

C'est ça / Ce n'est jamais ça: fotografía, literatura y memoria en la obra de Gustave Flaubert

JORGE LUIS CAPUTO

*Universidad de Buenos Aires / Universidad Católica Argentina /
Universidad del Salvador /
jorgeluiscaputo@gmail.com*

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 10 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p119-134> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: En varias de sus cartas, Flaubert deja asentado el desprecio que siente hacia la fotografía como técnica de la imagen. Pero esta posición, que *a priori* parece incluir a Flaubert en las filas de un antimodernismo reaccionario, dista de ser simple: en primer lugar porque, si es cierto que Flaubert cuestiona la fotografía en tanto forma legítima de reproducción del mundo, en ocasiones también se sirve de ella como instrumento para su escritura; en segundo lugar porque, detrás de la desconfianza hacia las nuevas tecnologías visuales, se encuentra una aguda reflexión acerca de los vínculos entre literatura, imagen y memoria, en un momento histórico en que dicha relación comenzaba a sufrir una metamorfosis irreversible. Esa reflexión se plasma esencialmente como una contraposición (o competencia) entre literatura y fotografía. En efecto, la fotografía es para Flaubert un modo ejemplar de cristalización del instante y, por eso mismo, lleva en sí el signo de la caducidad y lo provisorio. En cambio, cuando es eficaz, la literatura produce una anamnesis o reconocimiento, una epifanía del referente.

Palabras clave: Flaubert; Fotografía; Literatura; Imagen; Memoria.

***C'est ça / Ce n'est jamais ça:* Photography, Literature and Memory in the Work of Gustave Flaubert**

Abstract: In his letters, Flaubert makes clear his contempt for photography as a technique of the image. But this position, which at first sight seems to include Flaubert in the ranks of a reactionary anti-modernism, is far from simple: firstly because, if it is true that Flaubert questions photography as a legitimate form of reproduction of the world, he sometimes also uses it as an instrument for his writing; secondly because, behind his mistrust of the new visual technologies, there is an acute reflection on the links between literature, image and memory, at a historical moment when this relationship was beginning to undergo an irreversible metamorphosis. This reflection essentially takes the form of a contrast (or competition) between literature and photography. For Flaubert, photography is an exemplary way of crystallising the instant and, for that very reason, it carries within itself the sign of expiration and temporariness. On the other hand, when it is effective, literature produces an anamnesis or recognition, an epiphany of the referent.

Keywords: Flaubert; Photography; Literature; Image; Memory.

I. Tanto en su voluminosa correspondencia como en su obra novelística, Flaubert deja constancia del rechazo que experimenta hacia la fotografía como técnica de la imagen. En una carta dirigida a Louise Colet, por ejemplo, escribe de manera taxativa:

Ne m'envoie pas ton portrait photographié. Je déteste les photographies à proportion que j'aime les originaux. Jamais je ne trouve cela *vrai* [...]. Ce procédé *mécanique*, appliqué à toi surtout, m'irriterait plus qu'il ne me ferait plaisir. Comprends-tu ? Je porte cette délicatesse loin, car moi je ne consentirais jamais à ce que l'on fit mon portrait en photographie (14 de agosto de 1853; Flaubert, 1980: 394)¹.

La afirmación es un poco exagerada y esa *délicatesse* no va tan lejos: Flaubert se había ya dejado fotografiar por su amigo Maxime Du Camp durante su viaje por Oriente y volverá a ser fotografiado más adelante. Pero el fragmento citado indica con claridad el punto de vista ético (y estético) desde el cual Flaubert se aproxima al problema de la fotografía. Se trata de una posición que, *a priori*, parece incluirlo en el bando de un antimodernismo reaccionario (entre cuyas filas podría contarse también, por ejemplo, a Baudelaire). Pero, como ocurre con este último, el pensamiento de Flaubert es bastante más complejo: en primer lugar porque, si es cierto que cuestiona la fotografía en tanto forma legítima de reproducción (estética o no) del mundo, en ocasiones también se sirve de ella como instrumento para su escritura; en segundo lugar porque, detrás de la desconfianza hacia las nuevas tecnologías visuales, se encuentra una aguda (y muy moderna) reflexión acerca de los vínculos entre literatura, imagen y memoria, en un momento histórico en que dicha relación comenzaba a sufrir una metamorfosis irreversible.

Esa reflexión se plasma esencialmente como una contraposición o competencia entre literatura y fotografía. En efecto, la fotografía es para Flaubert un modo ejemplar de cristalización del instante (el *cliché*) y, por eso mismo, lleva en sí el signo de la caducidad y lo provisorio: paradójicamente, la foto deviene un instrumento no del reconocimiento sino de la alienación y la pérdida (es decir, del olvido). En cambio, cuando es eficaz, la literatura aparece como una fuerza dinámica y móvil, capaz de producir una anamnesis o reconocimiento, una epifanía del referente. Este artículo se propone indagar las vías específicas de esa contraposición para delimitar, a partir de allí, algunos vínculos posibles entre literatura y memoria.

En primer lugar, se indicará sucintamente, mediante una serie de casos representativos, el modo en que puede articularse, para el siglo XIX francés, la dialéctica entre repetición e instante (o, también, entre eternidad y fugacidad); es allí, en el seno de esas polaridades, que debe integrarse la reflexión en torno a la fotografía. En efecto (y es este el segundo momento del trabajo), la fotografía aparece pronto como metáfora o símil (en todo caso, como técnica ejemplar) para pensar la posibilidad de una recuperación del pasado perdido. En un tercer momento, se analizará en qué medida esa imagen o símil resulta improductiva, para Flaubert, cuando se la aplica al trabajo literario.

¹ No me envíes tu retrato fotografiado. Odio las fotografías tanto como amo los originales. Nunca me parecen verdaderas [...]. Este procedimiento mecánico, aplicado a ti en particular, me irritaría más de lo que me complacería. ¿Comprendes? Llevo esta delicadeza al extremo, porque nunca consentiría en que hicieran un retrato fotográfico de mí (nuestra traducción).

II. Una de las características sobresalientes del siglo XIX, considerado como unidad histórica, social y cultural, es la insistencia casi obsesiva con la que aparece, en diversas esferas del pensamiento, las ciencias y las artes, el problema de la *repetición*. Lo dicho podría resultar paradójico en un siglo que hace de la noción de progreso histórico una auténtica ideología²: en efecto, la expectativa por el futuro y el valor asignado a lo nuevo (lo inédito o lo único) que esa expectativa provoca (donde lo nuevo pasa a estar cargado, implícitamente, con el sentido de *mejor*) parecen ir en contra de la idea (experiencia o sentimiento, concepto o intuición) de que, en realidad, la recurrencia de lo idéntico es norma en el mundo moderno. Sin embargo, el *ennui* baudeleriano, la repetición según Kierkegaard o el eterno retorno de Nietzsche (por citar solo algunos ejemplos) están allí para indicar el espacio posible de la experiencia de lo repetitivo en el siglo XIX.

La contradicción es solo aparente; el siglo XIX —siglo del progreso— es el siglo de la repetición. Desde perspectivas diferentes, Walter Benjamin o Reinhart Koselleck (entre otros) han sostenido que la experiencia decimonónica del tiempo es la de una aceleración pero, también, la del vaciamiento del contenido temporal, la pérdida de su orientación histórica: el tiempo se vuelve instantáneo, puntual e inaprehensible; por lo tanto, idéntico, repetitivo en su mutabilidad. Giorgio Agamben avanza una hipótesis en el mismo sentido:

La concepción del tiempo de la edad moderna es una laicización del tiempo cristiano rectilíneo e irreversible, al que sin embargo se le ha sustraído toda idea de un fin y se lo ha vaciado de cualquier otro sentido que no sea el de un proceso estructurado conforme al antes y el después. Esa representación del tiempo como homogéneo, rectilíneo y vacío surge de la experiencia del trabajo industrial [...]. La experiencia del tiempo muerto y sustraído de la experiencia, que caracteriza la vida en las grandes ciudades modernas y en las fábricas, parece confirmar la idea de que el instante puntual en fuga sería el único tiempo humano. El antes y el después, nociones tan inciertas y vacuas para la Antigüedad y que para el cristianismo sólo tenían sentido con miras al fin del tiempo, se vuelven ahora en sí y por sí mismas el *sentido*, y dicho sentido se presenta como lo verdaderamente histórico. [...] Como ya lo había intuido Nietzsche [...], la noción que preside la concepción decimonónica de la historia es la de 'proceso'. El sentido pertenece sólo al proceso en su conjunto y nunca al *ahora* puntual e inasible; pero dado que ese proceso en realidad no es más que una sucesión de *ahoras* conforme al antes y el después, y mientras tanto la historia de la salvación se ha tornado una simple cronología, la única manera de salvar una apariencia de sentido es introduciendo la idea, privada en sí misma de todo fundamento racional, de un progreso continuo e infinito. Bajo la influencia de las ciencias de la naturaleza, 'desarrollo' y 'progreso', que simplemente traducen la idea de un proceso orientado cronológicamente, se vuelven categorías rectoras del conocimiento histórico (2004: 139-141).

En Francia, incluso la revolución (es decir, el acontecimiento que se presenta explícitamente como interrupción y comienzo de un tiempo nuevo, encarnado en la creación del calendario republicano) pasa a integrarse al flujo de la historia como evento cíclico (1830, 1832, 1848, 1870) abriendo así la “era de las revoluciones”³.

² Al respecto, cf. los trabajos clásicos de Bury (1971), Löwith (2007), Blumenberg (2008), Koselleck (1993 y 2003) o Marramao (1998).

³ Flaubert deja constancia de esa recursividad en una entrada del *Dictionnaire des Idées Reçues*: “ERA (DE LAS REVOLUCIONES) Siempre abierta, puesto que cada nuevo gobierno promete cerrarla” (Flaubert, 2021b: 1235; nuestra traducción). También en *L'Éducation sentimentale* de 1869; en esa novela, durante la revolución de febrero

Paradójicamente, esa compulsión a la repetición o *ciclomanía*⁴ tendría su causa en el hecho de que, como señala Roberto Calasso, “nunca antes como en Occidente se había hecho notar la irrepitibilidad absoluta de cada elemento, *la vida precaria pero irreductible de cada detalle*” (2000: 196; nuestras cursivas). Así, la repetición se plantea como anhelo o intento de recuperación o revivificación de aquello que, de otro modo, se perdería para siempre: la fotografía debe incluirse en este impulso.

La historia natural, encarnada en la figura y trabajos de Georges Cuvier, constituye uno de los modelos privilegiados de dicha revivificación. En esa línea, Jules Michelet propone que la tarea del historiador (social o natural) y, más en general, de toda la ciencia consiste en evocar (o invocar) una forma de vida perdida a partir de una huella, un resto o un registro; en suma, provocar un volver a ser de lo que ha sido:

Rien ne serait mort tout à fait. Ce qui a vécu peut dormir et garder la vie latente, une aptitude à revivre. Qui est vraiment mort ? Personne. Ce mot a enflé d’un souffle immense les voiles du dix-neuvième siècle. [...] Nous nous sommes mis en quête, demandant à chaque chose, histoire ou histoire naturelle : “Qui es-tu ? -Je suis la vie.” La mort a été fuyant sous le regard des sciences⁵ (Michelet, 1861: 152).

Este modelo puede aplicarse también a la literatura: en medio de la polémica suscitada por la publicación de *Salammbô*, a la que se acusaba (en la pluma de un Sainte-Beuve, por ejemplo) de estar regada de inexactitudes históricas y ser poco más que un producto de la fantasía sádica de Flaubert, Théophile Gautier salía en defensa de la novela argumentando que su autor había reconstruido escrupulosamente, a la manera de un historiador natural, una totalidad a partir de la huella y los fragmentos de la historia:

Comme Cuvier qui recomposait un monstre antédiluvien d’après une dent, un fragment d’os, moins que cela, une trace de pas figée sur le limon des créations disparues, et à qui plus tard la découverte du squelette complet donnait raison, l’auteur de *Salammbô* restitue un édifice d’après une pierre, d’après une ligne de texte, d’après une analogie⁶ (Gautier, 1862)⁷.

de 1848, un republicano grita a su mujer: “¡Cumplí con mi deber en cada oportunidad: en 1830, en el 32, en el 34, en el 39! ¡Hoy peleamos! ¡Es necesario que pelee!” (Flaubert, 2021a: 421; nuestra traducción).

⁴ El término es de Paul Valéry (1973: 313).

⁵ Nada estaría muerto del todo. Lo que ha vivido puede dormir y conservar la vida latente, la capacidad de volver a vivir. ¿Quién está realmente muerto? Nadie. Esta palabra llenó las velas del siglo XIX con un aliento inmenso. [...] Nos hemos puesto en marcha, preguntando a todo, historia o historia natural: “¿Quién eres? -Yo soy la vida”. La muerte huyó bajo la mirada de la ciencia (nuestra traducción).

⁶ Como Cuvier, que reconstruía un monstruo antediluviano a partir de un diente, de un fragmento de hueso, o incluso menos que eso, a partir de una huella fijada en el limo de creaciones desaparecidas, y a quien posteriormente el descubrimiento del esqueleto completo le daba la razón, el autor de *Salammbô* restituye un edificio a partir de una piedra, de una línea de texto, de una analogía (nuestra traducción).

⁷ En *La Peau de chagrin*, Balzac presenta a Cuvier como un nigromante, un poeta-mago capaz de operar una auténtica resurrección de la vida muerta: “Lector, ¿te has sumergido alguna vez en la inmensidad del espacio y del tiempo leyendo las obras de Cuvier? [...] ¿Acaso no es Cuvier el más grande poeta de nuestro siglo? [...] Ante esa terrible resurrección debida a la voz de un solo hombre [...], solo podemos sentir piedad por este minuto de vida que nos toca” (Balzac, 1995, 85-86; nuestra traducción).

En el prólogo a su traducción del *Fausto* de Goethe, Gérard de Nerval da un paso desde la historia hacia la metafísica⁸ al considerar que las almas son eternos “moldes inmateriales” (huellas, en definitiva), pasibles de completarse con materia y hacerse visibles nuevamente, así sea de manera circunstancial:

S'il est vrai, comme la religion nous l'enseigne, qu'une partie immortelle survive à l'être humain décomposé, si elle se conserve indépendante et distincte, et ne va pas se fondre au sein de l'âme universelle, il doit exister dans l'immensité des régions ou des planètes, où ces âmes conservent une forme perceptible aux regards des autres âmes, et de celles mêmes qui ne se dégagent des liens terrestres que pour un instant, par le rêve, par le magnétisme ou par la contemplation ascétique. Maintenant serait-il possible d'attirer de nouveau ces âmes dans le domaine de la matière créée, ou du moins formulée par Dieu, théâtre éclatant où elles sont venues jouer chacune un rôle de quelques années et ont donné des preuves de leur force et de leur amour ? Serait-il possible de condenser dans leur moule immatériel et insaisissable quelques éléments purs de la matière, qui lui fassent reprendre une existence visible plus ou moins longue, se réunissant et s'éclairant tout-à-coup comme les atomes légers qui tourbillonnent dans un rayon de soleil ? Voilà ce que des rêveurs ont cherché à expliquer, ce que des religions ont jugé possible, et ce qu'assurément le poète de Faust avait le droit de supposer⁹ (Nerval, 1840, xii-xiii).

De tal modo, las formas puras de las cosas subsisten más allá del tiempo y quien puede captarlas y revivirlas en el presente es el poeta-mago, convertido en una antena de recepción y registro de una imagen que puede ser reconstituida y llenada con átomos de materia o (si lo anterior resultara imposible) con lenguaje¹⁰.

En *Les paradis artificiels*, también Baudelaire desarrolla (a partir de una idea de Thomas de Quincey) la noción de que la memoria humana es una suerte de palimpsesto en el que ninguna huella se pierde, donde todo recuerdo queda latente a la espera de una nueva lectura. En esta línea, llega a postular la existencia de una memoria o archivo universal que guardaría el registro de todo hecho acontecido en la historia y, también, de cada idea pensada por el hombre:

Un homme de génie, mélancolique, misanthrope, et voulant se venger de l'injustice de son siècle, jette un jour au feu toutes ses œuvres encore manuscrites. Et comme on lui reprochait cet effroyable holocauste fait à la haine, qui, d'ailleurs, était le sacrifice de toutes ses propres espérances, il répondit : « Qu'importe ? ce qui était important, c'était que ces choses fussent

⁸ Dimensión también implícita en Michelet.

⁹ Si es cierto, como nos enseña la religión, que una parte inmortal sobrevive a la descomposición del ser humano, y si esa parte se conserva independiente y distinta y no va a fundirse al seno del alma universal, entonces debe haber, en la inmensidad del universo, regiones o planetas en los que esas almas conserven una forma perceptible a las miradas de las otras almas y a las de aquellas que, solo por un instante, se separan del plano terrestre mediante el sueño, el magnetismo o la contemplación ascética. Ahora, ¿sería posible atraer de nuevo esas almas al dominio de la materia creada (o, al menos, formada) por Dios, teatro luminoso al que llegaron para jugar cada una un rol durante algunos años y en el que dieron testimonio de su fuerza y de su amor? ¿Sería posible condensar en su molde inmaterial e inaprehensible algunos elementos puros de la materia, que le hagan recuperar una existencia visible más o menos larga, reuniéndose e iluminándose de pronto como los átomos ligeros que se agitan en un rayo de sol? He ahí lo que los soñadores [rêveurs] han querido explicar, lo que las religiones han juzgado posible y lo que seguramente el poeta del Fausto tenía el derecho de suponer (nuestra traducción).

¹⁰ En *Arria Marcella*, relato de Gautier, se plantea la misma hipótesis: “En efecto, nada muere, todo existe siempre; ninguna fuerza puede destruir lo que alguna vez fue. Cada acción, cada palabra, cada forma, cada pensamiento que cae en el océano universal de las cosas produce círculos que se ensanchan hasta los confines de la eternidad” (1986: 225; nuestra traducción).

créées ; elles ont été créées, donc elles sont. » Il prêtait à toute chose créée un caractère indestructible. Combien cette idée s'applique plus évidemment encore à toutes nos pensées, à toutes nos actions, bonnes ou mauvaises !¹¹ (Baudelaire, 1961: 452).

Ahora bien, conforme se desarrolla y se populariza su uso en el siglo XIX, la fotografía pasa a ocupar un lugar privilegiado como metáfora o símil de esta captación o registro completo de lo efímero. Esto se debe, en principio, a la capacidad de producir una imagen exacta que se asigna tempranamente al dispositivo: tanto el daguerrotipo como la fotografía aparecen definidos rápidamente por la precisión de la imagen que producen, independientemente de los resultados concretos a los que dan lugar en una primera etapa¹². Un artículo pionero de Jules Janin sobre el daguerrotipo evidencia esta fascinación por la captación del detalle mínimo y efímero:

[Daguerre] a composé un certain vernis noir; ce vernis s'étend sur une planche quelconque; la planche est exposée au grand jour, et aussitôt, et quelle que soit l'ombre qui se projette sur cette planche, la terre ou le ciel, ou l'eau courante, la cathédrale qui se perd dans le nuage, ou bien la pierre, le pavé, le grain de sable imperceptible qui flotte à la surface ; toutes ces choses, grandes ou petites, qui sont égales devant le soleil, se gravent à l'instant même dans cette espèce de chambre obscure qui conserve toutes les empreintes. [...] Si la masse est admirable, les détails sont infinis¹³ (*L'Artiste*, enero de 1839: 146)¹⁴.

Desde otra vertiente, el daguerrotipo y la fotografía aparecen no tanto como registro de lo visible sino de lo invisible, como técnica que permite percibir nuevas zonas de lo real: así, por ejemplo, para Balzac el daguerrotipo permitiría descubrir “un pan de la réalité jusque-là voilé, imperceptible : ses plaques de métal ne saisissent pas du visible, mais bel et bien de l'invisible”¹⁵ (Chelebourg, 1999: 57)¹⁶. En cualquier caso, es esta capacidad de registro (ya sea

¹¹ Un hombre de genio, melancólico, misántropo y deseoso de vengarse de la injusticia de su siglo, arrojó un día al fuego todas sus obras aún manuscritas. Y cuando se le reprochó este espantoso holocausto de odio, que, además, suponía el sacrificio de todas sus propias esperanzas, respondió: “¿Qué importa? Lo que importaba era que estas cosas fueran creadas; fueron creadas, por lo tanto son”. Les daba un carácter indestructible a todas las cosas creadas. ¡Cuánto más evidente es que esta idea se aplica a todos nuestros pensamientos, a todas nuestras acciones, buenas o malas! (nuestra traducción).

¹² Como señala Pallas (2022), los primeros resultados del daguerrotipo y la fotografía fueron más bien decepcionantes en cuanto a su nivel de detalle y exactitud. Con todo, esos productos demostraban la posibilidad de fijar en una placa las sombras de la naturaleza y garantizaban el perfeccionamiento futuro de la técnica: “Por eso hay que leer los numerosos discursos de anuncio [de la nueva tecnología] sobre todo como proyecciones de realizaciones futuras, o incluso, para algunos de ellos, como puros fantasmas, que sin embargo inscriben en la conciencia, de manera perdurable, una definición de la representación fotográfica como copia” (Pallas, 2022, 59-60; nuestra traducción).

¹³ [Daguerre] ha compuesto un cierto barniz negro; este barniz se extiende sobre una especie de plancha; la plancha se expone a la luz, e inmediatamente, y cualquiera que sea la sombra que se proyecta sobre esta plancha, la tierra o el cielo, o el agua en movimiento, la catedral que se pierde en las nubes, o la piedra, el pavimento, el imperceptible grano de arena que flota en la superficie; todas estas cosas, grandes o pequeñas, que son iguales ante el sol, se graban en el mismo instante en esta especie de cámara oscura que conserva todas las huellas. [...] Si la masa es admirable, los detalles son infinitos (nuestra traducción).

¹⁴ Janin tampoco olvida el carácter de documento o memoria que comporta el daguerrotipo (o, luego, la fotografía): “Es un espejo que guarda todas las huellas; es la memoria fiel de todos los monumentos y paisajes del universo” (*L'Artiste*, enero de 1839: 146).

¹⁵ “una parte hasta entonces velada e imperceptible de la realidad: sus placas metálicas no captan lo visible, sino lo invisible” (nuestra traducción).

¹⁶ De acuerdo con Nadar (citado por Chelebourg, 1999: 58), la teoría balzaciana (que hace del daguerrotipo un proceso de captura de una imagen espectral) influencia a Nerval y Gautier. François Brunet define estas dos

de lo visible o de lo invisible) lo que, en palabras de Barthes, convierte a la fotografía en “lo Nuevo Absoluto”: “la Foto: su nóema es ser siempre una *sorpresa* de la conciencia: la sorpresa (la pensatividad) del ‘Seguro, esto ha sido’” (Barthes, 2005: 119). Si la fotografía provoca una auténtica transformación antropológica (tal la tesis de Barthes) es porque cristaliza, en una práctica y un objeto radicalmente novedosos, una forma específica de experiencia temporal reconocible desde mediados del siglo XVIII y expandida en el XIX, cuyos síntomas eran, como hemos dicho, la aceleración (por ende, la fugacidad) y la repetición. Como sostiene Hamon, “la chambre noire tend même à devenir, à côté de la machine à vapeur [...], l'autre machine, l'autre structure, et l'autre métaphore du siècle”¹⁷ (Hamon, 2001: 50-51).

La fotografía aparece así como una técnica emblemática que podría expandirse al campo de la historia universal, si se pudiera contar con el dispositivo adecuado. Y el siglo XIX puso su capacidad científico-tecnológica al servicio de fantasear melancólicamente con tal dispositivo: una entrada del *journal* de los hermanos Goncourt (auténtico catálogo de los fantasmas decimonónicos) registra la presencia del tópico. La escena tiene lugar en uno de los *diners de Magny* que reúnen regularmente a Renan, Flaubert, Taine, Sainte-Beuve, además de los propios Goncourt; la atención, en este caso, se posa sobre Marcellin Berthelot, químico de profesión:

Grande causerie sur l'abstraction de l'espace et du temps, qui nous jette dans les folies et les hallucinations et l'hypothèse, au bout desquelles j'entends la parole de Berthelot dire : “Tout corps, tout mouvement exerçant une action chimique sur les corps organiques avec lesquels il s'est trouvé une seconde en contact, *peut-être que tout, depuis que le monde est, a été conservé en photographie*. C'est peut-être la seule marque de notre passage dans l'éternité. Pourquoi la science ne retrouverait-elle pas un jour, avec ses progrès, avec sa magie, le portrait d'Alexandre sur le Rocher où a passé son ombre ?”¹⁸ (entrada del 24 de abril de 1865; Goncourt, 1956: 75; nuestras cursivas).

Esta captación fotográfica de la historia humana podría extenderse a la historia del universo, hasta llegar al origen de la creación misma. En su libro *Lumen, récits de l'infini*, Camille Flammarion formula esa hipótesis, al considerar el espacio sideral como un inmenso vacío recorrido por rayos lumínicos cuyos puntos son, cada uno de ellos, fotografías que capturan el instante de la materia que lo emite. Así, de instante en instante (de fotografía en fotografía) podría rastrearse el origen de la Tierra y de todo el universo:

concepciones de la imagen fotográfica a la manera de modos o fases en la evolución de la fotografía como idea: el “modo clásico”, en el que la fotografía es tratada como la invención de un tipo de imagen definida por su exactitud; y el “modo moderno”, que predomina a partir de 1850, en el que “la noción de imagen es reemplazada por el paradigma del dispositivo o el proceso de producción” (Brunet, 2012: 270).

¹⁷ “la cámara oscura tiende incluso a convertirse, junto a la máquina de vapor [...], en la otra máquina, la otra estructura y la otra metáfora del siglo” (nuestra traducción).

¹⁸ Larga conversación sobre la abstracción del espacio y del tiempo, que nos arroja en los delirios y las alucinaciones y la hipótesis, al cabo de la cual escucho la palabra de Berthelot, que dice: “Dado que todo cuerpo, todo movimiento, ejerce una acción química sobre los cuerpos orgánicos con los cuales ha entrado en contacto así sea por un segundo, *es posible pues que todo, desde que el mundo existe, haya sido conservado en una fotografía*. Acaso sea la única marca de nuestro pasaje a la eternidad. ¿Por qué la ciencia no podría hallar algún día, con sus progresos, con su magia, el retrato de Alejandro sobre la roca en la que alguna vez se posó su sombra?” (nuestra traducción).

Voilà, dis-je, une série de photographies terrestres échelonnées dans l'espace à ces intervalles réciproques. [...] le tout se succédant suivant les distances respectives de chacune d'elles nous aurons dans un rayon de lumière, ou pour mieux dire dans un jet de lumière composé d'une série d'images distinctes juxtaposées, l'inscription fluidique de l'histoire de la Terre¹⁹ (Flammarion, 1887: 78).

En este diálogo filosófico, Lumen, la luz o espíritu cósmico que instruye a Quærens, el buscador de conocimiento, formula incluso la hipótesis de una proyección de esas imágenes sobre superficies o astros *oscuros*:

Il y a dans l'espace de vastes régions sans étoiles, pays décimés par le temps, d'où les mondes se sont successivement éloignés par l'attraction de foyers extérieurs. Or, l'image d'un astre, en traversant ces noirs abîmes, se trouve dans une condition analogue à l'image d'une personne ou d'un objet que le photographe obtient dans sa *chambre obscure*. Il n'est pas impossible que ces images rencontrent dans ces vastes espaces, un astre obscur (la mécanique céleste a constaté l'existence de plusieurs), de condition particulière, dont la surface [...] serait sensibilisée et capable de fixer sur elle-même l'image du monde lointain²⁰ (Flammarion, 1887: 97-98).

Como se ve, en el siglo XIX ciencia y literatura construyen el fantasma de un registro total de la historia del universo, que solo espera la técnica adecuada para revelarse al ojo humano. Esa técnica es incluso, en ocasiones, la literatura misma. En este contexto, el vínculo de Flaubert con la fotografía puede ser analizado bajo una nueva luz: contemporáneo de esta revolución de la imagen, su escritura podría revelar las transformaciones que la fotografía opera en el campo de las artes y de las diversas formas de reproducción.

III. Evidentemente, la crítica especializada ha reflexionado sobre el problema²¹, indicando en primer término el rechazo declarado y casi sistemático de Flaubert hacia la fotografía (opinión que puede rastrearse, por ejemplo, en su correspondencia). Sin embargo, como esa misma crítica sugiere también, la posición es bastante más compleja. Señalemos primeramente, como dato biográfico, que Flaubert participa (si bien lateralmente) de un momento relevante en la historia de la fotografía: entre 1849 y 1851 realiza un viaje por Oriente con su amigo Maxime du Camp, quien tenía la misión oficial, encargada por el gobierno francés, de realizar un relevamiento fotográfico de Egipto y Siria. Los resultados de esa empresa culminaron en lo que

¹⁹ He aquí, digo, una serie de fotografías terrestres escalonadas en el espacio a intervalos recíprocos. [...] sucediéndose el conjunto según las distancias respectivas de cada una de ellas, tendremos en un rayo de luz, o mejor dicho en un chorro de luz compuesto de una serie de imágenes distintas yuxtapuestas, la inscripción fluidica de la historia de la Tierra (nuestra traducción).

²⁰ Existen en el espacio vastas regiones sin estrellas, regiones diezmadas por el tiempo, de las que los mundos se han alejado sucesivamente por la atracción de núcleos exteriores. Ahora bien, la imagen de un astro, al atravesar estos negros abismos, se encuentra en una condición análoga a la imagen de una persona o de un objeto que el fotógrafo obtiene en su cámara oscura. No es imposible que, en estos vastos espacios, estas imágenes encuentren un astro oscuro (la mecánica celeste ha establecido la existencia de varias), de condición particular, cuya superficie [...] estaría sensibilizada y sería capaz de fijar sobre sí la imagen del mundo lejano. (nuestra traducción).

²¹ Cf. Leclerc (1999), Caraion (2003), Green (2005), Jurt (2010), entre otros. Más en general, sobre el problema de la imagen y los diversos dispositivos ópticos en Flaubert, cf. Bem (2014), Reed (2014), Vouilloux (2014), De Biasi (2015).

fue el primer libro publicado de fotografías sobre Oriente²². Flaubert, aunque crítico respecto de esa tarea, ayuda a su amigo con esas fotos.

Importa más destacar la naturaleza profundamente visual de la escritura flaubertiana: como escribe Arden Reed (2014), “Flaubert était un artiste extraordinairement visuel”; Pierre-Marc de Biasi, igualmente citado por Reed, apunta en el mismo sentido: “l’imaginaire flaubertien paraît se développer et prendre assise sur une représentation d’origine visuelle des situations narratives [...]. Flaubert a besoin de ‘voir’, comme en rêve, ce qu’il veut évoquer”²³ (De Biasi, 1986: 37). Como es obvio, lo visual no implica necesariamente *lo fotográfico*; sin embargo, en ocasiones Flaubert parece haber utilizado fotografías como instrumentos de su composición literaria²⁴.

En todo caso, un fragmento tomado de los *carnets de travail* de Flaubert (cuadernos en los que el novelista inscribe notas bibliográficas, proyectos de escritura, observaciones, etc.) puede aportar, más allá de lo desarrollado en su correspondencia, un poco de luz al problema. El texto en cuestión es una nota de lectura incluida en el *carnet* 15, fechable entre 1869 y 1874, aproximadamente: Flaubert se encuentra realizando la investigación documental para la nueva versión de *La tentation de Saint Antoine* y lee *Les hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l’extase, du somnambulisme et du magnétisme* (1845), obra principal del médico especializado en enfermedades mentales Brière de Boismont. En ese texto, Flaubert encuentra la descripción de un caso clínico, que anota:

Des Hallucinations , Brière de Boismont (relu en juillet 1869). Un peintre anglais qui peut se représenter intégralement son modèle. “Toutes les fois que je jetais les yeux sur la chaise, je voyais l’homme.” (p. 39) Ce peintre devint fou. Ses portraits ne devaient pas être ressemblants. La mémoire trop exacte, agissant comme un appareil photographique, nuit à l’idéalisation qui seule fait vrai”²⁵ (Flaubert, 1988: 478)²⁶.

El pasaje resulta particularmente relevante porque, en un material que podría calificarse de secundario o menor (un fichaje bibliográfico), se presentan, como anudados, todos los elementos que conforman el tema (o el problema) de la fotografía de acuerdo con Flaubert. Ordenados, podrían enumerarse del siguiente modo:

1) En primer lugar, está presente la cuestión de la relación o competencia (en el campo de la imagen específicamente visual) entre el arte pictórico en su acepción más tradicional y la

²² *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*, publicado en 1852. Previamente había sido editado un libro de daguerrotipos tomados en Egipto, a cargo de Horace Vernet.

²³ “el imaginario flaubertiano parece desarrollarse y arraigarse en una representación de las situaciones narrativas que es de origen visual [...] Flaubert necesita ‘ver’, como en un sueño, lo que quiere evocar” (nuestra traducción).

²⁴ Es el caso del cuento *Hérodias*, para cuyo “decorado” narrativo Flaubert habría utilizado (es la hipótesis de De Biasi [Flaubert, 1988, 752, nota 24]) algunas fotografías del Cercano Oriente incluidas en la obra *Voyage d’exploration à la mer Morte, à Petra et sur la rive gauche du Jourdain* (1871-1875), del duque de Luynes.

²⁵ “*Des Hallucinations*, Brière de Boismont (releído en julio de 1869). Un pintor inglés que puede representarse íntegramente a su modelo. “Cada vez que posaba los ojos sobre la silla, veía al hombre” (p. 39). Ese pintor se volvió loco. Sus retratos no debían de ser parecidos [al modelo]. La memoria demasiado exacta, al actuar como un aparato fotográfico, arruina la idealización, que es la única que produce verdad” (nuestra traducción).

²⁶ Cabe señalar que este mismo caso es estudiado también por Hippolyte Taine en *De l’Intelligence* (1870).

fotografía como nueva técnica reproductiva. Esta *querelle* entre imagen antigua e imagen moderna es un lugar común en el siglo XIX y aquí está encarnada en la figura de un pintor que, por un trastorno en su aparato perceptivo y mental, *deviene* fotógrafo y que, por lo tanto, fracasa, *deja de ser pintor*, es expulsado del terreno del arte y enloquece²⁷.

2) Pero, en seguida, puede leerse un deslizamiento sutil desde el campo específico de la imagen visual hacia una concepción artística más general: “Ses portraits ne devaient pas être ressemblants”²⁸. En esa deducción²⁹ se formula algo así como un principio de estética, que excede el campo de la pintura: *todo retrato* (podría pensarse, también, en un retrato literario) es falso si se basa en una forma de reproducción fotográfica. Este desplazamiento implica entonces que, para Flaubert, la fotografía no tiene tanto que ver con una tecnología material y concreta de la imagen sino más bien con una *eidética*, con una “idea” o forma *foto* (un protocolo de captación) que va más allá del objeto en sí y que admitiría diferentes soportes (incluso uno mental).

3) Esa eidética o forma se construye a partir de una articulación específica entre percepción y recuerdo, es decir, como registro y conservación total de los estímulos: en otras palabras, hay un vínculo entre la fotografía y la facultad de la memoria. Esto parece obvio (la fotografía es una captación, una huella) pero lo que importa destacar es que, en Flaubert, ese vínculo es del orden de lo mórbido. Cabe aquí sugerir apenas una relación de carácter epocal: es sintomático que Flaubert lea y anote un libro cuyo asunto son las enfermedades mentales y las alteraciones de la percepción y que, en ese contexto, introduzca la fotografía como término de comparación. El siglo XIX, siglo de la fotografía, es también el siglo que estudia obsesivamente (en un vasto campo que va desde la ciencia a las artes, pasando por la política y el derecho) los tópicos de la alucinación, la locura, la naturaleza de la percepción, la memoria, la amnesia, etc³⁰.

4) La morbidez mental que estaría emblemáticamente expresada en la fotografía es, en lo esencial, del orden de la repetición (es una compulsión a repetir). Como hemos visto, esto también es un indicio de época: la invención de un dispositivo que captura el instante en una imagen (*esto ha sido*)³¹ pero que, a diferencia del daguerrotipo, permite repetirlo de una manera potencialmente infinita, es sintomática de esa nueva relación con el tiempo. Para Flaubert, pues, la fotografía habilita la repetición eterna de lo que ya no es: la marca de una presencia alucinatoria del pasado, un fantasma, una pervivencia del detalle muerto³².

²⁷ La historia no deja de recordar la trayectoria vital de Pellerin *L'Éducation sentimentale*: como se recordará, también este artista mediocre abandona la pintura para entregarse a la fotografía (aunque, en su caso, se trata de un cambio económicamente redituable, no de la caída en la locura).

²⁸ “Sus retratos no debían de parecerse” (nuestra traducción).

²⁹ “Deducción” por cuanto Flaubert no ha visto ni los cuadros del artista ni sus modelos.

³⁰ Barthes subraya la relación entre fotografía y alienación: “la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad. Algo aún más curioso: es *antes* de la Fotografía cuando los hombres hablaron más de la visión del doble. Se compara la heautoscopia a una alucinosis; durante siglos fue un gran tema mítico. Pero hoy ocurre como si desechásemos la locura profunda de la Fotografía” (2012: 40).

³¹ Nóema de la fotografía, de acuerdo con Roland Barthes (2005: 119).

³² En su *Trattato della nobiltà della pittura* (1585), Romano Alberti establecía la misma relación entre enfermedad (“melancolía”, en su caso) y la repetición obsesiva de la imagen: “Los pintores se vuelven

5) El quinto punto destacable del pasaje es, precisamente, la insistencia en la cuestión del detalle. Todo parece sugerir que el interés de Flaubert por el caso referido por Boismont, así como la interpretación que hace de él, responde menos a un reaccionario rechazo de la fotografía como técnica antiartística que a la intuición de que existe una afinidad profunda entre ese pintor y él mismo; en otras palabras, que también él posee (o padece) esta memoria hipertrofiada y que, en conclusión, opera como una máquina fotográfica. En su correspondencia, Flaubert reconoce esta capacidad de su memoria, donde cada percepción se imprime como una huella indeleble: “Je suis d’argile pour recevoir les impressions et de bronze pour les garder. Chez moi, rien ne s’efface, tout s’accumule”³³ (carta a Amélie Bosquet, 20 de agosto de 1866; Flaubert, 1991: 517)³⁴.

6) El último aspecto destacable del fragmento constituye una declaración estética: se trata de la inclinación flaubertiana hacia la *idealización* que, contraria al registro y representación del detalle, sería la característica determinante del arte, lo que marca su *verdad*. Vale detenerse en esta oposición por cuanto es allí que reside el núcleo de la problemática relación entre fotografía y literatura en Flaubert.

III. En principio, podría resultar sorprendente leer, precisamente en Flaubert, un rechazo de la representación del detalle material y una apuesta por la “idealización”. Se recordará que, en su clásico texto “El efecto de realidad” (1968), Barthes había llamado la atención sobre el uso flaubertiano del detalle superfluo e insignificante como marca definitoria de representación de “lo real”. Por otra parte, ya la crítica contemporánea a Flaubert había señalado de manera recurrente su tendencia a detenerse en el registro moroso de cada elemento, incluso de lo mínimo. Edmond Duranty, por caso, publica en su revista *Réalisme* (entrega del 15 de marzo de 1857) una reseña de *Madame Bovary* en la que fustiga el modo en que, en esa novela, “les détails y sont comptés un à un, avec la même valeur ; chaque rue, chaque maison, chaque chambre, chaque ruisseau, chaque brin d’herbe est décrit en entier”³⁵ (citado en Philippot, 2006: 137). Aunque Duranty comparaba ese estilo con el dibujo lineal, lo que critica en Flaubert es la ausencia de toda impresión *personal* en el registro, es decir, la transformación de la mirada del novelista en una forma de inscripción objetiva y minuciosa que podría aproximarse a la captación fotográfica. En una entrada de su *journal*, los hermanos Goncourt establecen también

melancólicos porque, queriendo ellos imitar, es necesario que retengan los fantasmas fijos en el intelecto, de modo que después lo expresen de la manera que primeramente los habían visto en presencia; y esto no sólo una vez, sino continuamente, siendo éste su ejercicio; por lo cual de tal modo mantienen la mente abstracta y separada de la materia, que consiguientemente les viene la melancolía” (citado en Agamben, 2006: 61).

³³ “Soy de arcilla para recibir las impresiones, y de bronce para conservarlas. En mí, nada se borra, todo se acumula” (nuestra traducción).

³⁴ Repite la fórmula en otra carta, dirigida a su sobrina, en la que manifiesta el poder de ensoñación que ejercen sobre él los objetos que alguna vez pertenecieron a sus muertos amados: “Me gusta, cada tanto, volver a ver esos objetos y soñar con ellos. En mí, nada se borra” (carta a Caroline Commanville, 9 de diciembre de 1876; Flaubert, 2007: 140; nuestra traducción). De acuerdo con Hamon, la identificación entre la figura del escritor y la fotografía es recurrente en el siglo XIX: “El escritor como ‘placa sensible’, ‘impresionable’” (2001: 49; nuestra traducción).

³⁵ “Los detalles se cuentan uno a uno, con el mismo valor. Cada calle, cada casa, cada habitación, cada riacho, cada brizna de hierba es descrita por completo” (nuestra traducción).

una analogía entre la densidad de los pasajes descriptivos de *Madame Bovary* y el efecto de inmersión realista logrado mediante una de las variantes técnicas de la fotografía, el estereoscopio³⁶. Por último, Hippolyte Taine refuerza esta afinidad electiva entre Flaubert y la foto: “Sa tête est une photographie”³⁷ (1904: 231).

De hecho, es el propio Flaubert quien reconoce, en diferentes instancias, esta propensión personal al registro del detalle. En una carta dirigida a Louise Colet mientras redacta *Madame Bovary*, escribe: “Quand on écrit [...] une chose imaginée, comme tout doit alors découler de la conception & que la moindre virgule dépend du plan général, l’attention se bifurque. Il faut à la fois ne pas perdre l’horizon de vue & regarder à ses pieds. Le détail est atroce, surtout lorsqu’on aime le détail comme moi”³⁸ (26 de agosto de 1853; Flaubert, 1980: 416-417).

La captación fotográfica, detallada, del mundo no es condenada en nombre de una cierta verdad abstracta o conceptual sino que constituye una inclinación de la que el artista debe precaverse justamente porque es seductora, porque absorbe al creador en una hipnosis fascinada y hace peligrar la unidad de la obra (literaria, en este caso). Y lo que salva tanto la unidad general como la posibilidad del detalle, lo que permite mantener bajo control la tensión de estos polos, es aquello que Flaubert denomina “idealización”, concepto cuyos alcances conviene delimitar.

En una importante carta dirigida a Hippolyte Taine, Flaubert reflexionaba acerca de las relaciones entre literatura, alucinación e imagen mental, en términos que vale la pena citar *in extenso*; cuando escribe, dice Flaubert,

Il y a bien des détails que je n’écris pas. Ainsi, pour moi, M. Homais [uno de los personajes de *Madame Bovary*] est légèrement marqué de petite vérole. – Dans le passage que j’écris immédiatement je vois tout un mobilier (y compris des taches des sur les meubles) dont il ne sera pas dit un mot. [...] Je crois que généralement le souvenir idéalise, c’est-à-dire choisit ? Mais peut-être l’œil idéalise-t-il aussi ? observez notre étonnement devant une épreuve photographique. Ce n’est jamais ça qu’on a vu³⁹ (20 de noviembre de 1866; Flaubert, 1991: 562; cursivas del autor).

Nunca es *eso, ce n’est jamais ça*, lo que se ha visto. Y, para Flaubert, la literatura (el arte *tout court*) tiene como misión producir un reconocimiento, una vuelta a la vida de la imagen que se expresa en un grito contrario, “es eso”, *c’est ça !*: en un libro, “La vie, le mouvement,

³⁶ “En él, el ambiente de las cosas tiene tanto relieve, junto con los sentimientos y las pasiones, que casi los asfixia [...] es el estereoscopio llevado a su última ilusión.” (entrada del 10 de diciembre de 1860; nuestra traducción).

³⁷ “Su cabeza es una fotografía” (nuestra traducción).

³⁸ “Cuando uno escribe [...] algo imaginado, dado que todo debe fluir entonces de la concepción y como la más mínima coma depende del plan general, la atención se bifurca. No se puede perder de vista el horizonte y, al mismo tiempo, hay que mirarse los pies. El detalle es atroz, sobre todo cuando se ama el detalle (como es mi caso).” (nuestra traducción).

³⁹ Hay muchos detalles que no incorporo. Por ejemplo, para mí, M. Homais [uno de los personajes de *Madame Bovary*] está ligeramente marcado por la viruela. – En el pasaje que escribo inmediatamente veo todo un mobiliario (incluso veo las manchas en los muebles) del que no se dirá ni una palabra. [...] Creo que el recuerdo generalmente idealiza, es decir, elige. Pero quizás el ojo también idealiza... observe nuestro asombro ante una impresión fotográfica. Nunca es eso lo que hemos visto (nuestra traducción).

sont ce qui fait qu'on s'écrit : 'C'est cela', bien qu'on n'ait jamais vu les modèles"⁴⁰ (carta a Leroyer de Chantepie, 12 de diciembre de 1857; Flaubert, 1980, 784)⁴¹. *Idealización*, como lo propio del arte y lo opuesto de la fotografía, no significa entonces abstracción conceptual o metafísica sino que debe ser entendida en el sentido griego de *idéa*, como *forma* o *imagen*: es una visión, pero una visión de lo viviente material en el instante mismo de su aparecer (y, por lo tanto, en su desaparecer). Calasso, lo hemos visto, sostenía que tal era la experiencia fundamental que impulsaba la ciclomanía del siglo XIX, esto es, la percepción de lo que vive y está en vías de extinguirse. Henri Focillon, en su *La vie des formes*, llamaba a esto el “estado clásico” de las formas, “le miracle de cette immobilité hésitante, le tremblement léger, imperceptible, qui m'indique qu'elle [i.e., la forma] vit”⁴² (1934: 18). Roland Barthes, por su parte, concebía dicho estado como *gesto*: un movimiento en suspenso, “el momento más fugaz, el más improbable y el más verdadero de una acción” (2005, 92).

Así pues, para Flaubert la imagen percibida permanece siempre viva en la memoria: es dinámica y no estática, se transforma (el olvido es apenas una de las estaciones de esa evolución) y es “invocada” por el arte para producir el reconocimiento (la epifanía del *c'est ça*). En esto, el detalle cumple una función primordial: no cualquier detalle, sin embargo, sino aquel que *se elige* (acaso involuntariamente, parece sugerir el novelista) para medir esa vibración y dar cuenta del temblor de la imagen viviente; un detalle que, paradójicamente, señala la inmensidad de lo no visto o lo olvidado y garantiza así, para la imagen, un espacio en blanco donde continuar su transformación⁴³.

En cambio, en sus usos habituales la fotografía congela o detiene esa evolución mental de la imagen, acumula los detalles de manera tal que, al ser contrastada con la imagen siempre viva, no puede sino resultar falsa: registro de lo muerto, imagen de lo que ha sido y ya no es. Si la literatura posibilita una repetición sin origen (re-conocer una imagen –*¡es eso!*– aunque nunca se haya visto el modelo), la fotografía es el origen de la repetición: fija un fantasma del pasado (*eso ha sido*) y lo reproduce, sin posibilidad de alteración, vaciada de toda potencia, *ad eternum*.

IV. Vale recordar, para concluir, que Roland Barthes identificaba en ese “haber sido” el *nóema*, la esencia de la Fotografía, que justamente recorta o separa al objeto fotografiado de la memoria de quien percibe: “La Fotografía no rememora el pasado —no hay nada de proustiano en una foto—. El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido [...] sino el testimonio de que lo que veo ha sido” (2012, 128). Se trata, en suma, de una constatación, la

⁴⁰ “La vida, el movimiento, son eso que hace que uno exclame ‘¡Es eso!’, aunque jamás se haya visto los modelos”. (nuestra traducción).

⁴¹ Para Gautier, por el contrario, la fotografía no se reconoce por otra divisa que el *c'est ça*. A diferencia del arte (con el que no puede competir), marca apenas lo que es, sin poder acceder a ninguna significación, resumen o idea: “La fotografía es al arte lo que el famulus Wagner es a Fausto. Recopila, comenta, proporciona los textos, atiborra de documentos las paredes del estudio, pero no concluye y espera la decisión del maestro. ¿Qué significa todo eso? Ella no lo sabe. – Eso es, simplemente” (1857: 195; nuestra traducción)

⁴² “el milagro de esa inmovilidad titubeante, el temblor ligero, imperceptible, que me indica que ella [i.e., la forma] vive” (nuestra traducción).

⁴³ En este sentido, los famosos silencios, “blancos” o vacíos flaubertianos, así como la parataxis de su prosa, cumplen una función esencial como indicadores de ese olvido (cf. Proust [1978] y Genette [1972]). Sobre la influencia de los procesos de la memoria en la creación literaria flaubertiana, cf. Green (2010).

llana afirmación de la *realidad* de la imagen. La foto (toda foto) introduce una distancia temporal insalvable que es la de la muerte misma, un pasado absoluto (un aoristo, en términos de categoría temporal). Y, sin embargo, hay ocasiones en que esa foto, ubicada en la distancia de lo real pasado, resulta atravesada por el reconocimiento no solo de una realidad sino de una *verdad* del objeto (si se quiere, una iluminación de la memoria —mi memoria— de ese objeto), reconocimiento que se expresa, de nuevo, con una exclamación pero, esta vez, *en presente*: no solo “eso ha sido” sino también “eso es”, “es eso”, “ahí está”. En el paso de la imagen / muerte a la imagen / memoria (forma de vida precaria pero posible), de la realidad a la verdad, del *çela a été* al *c’est cela*, Fotografía y Literatura podrían reunirse. Porque, de hecho, para Barthes (como para Flaubert), ese pasaje de animación de la imagen es cumplido ejemplarmente por la literatura. En efecto, en términos idénticos a los de Flaubert, Barthes señala en su curso sobre *La preparación de la novela* que “la literatura, en sus momentos perfectos, tiende a hacer decir: ‘¡Es eso, es exactamente eso!’” (2005, 129). De nuevo: *c’est cela*. Así pues, literatura y fotografía podrían coincidir en la manifestación de una *verdad* que acontece y se reconoce en el instante, epifanía del referente (visual o literario) que permite reencontrarlo tal como era en su relación con una memoria que lo evoca.

¿Encuentra Flaubert un territorio común entre fotografía y literatura, entre fotografía y arte? De lo dicho hasta ahora se desprende que no. Sin embargo, pocos meses antes de morir, Flaubert vuelve a reflexionar sobre el problema en una interesante carta que envía a Léon Hennique; allí, en medio de una disquisición sobre la escuela naturalista, dictamina: “*Il n’y a pas de vrai. Il n’y a que des manières de voir. Est-ce que la Photographie est ressemblante ? Pas plus que la Peinture à l’huile, ou tout autant !*”⁴⁴ (Flaubert, 2007: 811). Al alterar la noción de una verdad o realidad esencial, inmutable, de las cosas del mundo, y reemplazarla por una verdad relativa y cambiante de la imagen, Flaubert plantea la posibilidad de que, liberada de su función ancilar, también la fotografía participe del juego siempre lábil de las formas estéticas: es decir, que pueda volverse un arte puro, absoluto, en pie de igualdad con la literatura o la pintura. Y al hacerlo, ya en los últimos días de su vida, parece anticipar algunos de los desarrollos que la fotografía ha experimentado en el siglo XX.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio, 2004, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- , 2006, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Madrid, Pre-Textos.
- BALZAC, Honoré de, 1995, *La Peau de chagrin*, Paris, Le livre de poche.
- BARTHES, Roland, 2005, *La preparación de la novela*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- , 2011, “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, pp. 211-221.
- , 2012, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós.
- BAUDELAIRE, Charles, 1961, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade.

⁴⁴ “No existe lo verdadero. Solo hay maneras de ver. ¿La fotografía es semejante? No más que la Pintura [sic] al óleo, o en igual medida” (nuestra traducción).

- BEM, Jeanne, 2014, “Les dispositifs optiques au XIX^e siècle et la production des images dans Madame Bovary”, en *Flaubert : Revue critique et génétique*, n° 11. Disponible en: <https://journals.openedition.org/flaubert/2270>.
- BLUMENBERG, Hans, 2008, *La legitimación de la Edad Moderna*, Valencia, Pre-Textos.
- BRUNET, François, 2012, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BURY, John, 1971, *La idea del progreso*, Madrid, Alianza Editorial.
- CALASSO, Roberto, 2000, *La ruina de Kasch*, Barcelona, Anagrama.
- CARAION, Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Ginebra, Droz.
- CHELEBOURG, Christian, 1999, “Poétiques à l'épreuve. Balzac, Nerval, Hugo”, en *Romantisme*, n° 105, pp. 55-70.
- DE BIASI, Pierre-Marc, 1986, “Introduction”, en *Gustave Flaubert, Trois Contes*, Paris, Flammarion, pp. 7-39.
- , “Flaubert: une théorie de l'image”, en Pierre-Marc De Biasi, Anne Herschberg Pierrot y Barbara Vinken (eds.), 2015, *Voir, croire, savoir. Les épistémologies de la création chez Gustave Flaubert*, Berlin, De Gruyter, pp. 3-30.
- FLAMMARION, Camille, 1887, *Lumen*, Paris, Marpon & Flammarion éditeurs.
- FLAUBERT, Gustave, 1988, *Carnets de travail*, edición crítica y genética de Pierre-Marc de Biasi, Paris, Balland.
- , 1980, *Correspondance*, Tomo II, Paris, Bibliothèque de La Pléiade.
- , 1991, *Correspondance*, Tomo III, Paris, Bibliothèque de La Pléiade.
- , 2007, *Correspondance*, Tomo V, Paris, Bibliothèque de La Pléiade.
- , 2021a, *Oeuvres Complètes*, Tomo IV, Paris, Bibliothèque de La Pléiade.
- , 2021b, *Oeuvres Complètes*, Tomo V, Paris, Bibliothèque de La Pléiade.
- FOCILLON, Henri, 1934, *La vie des formes*, Paris, Librairie Ernest Leroux.
- GAUTIER, Théophile, 1857, “Exposition photographique”, en *L'Artiste*, Sixième série, Tomo III, Paris, Aux Bureaux de L'Artiste, pp. 193-195.
- , 1862, “Salammbô par Gustave Flaubert”, en *Le Moniteur universel*, 22 de diciembre.
- , 1986, *Contes fantastiques*, Paris, Librairie José Corti.
- GENETTE, Gérard, 1966, “Silences de Flaubert”, en *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil.
- GONCOURT, Jules y Edmond de, 1957, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Tomo VII, Monaco, Imprimerie Nationale.
- GREEN, Anne, 2005, “Ce n'est jamais ça... Écriture et photographie chez Flaubert”, en Tanguy Logé y Marie France Renard(eds.), *Flaubert et la théorie littéraire*, Bruselas, Facultés Universitaires Saint-Louis, pp. 97-205.
- , 2010, “Flaubert: remembering, forgetting, creating”, en *Nineteenth-Century French Studies*, 39 (1-2), pp. 119-130.
- HAMON, Philippe, 2001, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti.
- JANIN, Jules, 1839, “Le daguérotype”, en *L'Artiste*, journal de la littérature et des beaux-arts, edición de enero, pp. 145-148.
- JURT, Joseph, 2010, “L'intermédialité chez Flaubert”, en *Site Flaubert Janvier 2011*. Disponible en https://www.academia.edu/11778406/Linterm%C3%A9dialit%C3%A9_chez_Flaubert_in_Site_Flaubert_Janvier_2011_http_flaubert_univ_rouen_fr_article_php_id_14.
- KOSELLECK, Reinhart, 1993, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós.
- , 2003, *Aceleración, prognosis, secularización*, Valencia, Pre-textos.
- LECLERC, Yvan, 1999, “Portraits de Flaubert et de Maupassant en photophobes”, en *Romantisme*, n°105, pp. 97-106.

- LÖWITH, Karl, 2007, *Historia del mundo y salvación*, Buenos Aires, Katz Editores.
- MARRAMAO, Giacomo, 1998, *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización*, Barcelona, Paidós.
- MICHELET, Jules, 1861, *La mer*, Paris, Hachette.
- NERVAL, Gérard de, 1840, *Faust ; suivi du Second Faust*, de Goethe. *Choix de ballades et poésies de Goethe, Schiller, Burger, Klopstock, Schubart, Koerner*, trad. par Gérard de Nerval, Paris, Librairie de Charles Gosselin.
- PALLAS, Basile, 2022, *Le miroir abérrant. Littérature et photographies au XIXe siècle*, Paris, Classiques Garnier.
- PHILIPPOT, Didier (ed.), 2006, *Gustave Flaubert. Mémoire de la critique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- PROUST, Marcel, 1978, *Flaubert y Baudelaire*, Buenos Aires, Galerna.
- REED, Arden, 2014, "Flaubert et la stéréographie française, 1850-1880", en *Flaubert : Revue critique et génétique*, n° 12. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/flaubert/2348>.
- TAINÉ, Hippolyte, 1904, *Sa vie et sa correspondance*, Tomo II, Paris, Hachette.
- VALÉRY, Paul, 1973, *Cahiers*, Tomo I, Paris, Bibliothèque de La Pléiade.
- VOUILLOUX, Bernard, 2014, "Flaubert et Taine devant l'image", en *Flaubert : Revue critique et génétique*, n° 11. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/flaubert/2311>.