie nécrologique. L'artiste est un homme de talent, plus sérieux que Nadar, qui n'a que de l'esprit au bout de son crayon; mais, comme notre ami aux cheveux rouges, il fait trop vrai! / Dites partout que c'est mon portrait ressemblant, mais posthume, ou bien encore que Mercure avait pris les traits de Sosie et posé à ma place. / [...] / Infâme daguerréotype! Tu pervertis le goût des artistes. M. Gervais est pourtant un si habile graveur. (Nerval, 31 mai et 1 juin 1854)



Gérard de Nerval, grabado de Eugène Gervais reproducido en Eugène de Mirecourt, *Les contemporains. Portraits et silhouettes au XIXème siècle.*

¹² Carta a Georges Bell, 31 mayo y 1 junio de 1854, (Nerval, 1984: 856-857).

Le parece que Gervais es más serio que Nadar, pero del mismo modo que su amigo fotógrafo y caricaturista desgraciadamente lo dibujó ‘demasiado real’. Esta afirmación será una constante en su obra y en su relación con la imagen fotográfica: el superficial reflejo que presenta el metal o el papel no logra la sensación de realidad. En 1882 encontramos un relato en el que describe un estudio de fotografía, sentenciando lacónicamente en *Nuits d'Octobre*: “Le daguerréotype, instrument de patience qui s’adresse aux esprits fatigués, et qui, détruisant les illusions, oppose à chaque figure le miroir de la vérité.” (Nerval, 1852)¹³

Destruir ilusiones enfrentándolas con la verdad. No es de extrañar el alejamiento de muchos escritores y artistas respecto a los fines de la técnica fotográfica y en cierta manera del realismo. El proceso literario que desemboca en el simbolismo ejerce una fuerza opuesta a la de los desafíos técnicos de su contemporaneidad, las voces que aseguran que el arte debe alejarse de la imagen superficial de lo real -como son las opiniones de Nerval o Baudelaire¹⁴- coinciden en que la tecnología no logrará desentrañar la verdadera realidad, y con ello, el distanciamiento de la fotografía al asumirla como un medio y no un arte (Jauss, 1995: 84). En su ensayo sobre la estética del XIX, Hans Robert Jauss hace notar las reacciones opuestas entre la sociedad industrial y de consumo y los caminos cada vez menos complacientes con las formas superficiales del realismo:

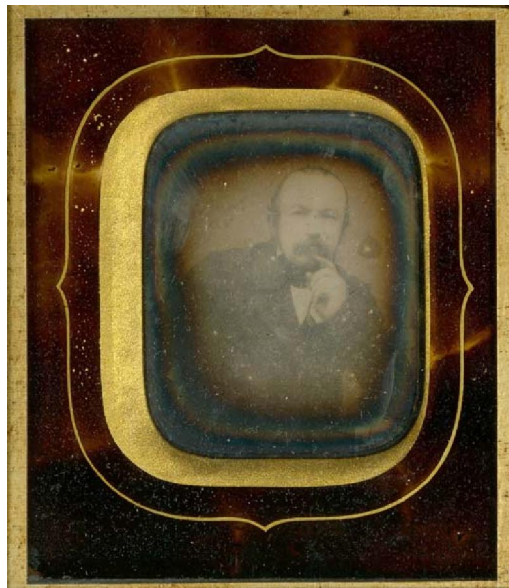
La gran audiencia que tuvieron las exposiciones universales de 1851 y 1855 es un fenómeno de gran interés para historia de la experiencia estética en la peculiar dialéctica entre cultura industrial y el mundo imaginario. La contemplación del mar infinito de mercancías no sólo hizo que los visitantes se maravillasen sin reservas ante el progreso industrial, sino que también produjo estupor y angustia ante la potencia de la razón industrial, en consonancia con las expectativas imaginarias y contrastes del mundo mítico y legendario. (Jauss, 1995: 84)

La aberración que causa en Nerval, los envites de la fiebre tecnológica y la intensa empatía de la literatura con los retratos sociales motivan una escritura en la que la convivencia de lo imaginario con la realidad iluminan líneas imperceptibles entre estados de sueño o de vigilia. En su literatura tanto lo visible como lo invisible son sustanciales. Se niega y niega la opción de *daguerréotyper la réalité* (Tsujikawa, 2008: 254). El símil entre la literatura realista y la fotografía no es exclusivo del vocabulario nervaliano. La ciencia y las artes a mediados del siglo XIX se basaron en el conocimiento milimétrico de sus objetos de estudio. A pesar de que la fotografía no fue aceptada dentro del campo de las artes legitimadas quedando en un limbo entre sus usos científicos y sociales, su estética no dejaba de fomentar cuestionamientos sobre la

¹³ Nerval en *Les Nuits d'Octobre* hace todo un manifiesto contra el realismo literario. El ficcional paseo por todo París en vísperas de un viaje le da pie para abordar una literatura que, según él, sólo hacen bien los ingleses. En su deambular se topa con la calle Valois y el antiguo Ateneo convertido en billar, sala de baile y estudio fotográfico, de ahí su definición sobre el daguerrotipo. *Les Nuits d'Octobre*, “VIII Le pantin”, en *L'Illustration*, París, noviembre, 1852; *Œuvres Complètes*, vol. III, *op.cit.*, p.322.

¹⁴ Por citar dos textos canónicos de Charles Baudelaire: “Le artiste moderne”, “Le publique de la photographie”, publicado por primera vez los días 10 y 20 de junio y 1 y 20 de julio de 1859 en *Revue Française* como parte de un artículo con el título de “Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859”, y, “Le peintre de la vie moderne” publicado los días 26 y 29 de noviembre y el 3 de diciembre de 1863 en *Le Figaro*.

naturaleza de la representación. La verosimilitud que brinda el dispositivo es lo que más confronta a Nerval. De esa confrontación entre realidad y representación se ve cuestionada precisamente su identidad. Una imagen que le recuerda un momento en que su identidad se desvanecía. En la carta se queja de que su enfermedad le había dejado feo. La descripción que hace del efecto que causa su imagen, el continuo temblor al contemplar su retrato. Encuentra parecido entre él y su imagen, pero lo encuentra un parecido póstumo. Es un muerto el que aparece en ese daguerrotipo. La disociación se consolida, la negación y horror ante la imagen que no se quiere ver es lo que contemporáneamente se ha denominado el síntoma de Medusa. Tan real y tan lejano a la vez. También durante ese invierno de 1853, escribió Nerval a su amigo Alexandre Dumas una carta en la destacan unos versos que iluminarán el rencuentro con su propia imagen: “Le monde est plein de fous et qui n'en veut pas voir / Doit rester dans sa chambre et casser son miroir.” (Nerval, 1984: 821)¹⁵



Gérard de Nerval, daguerrotipo de Adolphe Legros, 8,7 x 7,0 cm, 1853-1854, en *Album Nerval*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1996, colección particular de Éric Buffetaud.

Más vale no verse, más sensato es no verse. El volumen encontrado en la estantería lo llenará de anotaciones, algunos símbolos masónicos y algo quizás más perturbador: una nota sobre su retrato con la frase: “je suis l’autre”. La historiadora Corinne Bayle explica que las anotaciones eran: “Cigne allemand feu G rare” y “Je suis l’autre” acompañado del dibujo de una estrella (Bayle, 2001: 8). Se ha relacionado este episodio como emblemático de la cuestión de los nombres de Nerval. Su identidad fundida en sus propios pseudónimos lo condujo a, según la etapa que vivía, firmarse de una manera u otra: “Ces images que le poète ne reconnais pas, sont emblématiques de las question du nom, ou plutôt des noms. Trois appellations renvoient à des réalités

¹⁵ Carta a Alexandre Dumas del 14 noviembre 1853, (Nerval, 1984: 821).

différentes, qui ont souvent été confondues.” (Bayle, 2001: 8-10). Es posible hacer un nexo entre la afirmación “je suis l’autre” como parte de las interpretaciones tan en boga sobre la espectralidad de la imagen fotográfica. Conocida es la afición por definir el medio en estos términos por parte de Balzac¹⁶, muy amigo éste de Nadar, así como Nadar era muy amigo de Nerval. Eran amigos desde hacía años. Nadar conocía Nerval desde por lo menos 1839, cuando éste era editor de la revista *Livre d’or, keepsake hebdomadaire*, en la que Nerval participaba como colaborador y periodista (Brix, 1986: 191). Nadar describió en sus memorias la teoría que tan acertadamente Balzac aplicaba a sus personajes y a su vida cotidiana: todos estamos conformados por espectros superpuestos que evidencian nuestra personalidad a través de nuestra imagen física (Nadar, 1900: 7).¹⁷ La fotografía toma uno de los espectros y lo imprime en el negativo. Si uno se fotografía demasiado irá perdiendo sus espectros hasta quedar en nada.¹⁸

Donc, selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l’infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l’optique perçoit ce corps.

L’homme à jamais ne pouvant créer, -c’est-à-dire d’une apparition, de l’impalpable, constituer une chose solide, ou de rien faire une chose, -chaque opération Daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l’appliquant une des couches du corps objecté. (Nadar, 1900:6)

Seguramente era información que estaba en el aire pero no se relaciona completamente con la dirección que estaba tomando la recepción de Nerval sobre su propio retrato.¹⁹ Más, sin embargo, Nadar advierte que Nerval es muy receptivo a las ‘paranoias’ de Balzac, además de tener gustos literarios similares, ambos solían apasionarse con la visiones de Swedenborg, y en este sentido no sólo ellos sino muchos de sus contemporáneos.²⁰

Quoi qu’il en fût, Balzac n’eut pas à aller loin pour trouver deux fidèles à sa nouvelle paroisse. [...] Mais le bon Gautier et le non moins excellent Gérard de Nerval emboîtèrent immédiatement le pas aux « Spectres ». (Nadar, 1900: 8)

¹⁶ Wilkinson en el capítulo “The Underside of History: Swedenborgianism and La comédie humaine” (1996: 203 y ss.) analiza el término ‘visión’ en cuanto a estudios de los personajes de Balzac. Relaciona varios de los elementos que retoma el escritor de la lectura de Swedenborg con el daguerrotipo, como elemento mecánico y maravilloso que retiene lo invisible.

¹⁷ Se pregunta Nadar, no sin ironía, al explicar cómo el espectro permanece en la imagen si habrá una especie de resurrección inmediata.

¹⁸ Ver el canónico e interesantísimo ensayo de Rosalind Krauss sobre Nadar, (Krauss, 1978: 29-47).

¹⁹ *Ibid.*, también menciona el fragmento Paul Louis Roubert.

²⁰ Nerval en *Nuits d’Octobre* menciona con sagacidad a Swedenborg, asidua lectura entre muchos de sus contemporáneos y gran influencia del Simbolismo: “Nous ne développerons pas davantage cette doctrine qui se rapproche de celle de Swedenborg, [...]. Ceux-là qui sont des philosophes, car il y en a aussi de tous états, arrivant dans leur dispute à un moment si ardu et si embrouillé, leurs discours s’imprègnent tellement de sophismes et de paradoxes grossiers que le jour spirituel qui les éclaire s’affaiblit, et que l’erreur descend matériellement en colonnes sombres dans le palais céleste où ils sont rassemblés. Alors un ange d’un ciel supérieur descend vers eux, rétablit les questions dans leur vrai jour et dissipe ainsi l’obscurité.” (1984: 320).

De hecho, a mediados del siglo XIX, las teorías sobre formas físicas no visibles estaban muy relacionadas con la fotografía. Los intentos, fraudes e imágenes inexplicables de fenómenos paranormales estaban en boga. ¿Si la fotografía podía hacer mediante luz visible una imagen porqué no podía hacer visible lo que a simple vista no percibimos pero que está ahí? Legros, autor de la primera fotografía de Nerval aquel invierno de 1853, escribió un manual en 1849 sobre la técnica del retrato en daguerrotipo y la impresión sobre papel²¹, con un apéndice sobre el magnetismo y el sonambulismo, éste último entendido como un tipo de hipnosis (Legros, 1849).²² La primera parte técnica no tiene nada que ver con la final. No menciona la fotografía en relación con el fenómeno de transmitir “magnetismo” por el contacto de las manos entre emisor y receptor, logrando de esta manera que éste pierda la conciencia, hable durante esa inconsciencia o, inclusive llegue hasta el desdoblamiento del alma del receptor, pudiendo ésta viajar grandes distancias, extremo tal que el propio Legros niega haber presenciado. Los fotógrafos decimonónicos, al ser hombres de ciencia en el más amplio sentido de la palabra estaban interesados en este tipo de fenómenos, al igual que gran parte de los intelectuales y burgueses. Por ello, la fotografía será una gran herramienta de los estudios sobre fenómenos paranormales sobre todo hacia el tercer cuarto del siglo XIX. Es por este ambiente intelectual que la teoría de los espectros que difundía Balzac era una posibilidad como cualquier otra ante las múltiples preguntas y paradojas que la imagen fotográfica ofrecía. La luz mostraba extraños secretos que apenas el hombre podía ser capaz de interpretar. Si estábamos conformados por energía, por espectros, ¿por qué no podían éstos ser absorbidos por el objetivo de la cámara y atrapados dentro de la cámara oscura? La luz era la gran respuesta y la gran incógnita.²³

Al salir de su segunda prolongada estancia de la Maison du docteur Blanche, entre el 19 de octubre de 1854 y la noche del 25 de enero de 1855, Nerval va con su amigo Nadar a hacerse un retrato.²⁴ El fotógrafo realiza dos tomas en negativo sobre vidrio al colodión e imprime sobre papel salado de 19 x 21 cm. En 1891, Nadar dató las fotografías de una semana antes de su suicidio. Nerval asegura que se siente perseguido. Necesita tener una prueba de que se encuentra ahí, a pesar de que coincidiendo con Balzac entendía la fotografía como la concreción de uno de los espectros que forman parte de un individuo, finalmente, la verdad se hace evidente mediante la fotografía. “Le

²¹ El daguerrotipo todavía se utilizaba en el retrato porque su nitidez y calidad no la tenía el calotipo, además los tiempos de exposición ligeramente más prolongados no eran un inconveniente en el estudio, mientras que si la fotografía se efectuaba en exteriores sin duda la técnica idónea era la calotipia. Sin contar con que el cliente podía llevarse de inmediato su daguerrotipo, mientras que sobre papel la entrega era el día siguiente. La revolución de formato ‘carte de visite’, llegará unos años después.

²² Apunta Legros en la introducción: “Le magnétisme ou somnambulisme est maintenant très répandu; on y a confiance assez généralement.” (1849 :68) Escribió otro manual con título luminoso: *Le soleil de la photographie: traité complet de la photographie*.

²³ “For the Theory of specters to have issued from Balzac’s pen, there needs only one ingredient to be added to the Lavater system of physiognomic traces, one element that will transform the physical manifestations of character into the idea of a man as a set of spectral images, or ghosts. That ingredient is light. Light was the means by which the seemingly magic transfer of the photograph was effected, the way in which one could, in Nadar’s words, create *something* from *nothing*.” (Krauss, 1978: 37)

²⁴ Corinne Bayle data la fotografía de principios de enero de 1855. (2001:8) Sin embargo hay historiadores como Max Kozloff que datan la imagen dos años antes de su muerte, pero es un extremo que queda sumido en la confusión (Goldberg, 1988:132).

daguerréotype, instrument de patience qui s'adresse aux esprits fatigués, et qui, détruisant les illusions, oppose à chaque figure le miroir de la vérité.” Nerval se suicidó el 25 de enero de 1855, una noche negra y blanca.²⁵ El acto de retratarse en un momento de confusión de identidad nos remite a la fotografía como prueba de un estar aquí y ahora. Una forma de distanciarse del propio cuerpo para observar en un objeto la propia imagen, prueba contundente de existencia. La fotografía durante el siglo XIX es un acto de reafirmación. El retrato no sólo es un ejercicio hacia posteridad, un legado, sino una aceptación de la propia imagen. Es un acto de reforzamiento de la identidad, pero quizás por el contrario, sólo es la evidencia de la fragmentación de la autodefinition.



Gérard de Nerval por Nadar, 9 x 6 cm, carte de visite, copia sobre papel albuminado pegada sobre cartón, c. 1855. Colección Musée d'Orsay, PHO 1995 6 61.

Entre lo que fue y lo que se crea a partir de una fotografía la memoria puede verse defraudada o bien reconstruida. El poseer como prueba de un acontecimiento una fotografía genera dos posibilidades de recepción: ya sea que el recuerdo de ese momento puede ser concordante y generar una familiaridad en la que nuestras expectativas sean cumplidas, mas puede ser que no reconozcamos el momento guardado en la imagen fotográfica y cuestionemos nuestra memoria y conciencia de lo vivido hasta el punto de negarnos cualquier atisbo de confianza. Solemos creer que la magnitud del presente puede concretarse en una fotografía. Y, esta ilusión casi instintiva contribuye en el proceso de asimilación permanente del mundo, ya que el acto fotográfico selecciona el

²⁵ En su última nota de clara despedida, escribe a su tía un día antes de su muerte, el 24 de enero de 1855, le pide que no lo espere esa noche: “Ne m’attends pas ce soir, car la nuit sera noire et blanche.” (1984: 912)

momento para perpetuar y posteriormente visualizar. No basta la memoria, no hay confianza en ella, necesitamos que la fotografía nos permita volver a ese momento. Por ello, el psiquiatra Serge Tisseron, dedicado al estudio de las artes plásticas, le otorga un carácter terapéutico a la vuelta al momento que guarda la imagen:

El encerramiento de diversos componentes de una experiencia [...] esta siempre guiado por el deseo de conservar intactos los componente no asimilados para así hacer posible más tarde su asimilación. (Tisseron, 2000:29)

Para Tisseron la asimilación es parte de un proceso que denomina simbolización, siendo esta los actos en los que se concreta la superación del trauma. La simbolización es, en este caso, el rito mediante el cual realizamos y abolimos el mito. De esta manera las fotografías son un medio consciente o inconsciente para conservar momentos intensos que requieren de nosotros una vuelta a ellos, inclusive la simbolización puede ser la toma fotográfica en sí, sobre todo en el caso de las fotos artísticas ya que suele el creador inclinarse por temas, objetos o personajes que inciden en su vida en forma de trauma u obsesión. Por ello, como Nadar expresa sagazmente, el invento más perturbador para el hombre común y corriente del siglo XIX fue la fotografía. La posibilidad de crear, la posibilidad de conservar la fugacidad.

Mais tant de prodiges nouveaux n'ont-ils pas à s'effacer devant le plus surprenant, le plus troublant de tous: celui qui semble donner enfin à l'homme le pouvoir de créer, lui aussi, à son tour, en matérialisant le spectre impalpable qui s'évanouit aussitôt aperçu sans laisser une ombre au cristal du miroir, un frisson à l'eau du bassin? L'homme ne put-il croire qu'il créait en effet lorsqu'il saisit, appréhenda, figea l'intangible, gardant la vision fugace, l'éclair, par lui gravés aujourd'hui sur l'airain le plus dur? (Nadar, 1900: 4)

La imagen del espejo se repite. No sólo como la re-velación de nuestra imagen, de la confrontación de nuestro cuerpo, sino también como el elemento indispensable de la representación. El Narciso obsesionado es también la posibilidad de dotar de significación al doble. No es la simple mimesis. Es la voluntad de crear, a pesar - siguiendo la estela de Nadar- de nuestra incredulidad.

//BIBLIOGRAFIA//

- BARRIER, F. "De l'épidémie d'ergotisme gangréneux observée à l'Hôtel-Dieu de Lyon en 1854-1855". *Gazette Médicale de Lyon*, n° 7, Lyon: Gazette Médicale, 1855.
- BARTHES, Roland. "Le message photographique", *Communication*, n°1, 1961, pp 127-138.
 -- "Rhétorique de l'image", *Communication*, n°4, 1964, pp 40-51.
 -- *La chambre claire, Note sur photographie*, Paris: Gallimard/Seuil, 1980; *La cámara lúcida. Nota sobre lam fotografía*, Barcelona: Paidós, 1990.
 -- *L'obvie et l'obtus*, Paris: Éditions du Seuil, 1982; *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- BAYLE, Corinne. *La marche à l'Étoile*. Paris : Camps Vallon, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. "Le publique de la photographie". *Salon de 1859 en Critique d'art suivi de Critique musicale*, édition établie par Claude Pichois, présentation Claire Brunet, Paris : Gallimard, 1992.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Tr. Gonzalo María Velez Espinosa, Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- BRIX, Michel. *Nerval journaliste (1826-1851) problématique, méthodes d'attribution*. Col. Études Nervaliennes et Romantiques, Namur: Presses Universitaires de Namur, 1986.
- BURWICK, Frederick. *Poetic Madness and the Romantic Imagination*. Pennsylvania: Penn State Press, 1992.
- CARAÏON, Marta. *Pour fixer le trace. Photographie, littérature et voyage au milieu de XIX*. Genève: Droz, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Paris: Nathan Université, 1983.
- JAUSS, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estético*. tr. Ricardo Sánchez Ortiz, Madrid: Visor, 1995.
- JIMÉNEZ, Carlos. *Los rostros de Medusa. Estudios sobre la retórica fotográfica*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- KOZLOFF, Max. "Nadar and the Republic of Mind". *Photography in print: writings from 1816 to the present*. Vicki Golberg, ed., Albuquerque: UNM Press, 1988.
- KRAUSS, Rosalind. "Tracing Nadar", *October*, Vol.5, Summer, Boston: MIT Press, 1978: 29-47.
- LEGROS, Adolphe. *Nouveau perfectionnement vraiment extraordinaire. Daguerrotypie pour apprendre seul à faire des portraits sans connaître ni peinture ni dessin [...] suivi du Magnétisme ou somnambulisme dévoilé à tout le monde, et ses dangers*. Paris: Legros, 1849.
 -- *Le soleil de la photographie: traité complet de la photographie*. Paris: Legros, 1863.
- MIRECOURT, Eugène de. *Gérard de Nerval*. Paris: Moret, 1854.
- NADAR, *Quand j'étais photographe*, "Balzac et le Daguerrotypie", Paris, Flammarion, 1900
- NERVAL, Gérard de. *Œuvres Complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, vol. III, Paris, Gallimard, 1984.
 -- *Voyage en Orient*, 3eme édition augmentée, vols. II, Paris, Charpentier, 1851; édition de Michel Jeanneret, vols. II, Paris, Flammarion, 1992.
 -- *Les Nuits d'Octobre, L'illustration*, Paris, novembre, 1852.
- ROUBERT, Paul Louis. "Nerval et l'expérience du daguerrotypie". *Études photographiques*. n°4, Paris: Études photographiques, 1998.

TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.

TSUJIKAWA, Keiko. *Nerval et les limbes de l'hisotire. Lecture des Illuminés*. Préface de Jean-Nicolas Illouz, Gèneve: Droz, 2008.

WILKINSON, Lynn Rosellen. *The dream of an Absolute Language. Emanuel Swedenborg and French Literary Culture*. New York: Suny Press, 1996.