

La chambre noire del artista creador: el influjo de la fotografía en Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire

DE CABO, Mariana / UCA - mariana_dcb@hotmail.com

Eje: Literaturas en Lenguas Extranjeras

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras clave: Charles Baudelaire - fotografía - poesía

> **Resumen**

En 1859 Charles Baudelaire escribe su famosa crítica de la fotografía, “Le public moderne et la photographie”, para la *Revue française*. A partir de esta publicación, se conocerá al poeta como un acérrimo detractor de la invención de Niépce. ¿Pero hasta qué punto el espíritu moderno de Baudelaire se diferencia de la fotografía? ¿Logra acaso evitar la influencia del gran invento del siglo XIX? Esta ponencia se propone investigar, desde una perspectiva interdisciplinaria que combina el lenguaje de la fotografía y de la literatura, cómo en *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire el *cerveau* del artista creador adopta la forma de una chambre noire. Como marco teórico utilizaremos el análisis semántico de Georges Poulet y la teoría pragmatista peirciana de Philippe Dubois.

>

Parmi l'énumération nombreuse des droits de l'homme que la sagesse du XIXe siècle recommence si souvent et si complaisamment, deux assez importants ont été oubliés, qui sont le droit de se contredire et le droit de s'en aller.
Charles Baudelaire, *Edgar Poe, sa vie, ses oeuvres*

Se sabe que en 1859 Charles Baudelaire escribe su famosa crítica de la fotografía, “Le public moderne et la photographie”, para la *Revue française*. Pero poco se menciona la estrecha amistad del poeta con el gran fotógrafo Félix Nadar o las numerosas oportunidades en las que Charles posa frente a la cámara de su amigo o de Étienne Carjat o de Charles Neyt. ¿Cómo explicar estas ambigüedades? Quizá sólo a la luz de un espíritu

antimoderno como el de Baudelaire que rehúsa reducir su pensamiento a una sola perspectiva y prefiere valerse de la ilustrada libertad para defender su derecho a contradecirse.

El análisis propuesto en este trabajo cuestiona un presupuesto más o menos aceptado en los estudios sobre Baudelaire: su rechazo de la fotografía. La investigación surge como una respuesta al pedido de Antoine Compagnon (2003) que en la introducción de *Baudelaire devant l'innombrable* impele a los lectores inquietos a deshacerse de los mitos sobre la vida y obra de Baudelaire que reducen la complejidad del fenómeno. Es así que el crítico se lamenta: "Pauvre Baudelaire! Il faut connaître les légendes qui entourèrent son nom dès avant sa mort, car, plus que pour tout autre poète, lire cette œuvre, c'est se débarrasser des lieux communs qui l'encombrent et et dissimulent sa vigueur singulière" (Compagnon, 2003, p.10). Pues, a través de los años, ya sea para denostarla o para enaltecerla, se han propuesto lecturas reductoras del poemario más estudiado y conocido del poeta, *Les Fleurs du Mal*: se ha tildado esta obra y, en consecuencia, a su autor de realistas, decadentes, simbolistas, satánicos, católicos, ateos, clásicos, modernos, reaccionarios, revolucionarios, santos, posmodernos y, por supuesto, de antifotográficos (Compagnon, 2003).

Ahora bien, indagar en las diferentes aristas de la compleja relación de Baudelaire con la fotografía excede el marco del presente trabajo. Se propone, en cambio, un acercamiento a la influencia de lo fotográfico en *Les Fleurs du Mal* a partir de la imagen del cerebro del poeta como cámara oscura.

En el poemario el acto fotográfico se emula a través de la metáfora del cerebro-cámara, dispositivo desde el cual el *flâneur*-fotógrafo registra la realidad para luego volcarla en su poética. ¿Cómo el procedimiento fotográfico se convierte en una *mise en abyme* del proceso creativo? Según Georges Poulet (1968), en la poesía de Baudelaire, se suele construir una oposición entre el plano lumínico y el plano oscuro que permite configurar el cerebro del poeta creador como una suerte de cámara donde se proyectan diferentes imágenes reales u oníricas. Es decir que la metáfora no sólo alude al campo fotográfico, sino también a otros mecanismos ópticos como el caleidoscopio o la linterna mágica. Poulet (1968) señala que en *Les Fleurs du Mal*, generalmente, se identifica un objeto luminoso que se mueve sobre un fondo quieto y oscuro. Este juego de opuestos responde a la oscuridad de la *chambre noire* y a luz del sol que penetra y permite la fijación de la imagen captada.

Por otro lado, el movimiento de un objeto de luz por un espacio oscuro transforma el proceso creativo en un signo de vida y su ausencia, en otras palabras, de muerte (Poulet, 1968). La cámara constituye el aparato muerto que fija las imágenes volátiles de la vida de acuerdo con lo que enfoque el cerebro del poeta. Sin duda, tanto la mirada poética como la

fotográfica emulan las vicisitudes de Orfeo y Eurídice: según Philippe Dubois (2008), el fotógrafo, al captar la realidad, propicia su desaparición. Pues cuando la imagen se revela, se descubre que el referente se ha ido y que sólo queda la memoria de la fotografía. Resulta imposible no pensar en la caduca París de *Les Fleurs du Mal* al reflexionar sobre el poder mortuorio de la fotografía. Pareciera que con su *cerveau* creador el poeta sólo logra anunciar la pronta destrucción de la ciudad medieval, sin lograr revertir la inminente modernización haussmanniana.

Más allá del juego de luces y de sombras, la presencia del *cerveau-chambre* se suele constatar por su explícita mención en la obra baudelairiana. Al respecto, Carol de Dobay Rifelj (1987) refiere de qué manera Baudelaire ennoblece y torna sublimes ciertos términos que antes hubieran sido impensados para el campo poético. Uno de ellos resulta es la palabra *cerveau*, usualmente vinculada a la medicina. Sin embargo, la asociación no parece tan sorprendente cómo pensamos: Jérôme Thélot (1999) menciona la comparación que en 1853 Maxime Du Camp establece entre el objetivo del daguerrotipo y una cabeza. Se trata de una metáfora fotográfica para designar el espíritu, una imagen que a mediados de siglo se convierte en un cliché en las caricaturas que se burlan de la técnica. No obstante, la inclusión en el campo poético del término *cerveau*, de gran especificidad científica, sigue siendo un acto innovador y cuando Baudelaire trata el tema, a diferencia de sus contemporáneos, elige un tono serio.

En base a la analogía *cerveau-chambre noire*, podría afirmarse que una de las representaciones alegóricas del proceso creativo sigue los elementos compositivos de la creación fotográfica: primero, los rayos de luz se propagan gracias a los objetos iluminados por el sol y logran penetrar un pequeño agujero (el objetivo de la cámara o el ojo del poeta). En este sentido, Poulet (1968) explica que todo surge a partir de una frase de Thomas De Quincey (1868) de *Confessions of an English opium-eater*: “...many children, perhaps most, have the power of painting, as it were upon darkness, all sorts of phantoms...” (p.109). Baudelaire (1946) se inspira en la asociación que De Quincey establece entre el claro-oscuro y los juegos ópticos para escribir el siguiente fragmento de *Un Mangeur d’opium*: “Les enfants sont, en général, doués de la singulière faculté d’apercevoir, ou plutôt de créer, sur la toile féconde des ténèbres tout un monde de visions bizarres” (p.157). Por eso, según reflexiona Poulet (1968), para Baudelaire, el poder creador del niño se vislumbra en el genio poético a través de la imagen de la cámara oscura donde “...des figures lumineuses défilent, comme sur un écran de toile les personnages de la lanterne magique” (p.184).

Luego, al entrar la luz en la cámara oscura o *cerveau*, un espacio donde predomina la oscuridad, se produce una imagen invertida que se proyecta dentro de la cámara en la pared opuesta al objetivo (Gervais y Morel, 2008). Claro que en la época de Baudelaire, por

los trabajos de Niépce, el dispositivo de la primitiva cámara oscura se ha perfeccionado: la imagen captada se proyecta de forma correcta y se fija la imagen del objeto captado mediante una placa sensible a la luz colocada en la pared opuesta al objetivo. Es así que el yo poético recibe, a través de su objetivo-ojo, los rayos del objeto a fijar. Por último, dentro de su cerebro-cámara sensible a la luz, se imprime la imagen de la realidad.

La mención principal sobre la metáfora del *cerveau-chambre* se encuentra en *Morale du joujou* donde Baudelaire (1950) describe a los niños de la siguiente forma:

Tous les enfants parlent à leurs joujoux ; les joujoux deviennent acteurs dans le grand drame de la vie, réduit par la chambre noire de leur petit cerveau. Les enfants témoignent par leurs jeux de leur grande faculté d'abstraction et de leur haute puissance imaginative. (p.139)

De esta manera, el poeta postula el elogio de la infancia: una edad pródiga en imaginación y libertad donde, sin embargo, ya se adivina en miniatura el drama futuro. El tema es retomado y ampliado en *Le Peintre de la vie moderne* cuando se describe la primera edad por "...la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence" (Baudelaire, 1950, pp.84-85). En la misma línea, describe al niño por su estado de constante ebriedad, ávido por *la forme* y *la couleur*, y nervioso como el de un enfermo. Después Baudelaire compara al niño dominado por la sensibilidad con el genio, un hombre que ha recuperado el estado infantil voluntariamente, pero al servicio de la razón.

Lo más llamativo de esta apología de la niñez es que la descripción del niño pareciera responder al *flâneur*-fotógrafo. Reflexiona Baudelaire (1950): "C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animale extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette" (pp.84-85). Más aún después el poeta menciona las palabras *cerveau* y *tableau* de una forma notable que sintetiza a la perfección la idea del artista moderno en pleno acto fotográfico, obsesionado con obtener sus fotografías de la realidad parisina: "Le tableau de la vie extérieure le pénétrait déjà de respect et s'emparait de son cerveau. Déjà la forme l'obsédait et le possédait" (Baudelaire, 1950, pp.84-85).

Posteriormente en el texto de Baudelaire (1950) sobre Guys, el pintor de la vida moderna, justifica su excelente sentido de la vista a partir de "...le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité!" (p.89). Se trata de un artista que procesa la realidad con su cerebro, su pequeña cámara oscura, como la fotografía: "En fait, tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après la nature" (Baudelaire, 1950, p.94). En este fragmento,

Baudelaire alude de forma explícita a una expresión del ámbito fotográfico. Igual que los niños, Guys se relaciona con el exterior a través de su *cerveau-chambre noire* donde las imágenes penetran para ser fijadas. Este aparato fotográfico alojado en el cerebro del *flâneur* debe ser constantemente nutrido por la disciplinada observación del vívido mundo: “Ce fut peut-être vers cet âge que M. G., obsédé par toutes les images qui remplissaient son cerveau, eut l’audace de jeter sur une feuille blanche de l’encre et des couleurs” (Baudelaire, 1950, p. 82).

La palabra *cerveau* Baudelaire no sólo la emplea para introducir la peculiar sensibilidad de Constantin Guys, el modelo del pintor moderno, sino para evocar la capacidad del poeta-fotógrafo. Es así que la metáfora también se expande por sus poemarios. En “Le Soleil” de “Tableaux parisiens”, se emula una perfecta cámara fotográfica a partir del sol que “... remplit les cerveaux et les ruches de miel” (Baudelaire, 2006, p.220). Por el contrario, en “Spleen (Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle)” de *Les Fleurs du Mal*, el diafragma del cerebro cámara está cerrado y predomina la oscuridad: “... Et qu’un peuple muet d’infâmes araignées/ Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux...” (Baudelaire, 2006, p.188). En el mismo tono melancólico, “Spleen (J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans)” presenta un cerebro oscuro, repleto de secretos y mortuorio como la cámara oscura que aniquila a sus modelos:

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
C’est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
(Baudelaire, 2006: p.184)

“Le voyage”, el poema fotográfico por excelencia, introduce un caso diferente. Según Poulet (1968), en esta pieza se confronta la oscuridad de la realidad exterior, es decir, de la vida humana a la luminosidad del cerebro y del corazón. El poema de Baudelaire (2006) parece evocar mediante la fotografía el tópico de *le drame de la vie*, es decir, las luces y sombras de la confusa vida moderna:

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
La gloire du soleil sur la mer violette,
La gloire des cités dans le soleil couchant,
Allumaient dans nos coeurs une ardeur inquiète
De plonger dans un ciel au reflet alléchant.
...Nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres...

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!
(pp.350-362)

En “Le voyage” también se invocan los cerebros infantiles, estadio de maduración ansiado por toda alma creativa: “Ô cerveaux enfantins!” (Baudelaire, 2006, p.358). Otro caso presenta “Le Chat (Dans ma cervelle se promène)” cuyo yo poético describe cómo un gato de ojos luminosos se pasea por su oscuro interior: “Dans ma cervelle se promène,/ Ainsi qu'en son appartement,/ Un beau chat, fort, doux et charmant, ...” (Baudelaire, 2006, pp.120-123). Una importante mención merece el poema “Le couvercle” donde el yo poético se refiere a la velocidad del *petit cerveau* del hombre: “...Citadin, campagnard, vagabond, sédentaire,/ Que son petit cerveau soit actif ou soit lent,/ Partout l'homme subit la terreur du mystère,/ Et ne regarde en haut qu'avec un œil tremblant” (Baudelaire, 2006: p.204). La alusión a la velocidad del cerebro nos remonta inevitablemente a la cámara fotográfica y a su tiempo de exposición en plena evolución. Al parecer Baudelaire con este detalle parece crear a la perfección la metáfora del *cerveau*-cámara que capta los misterios del mundo.

Podemos identificar otros paisajes fotográficos, pero sin una alusión explícita al cerebro, en diferentes piezas del poeta en las cuales se da el tópico de la luz y la oscuridad. Estos ejemplos implican siempre una dinámica donde el cerebro, inmerso en la penumbra, es dominado por la luz que penetra por el ojo, de la misma manera que en el proceso fotográfico se fija la huella de la realidad exterior en la placa del cerebro poético y luego se cierra el objetivo para que la oscuridad vuelva a poblar la *chambre-cerveau*. Poco importa si estas analogías son intencionales o no; lo notable es el cambio en la modalidad de la percepción, que anuncia e insinúa la dinámica de la nueva técnica, como si el poeta pudiera ya sentir el cambio de paradigma en la percepción. Así por ejemplo, tal como observa de Nardis (1968), en “À une passante” de los “Tableaux parisiens”, ante “l'illumination aveuglante” de la cámara y la oscuridad del diafragma cerrado, el yo poético exclama: “Un éclair... puis la nuit!” (Baudelaire, 2006, p.248). De la misma forma, en “Paysage”, en la oscuridad de la mansarda, el yo poético obtiene luz de su “cœur” y de sus “pensers”:

Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,
Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.
...Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.

(Baudelaire, 2006: pp.218-220)

En el resto del poemario de *Les Fleurs du Mal*, identificamos casos como el fondo profundo y sombrío de los ojos donde brillan luces de “Les Yeux de Berthe”:

Grands yeux de mon enfant, arcanes adorés,
Vous ressemblez beaucoup à ces grottes magiques
Où, derrière l'amas des ombres léthargiques,
Scintillent vaguement des trésors ignorés!

Mon enfant a des yeux obscurs, profonds et vastes,
Comme toi, Nuit immense, éclairés comme toi!
Leurs feux sont ces pensers d'Amour, mêlés de Foi,
Qui pétillent au fond, voluptueux ou chastes.
(Baudelaire, 2006, p.150)

En “Les Ténèbres”, primera parte de “Un Fantôme”, el yo poético se cobija en un paisaje nocturno y mortuorio: “Dans les caveaux d'insondable tristesse/ Où le Destin m'a déjà relégué;/ Où jamais n'entre un rayon rose et gai;/ Où, seul avec la Nuit, maussade hôtesse...” (Baudelaire, 2006, p.88). Estos espacios que encierran al yo poético y que remedan una suerte de cámara oscura, lo obligan a trabajar en las tinieblas de donde surge arquetípica y burlescamente, desde el inaugural *Fiat Lux*, la creación poética del *peintre jouet* de “un Dieu moqueur”: “Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur/ Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres;/ Où, cuisinier aux appétits funèbres,/ Je fais bouillir et je mange mon cœur...” (Baudelaire, 2006, pp.88-90). Únicamente, se aplaca la oscuridad con la venida de la luminosa amada que penetra por el ojo-objetivo de la *chambre-cerveau* para iluminar el interior de la máquina. El aspecto espectral alude a la condición de imagen que ha adoptado la mujer. Así proclama el yo poético: “...Par instants brille, et s'allonge, et s'étale/ Un spectre fait de grâce et de splendeur./ À sa rêveuse allure orientale,/ Quand il atteint sa totale grandeur,/ Je reconnais ma belle visiteuse:/ C'est Elle! noire et pourtant lumineuse” (Baudelaire, 2006, p.90). Por otro lado, encontramos el paisaje poético de “Confession” que, según Poulet (1968), muestra cómo el pensamiento portador de la clarividencia mental sobrevuela el espíritu oscuro del yo poético: “Une fois, une seule, aimable et douce femme,/ “À mon bras votre bras poli/ S'appuya (sur le fond ténébreux de mon âme/ Ce souvenir n'est point pâli)...”(Baudelaire, 2006, p.106). En la misma línea de los opuestos lumínicos, se ubican los gatos de “Les chats”. En consonancia con el gato de “Le Chat (Dans ma cervelle se promène)” que se pasea por el cerebro del yo poético, los felinos de “Les chats” poseen la oscuridad de la cámara oscura: “Amis de la science et de la

volupté/ Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;/ L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,/ S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté” (Baudelaire, 2006, p.168). Sobre sus oscuros lomos, que recuerdan las placas fotográficas, inciden los destellos luminosos, así como en sus ojos-objetivo se vislumbran las luces que han penetrado en su tenebroso interior: “...Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,/ Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,/ Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques” (Baudelaire, 2006, p.168). En “L'Irréparable”, se suma la alusión a lo teatral de la fotografía y de los espectáculos ópticos. En este poema, nos encontramos frente a un cielo del averno (el *cerveau-chambre*), una suerte de teatro que se enciende por medio de un hada que vence al Diablo (los rayos del Dios Solar):

J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal
Qu'enflammait l'orchestre sonore,
Une fée allumer dans un ciel infernal
Une miraculeuse aurore;
J'ai vu parfois au fond d'un théâtre banal

Un être, qui n'était que lumière, or et gaze,
Terrasser l'énorme Satan...
(Baudelaire, 2006, p.132)

Igualmente, en “Le couvercle”, se construye la metáfora del *cerveau-chambre*: el pasaje tragicómico del hombre bajo un cielo nocturno y opresivo cobra un tinte teatral al estar encendido por “un opéra bouffe” (Baudelaire, 2006, p.204).

Otra pieza imprescindible para el análisis del *cerveau-chambre* constituye “Obsession” de *Les Fleurs du Mal* donde se mencionan ciertas telas que simbolizan la placa fotográfica: “Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles/ Où vivent, jaillissant de mon oeil par milliers,/ Des êtres disparus aux regards familiers” (Baudelaire, 2006, p.192). Pues como los niños de *Un Mangeur d'opium*, el yo poético posee en la oscuridad de su chambre diferentes “toiles”, es decir, placas que fijan la realidad captada por el ojo-objetivo. De estas tomas, surgen las fotografías de recuerdos olvidados de otros tiempos.

A veces el polo de las tinieblas domina el paisaje poético como una *chambre noire* con el diafragma cerrado. Adentro de este espacio se desarrollan escenas fantasmagóricas que revelan las propias luchas internas del hombre a través del juego de oscuros y luces. Así ocurre en “Le Crépuscule du soir” de los “Tableaux Parisiens”. El yo poético muestra el dominio de la noche en el atardecer mediante el cielo-diafragma que comienza a cerrarse y la posterior aparición de las luces artificiales de la ciudad:

Voici le soir charmant, ami du criminel;
Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l'homme impatient se change en bête fauve.

...
À travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s'allume dans les rues...
(Baudelaire, 2006, p.252)

Por el contrario, en ciertas oportunidades es el polo de lo lumínico que domina la poesía. El poeta-fotógrafo decide dilatar el diafragma y la luz penetra en la cámara. De esta manera, en “Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle” de *Les Fleurs du Mal*, los ojos de la malvada mujer se iluminan: “Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques/ Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques...” (Baudelaire, 2006, p.62). Luego, para confirmar la lectura del *cerveau-chambre*, llama a la joven: “Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde” (Baudelaire, 2006, p.62)! Es así que el yo poético compara a la amante con el dispositivo de una máquina y alude a su carácter ciego y cruel propio de la cámara sin aura que tortura al individuo.

A partir de estos juegos de luces y sombras, se articula la metáfora del *cerveau-chambre*. En la poesía baudelairiana, de forma latente opera una cámara que toma las imágenes de la realidad: este dispositivo fotográfico exhibe cómo surge la creación poética dentro del *cerveau* de Baudelaire. Pues igual que en la *chambre noire*, la realidad ingresa a través de los ojos-objetivo del poeta para ser asimilada y fijada en el positivo de la poesía.

¿Fotográfico o antifotográfico? Es imposible reducir el pensamiento de Baudelaire. El poeta antimoderno se escabulle: resulta una quimera encasillarlo en cierta postura fija. Pues bajo un discurso crítico de la fotografía, se esconde su afán por develar en su poética el procedimiento de la *chambre noire*. De esta manera, en “Le voyage” de *Les Fleurs du Mal*, el anhelo de Baudelaire (2006) de “...voyager sans vapeur et sans voile...” (p.234), por el contrario, encierra el deseo que el yo poético tiene de adoptar la forma de una cámara, de *une toile*, es decir, de una placa para alcanzar la tan ansiada visión fotográfica.

› Referencias bibliográficas

PRIMARIA

Baudelaire, C. (1857). Edgar Poe, sa vie et ses œuvres. En E. A. Poe, *Histoires extraordinaires* (pp. VII-XXXI). París, Francia: Michel Lévy frères.

— (1946). Un manger d'opium. En B. Allan (Ed.), *Les paradis artificiels* (pp. 107-202).

- Lausanne, Suiza: Gilde du Livre.
- (1950). Le peintre de la vie moderne. En B. Allan (Ed.), *L'art romantique* (pp. 77-122). Lausanne, Suiza: Gilde du Livre.
- (1950). Morale du joujou. En B. Allan (Ed.), *L'art romantique* (pp. 137-144). Lausanne, Suiza: Gilde du Livre.
- (2006). *Las Flores del Mal*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

SECUNDARIA

- Compagnon, A. (2003). *Baudelaire Devant L'innombrable*. París, Francia: Presses Paris Sorbonne.
- De Dobay Rifelj, C. (1987). *Word and figure*. Columbus, Estados Unidos: Ohio State University Press.
- De Quincey, T. (1846). *Confessions of an English opium-eater*. Boston, Estados Unidos: Ticknor and Fields.
- De Nardis, L. (1968). En marge d'une étude de Walter Benjamin sur Baudelaire et Paris. En *Baudelaire. Actes du colloque de Nice (25-27 mai 1967)* (pp. 161-171). Mónaco: Minard.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.
- Gervais, T. y Morel, G. (2008). *La photographie*. París, Francia: Larousse.
- Poulet, G. (1968). Baudelaire et la lumière autonome. En *Baudelaire. Actes du colloque de Nice (25-27 mai 1967)* (pp.183-192). Mónaco: Minard.
- Thêlot, J. (1999). Le Rêve d'un curieux. *Études photographiques*, (6). Recuperado de <http://etudesphotographiques.revues.org/186>