

# “*Une révolution photographique*”: proyecciones de Victor Hugo durante el exilio

Mariana de Cabo\*  
Universidad Católica Argentina  
[marianadecabo@gmail.com](mailto:marianadecabo@gmail.com)

Fecha de recepción: 18/08/24  
Fecha de aceptación: 15/09/24

## RESUMEN

Desde el exilio en Jersey y Guernesey, entre 1852 y 1870, Victor Hugo busca estar presente en el centro de la sociedad francesa. La fotografía aparece como un medio para que su figura y su obra no sean olvidadas y sigan ejerciendo una influencia en el ámbito público. Se trata de un proyecto familiar: sus hijos François-Victor y Charles Hugo y Auguste Vacquerie, hermano del esposo de Leópolde Hugo, hija de Hugo, toman las fotografías. El escritor, a diferencia de sus contemporáneos, reconoce la capacidad mediática de la fotografía y desea construir su figura de autor a partir de imágenes fotográficas. En el siglo XIX, no se concibe la fotografía como un producto de la subjetividad artística y se piensa que la imaginación de los fotógrafos no interviene en el proceso o solo de forma limitada. A pesar de las limitaciones técnicas del procedimiento, en las correspondencias con su editor, Pierre-Jules Hetzel, Hugo expresa su voluntad de emplear la fotografía en lugar de la litografía e intuye el potencial revolucionario de la cámara. Este artículo busca explorar las discusiones entre Hugo y Hetzel en torno al rol de la fotografía en la construcción de la figura y obra del escritor.

*Palabras clave:* Victor Hugo. Fotografía. Exilio. Figura autoral.

## “*Une révolution photographique*” : Victor Hugo's projections during exile

From his exile in Jersey and Guernesey between 1852 and 1870, Victor Hugo sought to be present at the center of French society. Photography appeared as a means of ensuring that his figure and his work were not forgotten and that they continued to exert an influence in the public sphere. It is a family project: the photographs were taken by his sons, François-Victor and Charles Hugo, and Auguste Vacquerie, brother of the husband of Leópolde Hugo, Hugo's daughter. Unlike his contemporaries, the writer recognized the mediatic power of photography and wished to construct his authorial figure on the basis of photographic images. In the 19th century, photography was not conceived as a product of artistic subjectivity and it was thought that the imagination of photographers was not involved in the process, or it was (agregué estas palabras, que no están en el original porque me parece que si no, no se entiende) only to a limited extent. Despite the technical limitations of the process, in correspondence with his publisher, Pierre-Jules Hetzel, Hugo expressed his desire to use photography instead of lithography and sensed the revolutionary potential of the camera. This paper seeks to explore the

---

\* Es Doctora en *Langues, littératures et civilisations romanes* por la Universidad de Franche-Comté. Es Profesora adjunta de Literatura Francesa I y de Historia del Arte, en la Universidad Católica Argentina. En el marco de una beca postdoctoral co-financiada UCA-CONICET, investiga la mistificación de la figura autoral en Francia en el siglo XIX. Forma parte del Proyecto de Investigación "Intermedialidad y metodologías comparatistas: categorías, usos y problemas para la literatura francesa del siglo XIX" (USAL).

discussions between Hugo and Hetzel on the role of photography in the construction of the figure and work of the writer.

*Keywords:* Victor Hugo. Photography. Exile. Figure of the author.

El 2 de diciembre de 1851, Napoleón III viola la constitución de la Segunda República, realiza un golpe de Estado y se autoproclama emperador. Victor Hugo trata de organizar una resistencia, pero sin éxito, y amenazado de muerte termina exiliándose en Bruselas el 11 de diciembre de 1851. En julio de 1852 concluye *Napoléon le Petit*, panfleto contra Louis-Napoléon Bonaparte. Se publica en Bruselas y Londres. La obra entra clandestinamente en Francia y, bajo presión, el gobierno belga termina por expulsar a Hugo. El 1° de agosto de 1852 llega a Jersey y el 16 de agosto la familia Hugo se instala en la casa Marrine Terrace y luego en Hauteville House en Guernesey.

Desde el exilio en las islas Jersey y Guernesey, entre 1852 y 1870, Hugo busca estar presente en el centro de la sociedad francesa. Nicole Savy (1998) se refiere a los cambios drásticos que significó para Hugo alejarse de la vida social y política francesa y encontrarse en un círculo reducido y obligado a leer las noticias por una prensa que cuando llega a sus manos ya está vieja. La fotografía aparece como un medio para que su figura y su obra no sean olvidadas y sigan ejerciendo una influencia en el ámbito público. Se trata de un proyecto familiar: sus hijos François-Victor y Charles Hugo y Auguste Vacquerie, hermano del esposo de Léopoldine Hugo, hija de Hugo, toman las fotografías. Su hogar se conoce como el “atelier photographique de Jersey” porque allí se toman más de cuatrocientas fotografías de paisajes y

retratos (Yacavone, 2017: 54-56). El escritor, a diferencia de sus contemporáneos, reconoce la capacidad mediática de la fotografía y desea construir su figura de autor a partir de imágenes fotográficas. A pesar de las limitaciones técnicas del procedimiento, en las correspondencias cruzadas con su editor, Pierre-Jules Hetzel, Hugo expresa su voluntad de emplear la fotografía en lugar de la litografía e intuye el potencial revolucionario de la cámara. Este artículo busca explorar las discusiones entre Hugo y Hetzel en torno al rol de la fotografía en la construcción de la figura y obra del escritor.

Para comenzar se indagará en la definición de Hugo de la fotografía y se la ubicará en el contexto de la época. Pues tanto Hugo como sus contemporáneos conciben la fotografía como un producto del sol. Luego nos detendremos en la transición entre la litografía y la fotografía. Por último, analizaremos el potencial simbólico y económico que Hugo reconoce en el nuevo procedimiento fotográfico.

### 1. Una imagen natural

En el siglo XIX, la fotografía es considerada un producto de la subjetividad artística y se cree que la imaginación de los fotógrafos no interviene en el proceso o solo de forma limitada. La imagen fotográfica es un doble de lo real, es decir que no se diferencia lo fotografiado del objeto fotografiado. Philippe Dubois (1986: 20) menciona que “La fotografía al comienzo es percibida por el ojo natural

como un ‘análogo’ objetivo de lo real”. Entre 1895 y 1905, Charles Sanders Peirce define la fotografía como un signo índice porque establece un vínculo de contigüidad con lo real, es decir se piensa que puede relacionarse de forma inmediata con la realidad (Rouillé 2005: 79). En la episteme de los años 70 y 80, la imagen fotográfica se concibe como huella. Susan Sontag, en *On photography* (1977), describe la fotografía como “un rastro directo de lo real” (2016: 216). En la misma línea, Roland Barthes en *La Chambre claire* (1980) relaciona la referencialidad de la fotografía con el tiempo fijo de la técnica, dado que, en el mundo de las contingencias y de lo pasajero, la disciplina se une eternamente al objeto que capta (2011: 31). Antes la representación constituía un signo arbitrario de la realidad, pero con la nueva técnica la imagen se convierte en más que un testimonio directo del mundo reproducido, en “[...] una ‘porción de realidad robada al mundo’” (Cortés-Rocca, 2011: 42).

En el siglo XIX, se describe la fotografía como una imagen natural, producto del efecto del sol. La imagen fotográfica es un arte sin arte, un proceso automático e independiente del fotógrafo donde la naturaleza se reproduce a sí misma gracias a la luz. La fotografía, el producto natural del sol, llega para cumplir un anhelo, un sueño inmemorial de la humanidad: la utopía de una imagen natural o a-técnica (Brunet, 2012: 31). De esta manera, las cualidades de la exactitud, lo verdadero y lo útil se le consideran intrínsecas. En 1839, el edificio del Diorama de Daguerre, inventor de la fotografía, se incendia. En consonancia con estos discursos, Gérard de Nerval (1984-1993) conjetura que se trata de un castigo

contra Daguerre por haber incurrido en el mismo delito de Prometeo, es decir, por haber utilizado los rayos del sol en su provecho: “*Le feu s’était vengé ainsi de ce pauvre Daguerre, qui pendant ce temps lui dérobait ses secrets et faisait travailler les rayons du soleil à des planches en manière noire*” (p.792). [El fuego se había vengado de esta manera del pobre Daguerre, que por aquella época le robaba sus secretos y hacía trabajar los rayos del sol en planchas de grabado a mediatinta]<sup>1</sup>.

Ahora bien, Hugo identifica la fotografía como un producto del sol, pero al mismo tiempo reconoce al fotógrafo, su hijo Charles Hugo. El 2 de junio de 1853, le escribe a su editor Hetzel: “*Charles, si vous étiez ici, vous montrait d’admirables chefs d’œuvre. On peut le dire quand on a pour collaborateur le soleil*” (Hetzel & Hugo, 1979, I: 311) [Charles, si estuvieras aquí, te mostraría admirables obras de arte. Es posible decirlo cuando se tiene por colaborador el sol]. De la misma manera, el 28 de junio de 1853, Hugo (1969) escribe a Gustave Flaubert: “*Permettez-moi d’y joindre, pour vous, mon portrait ; c’est un ouvrage de mon fils fait en collaboration avec le soleil. Il doit être semblant. Solem qui dicere falsum audeat?*” (p. 1070) [Permítame enviarle mi retrato; es obra de mi hijo en colaboración con el sol]. En la misma línea, Alphonse de Lamartine, después de rechazar la fotografía en 1858, la reivindica y reconoce el trabajo colaborativo del fotógrafo junto al sol (Bertrand, 1993).

## 2. Un símbolo de la República

Aunque resulte contradictorio, la fotografía constituyó tanto una imagen natural como una imagen técnica. Por

<sup>1</sup> Las traducciones entre corchetes son propias.

eso, Hugo y sus contemporáneos ubican el procedimiento fotográfico junto a otras invenciones tecnológicas como la máquina. En *Napoléon le Petit*, al exaltar las proezas científicas del siglo XIX, Hugo (1907) incluye a la fotografía:

*Dans la science il accomplit tous les miracles ; il fait du coton un salpêtre, de la vapeur un cheval, de la pile de Volta un ouvrier, du fluide électrique un messenger, du soleil un peintre ; il s'arrose avec l'eau souterraine en attendant qu'il se chauffe avec le feu central ; il ouvre sur les deux infinis ces deux fenêtres, le télescope sur l'infiniment grand, le microscope sur l'infiniment petit, et il trouve dans le premier abîme des astres et dans le second abîme des insectes qui lui prouvent Dieu. (p. 196)*

[En la ciencia hace milagros; transforma el algodón en salitre, el vapor en caballo, la pila voltaica en obrero, el fluido eléctrico en mensajero, el sol en pintor; se empapa de agua subterránea mientras espera que el fuego central la caliente; abre estas dos ventanas sobre los dos infinitos, el telescopio sobre lo infinitamente grande, el microscopio sobre lo infinitamente pequeño, y encuentra en el primer abismo estrellas y en el segundo abismo insectos que le prueban la existencia Dios.]

En las palabras de Hugo, se lee entre líneas la gran convicción de que la ciencia y, por extensión, la fotografía, representan los valores republicanos de Francia, que ilumina al mundo con su progreso. Para Jérôme Thélot (2002), Hugo piensa que la ausencia de un genio creador en la fotografía anuncia la ausencia de un tirano en la política francesa. Si la fotografía carece de autor y, por lo tanto, carece de autoridad, igualmente el gobierno de Francia debe

carecer de un rey o emperador y, por consiguiente, representar democráticamente a todo el pueblo. Justamente, la fotografía es la que asegura que, durante el exilio, la presencia de Hugo alcance el territorio francés a pesar de las resistencias del régimen antidemocrático de Napoleón III que espía sus movimientos e inspecciona su correo. En 1875, recordando sus años de exilio, Hugo declara que “*Un homme (...) tellement jeté aux ténèbres qu'il ne lui reste plus que le soleil, voilà ce que c'est qu'un proscrit*”. (Hugo, 1875: 5) [Un hombre [...] arrojado a las tinieblas al que lo único que le queda es el sol, eso es un proscrito]. De la oscuridad del exilio, puede salir a través de las imágenes producto del sol que se reproducen y circulan en cartas, libros y en la prensa. En el siglo XIX, la fotografía se convierte en un gesto propio de la Modernidad en calidad de emblema de los valores de la República Francesa. La invención no resulta ajena a las discusiones en torno a la democracia, el colonialismo, la vulgarización del conocimiento científico y del arte, y un mayor acceso económico de la burguesía y las clases trabajadoras. La fotografía establece un vínculo estrecho con las ideas de la época en la que se origina. Por eso, mientras muchas invenciones pasan desapercibidas cuando nacen, la fotografía tiene la suerte de surgir en un período que está listo para recibirla (Kracauer, 1960).

La imagen fotográfica nace con la sociedad industrial y con un nuevo paradigma de civilización: la ciudad, la industrialización, la democracia y profundos cambios en la percepción del espacio, del tiempo y de las comunicaciones (Rouillé, 2005). Cuando se piensa en la fotografía como moderna, se necesita reflexionar más que en la fotografía en sí en la idea de la

fotografía que se construye en su época. En este sentido, el diputado François Arago, al presentar la fotografía en la Cámara de diputados en París en 1839, formula la idea de la fotografía como símbolo de los valores republicanos. Para Tannegni Duchâtel, ministro del Interior de la época, el daguerrotipo es más una idea que una invención (Brunet, 2009). Ante esta disciplina cargada de simbología política, Hugo y sus contemporáneos oponen resistencia o se regocijan.

### 3. La hermana de la litografía

En el camino hacia el progreso de la ciencia y de la humanidad, Hugo cree que la fotografía llega para reemplazar a la litografía. Mientras para sus contemporáneos la diferencia entre fotografía y litografía todavía resulta problemática, Hugo reconoce la especificidad de la fotografía y su capacidad revolucionaria. El 29 mayo de 1853 Hetzel le escribe a Hugo:

*Entendez-vous des épreuves photographiques, on ne vaudrait-il pas mieux lithographier une photographie, en lui laissant tout son aspect de photographie (je prononce comme un ange). Je crois qu'il serait plus simple de choisir parmi ce que vous avez fait de mieux le meilleur de vos portraits et de le lithographier, cela n'empêcherait pas de le vendre pour Charles -de le dire lithographié d'après ses photographies et ce serait bien moins cher, et toutes les épreuves seraient bonnes-. (Hetzel & Hugo, 1979-1994, I: 309)*

[Respecto a las impresiones fotográficas, ¿no sería mejor litografiar una fotografía, dejándole su aspecto de fotografía (pronuncio como un ángel)? Creo que sería más simple elegir el mejor de sus retratos

y litografiarlo, lo que no le impediría a Charles venderlo -si lo litografiara a partir de sus fotografías, sería mucho más barato y todas las pruebas serían buenas-.]

El 2 de junio del mismo año, Hugo le responde:

*Quant à la photographie, vous la prononcez bien, mais cela ne suffit pas. Rendez-vous bien compte de l'idée. Vous parlez de lithographie, justement la lithographie, la lourde et inepte qu'il faut tuer par les mains de sa sœur plus scabreuse à prononcer, mais infiniment plus belle, la photographie. Prenez mon portrait que vous avez et approchez-le de la lithographie qui est dans les 14 discours et comparez. Vue à côté, la lithographie fait horreur. C'est donc la révolution photographique que nous voulons faire (en attendant). (Hetzel & Hugo, 1979-1994, I: 311)*

[En cuanto a la fotografía, la pronuncia bien, pero eso no basta. Dese cuenta. Habla de la litografía, precisamente de la pesada e inepta litografía que debe morir a manos de su hermana, más difícil de pronunciar, pero infinitamente más bella, la fotografía. Tome mi retrato y acérquelo a la litografía que está en los 14 discursos y compare. Al verla al lado, la litografía parece horrorosa. Es pues la revolución fotográfica que queremos hacer (la estamos esperando)]

Hetzel le propone a Hugo utilizar la litografía para reproducir las fotografías porque se trata de un procedimiento más simple y económico. Sin embargo, Hugo se resiste porque considera que los retratos litográficos no son tan bellos como los fotográficos. En palabras de Kathrin Yacavone (2017), a diferencia del discurso académico, Hugo considera

que el parecido que logra la fotografía con el objeto que reproduce la hace superior a la litografía. Las condiciones tecnológicas para que la fotografía pueda reproducirse en libros sin el uso de la litografía todavía no están disponibles. Pero a Hugo le pesa la obligación de usar la litografía para reproducir fotografías e intuye y anhela una revolución tecnológica en la incipiente industria fotográfica para poder matar definitivamente a la litografía. Sin embargo, el uso de la fotografía por parte de Hugo se ve limitado por cuestiones técnicas y económicas: las formas de reproducirlas son engorrosas y costosas. Solo puede recurrir a la reproducción de copias en papel como Louis Désiré Blanquart-Evrard que crea un procedimiento similar al calotipo de Fox Talbot, y luego se procede a pegar cada imagen en cada página.

Después el calotipo se perfecciona y se industrializa gracias a la copia en albúmina de Blanquart-Evrard en 1847. A diferencia de la imprecisión pictórica del grano del papel salado del calotipo, el papel albuminado posibilita la reproducción de fotografías con gran exactitud (Gervais & Morel, 2008: 36-38). Este detalle asocia el papel albuminado a la orientación más comercial de la disciplina. Pero la invención de Blanquart-Evrard no asegura la conservación en el tiempo de las imágenes, porque las sales de plata son muy sensibles a la luz y el proceso todavía exige que las imágenes sean recortadas y pegadas en cada página del libro. En 1851, a través del apoyo de la “Mission Héliographique”, Blanquart-Evrard inaugura en 1851 la primera “Imprimerie photographique” en Lille (Ameluxen, 1985: 86) que imprime numerosos álbumes fotográficos. Además, busca bajar el precio de las planchas fotográficas con una mayor producción. Entre las obras más famosas

que publica, se halla *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* de Maxime du Camp de 1852, que cuenta con ciento veinticinco fotografías.

Frente a los impedimentos tecnológicos de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX, Hugo y Hetzel necesariamente acuden a la litografía para incluir retratos en los libros. La alianza entre la fotografía y la litografía se vuelve un paso obligatorio para la reproducción. Recién a partir de la segunda mitad del siglo XIX, proliferan nuevos procedimientos que se proponen facilitar la reproducción de fotografías a gran escala. De esta manera, se facilita la publicación de fotografías en libros y en la prensa y la impresión de postales fotográficas. En 1856, surge la colotipia de Louis Alphonse Poitevin y luego en 1870, la fototipia de Joseph Albert. A través de la fototipia, se cubre una plancha de cristal o cobre con la gelatina bicromatada, se coloca la fotografía a copiar y luego se la reproduce en papel. Se pueden imprimir hasta quinientas copias. En 1864, Walter Bentley Woodbury inventa la fotoglipia, que a través de una emulsión de gelatina bicromatada reproduce las tonalidades de la imagen original (Gervais, 2005). Entre 1880 y 1890, se crea el similgrabado elaborado por Charles-Guillaume Petit en Francia, J. Albert y Georg Meisenbach en Alemania y que Frederic Ives patenta en los Estados Unidos.

Los límites desdibujados entre fotografía y grabado se observan constantemente a lo largo de la historia de la invención, entre otros motivos porque, en primer lugar, el nacimiento de la heliografía está ligado a la litografía. Thierry Gervais y Gaëlle Morel (2008) afirman que, cuando Nicéphore Niépce, su creador, comienza su investigación, no busca principalmente fijar la imagen de la cámara oscura, sino reproducir

imágenes mecánicamente. El trabajo del inventor sigue las innovaciones en el campo de la litografía que el alemán Aloys Senefelder logra a fines del siglo XVIII. De esta manera, el científico francés investiga desde 1816 con diferentes agentes fotosensibles para superar la reproducción manual de la litografía por medio de un procedimiento mecánico (Gervais & Morel, 2008). Al final la investigación supera sus expectativas, al dar como resultado la fotografía.

En segundo lugar, ante la dificultad de identificar la fotografía como fenómeno nuevo e independiente, se la confunde con otras prácticas, en particular la del grabado. El espectador que se encuentra frente a una foto cree, en efecto, que se trata de una pintura o de un grabado. Es así como Frizot (1989) puntualiza que, cuando Fox Talbot, fotógrafo inventor del calotipo, publica *The Pencil of Nature* (1844), el primer libro ilustrado con fotografías, la gente confunde los calotipos con grabados. El caso no sorprende si recordamos que, en el año 1840, se presentan *Les Excursions daguerriennes*, una recopilación de grabados de aguatinta creados a partir de daguerrotipos. A su vez, un año antes, Samuel Morse describe, en una carta familiar, su maravilla ante la similitud del daguerrotipo con el grabado de aguatinta (Morse en Frizot, 1987). Según el científico, ambos procedimientos comparten el empleo de claroscuros y la ausencia de colores, pero “la minutie des tracés” se halla exclusivamente en la fotografía.

En tercer lugar, se descubren numerosos casos, como el de *Les Excursions daguerriennes*, ya mencionado, donde los procedimientos de la fotografía y la litografía se mezclan. En 1851, según señala Yvan Christ (1965), Camille Corot juega con la indefinición de las disciplinas al

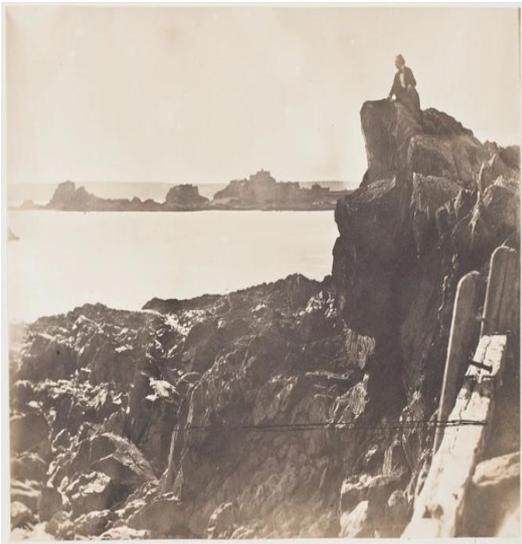
practicar la técnica de *les clichés-verre*, un puente entre la fotografía y la litografía. Iniciado en la fotografía por el litógrafo Constant Dutilleux, el pintor recubre vidrios con colodión y luego los graba para producir verdaderos negativos.

Por otro lado, Gervais y Morel (2008) exponen que, en la prensa escrita, el aspecto de la fotografía es adaptado a las reglas del grabado. Es más, la diferencia entre un grabado que se inspira en el referente de una fotografía y un daguerrotipo adaptado a las reglas del grabado es muy sutil. Las imágenes publicadas se usan para representar el asunto del artículo, pero no para proveer una información objetiva. Fotografía, dibujo, croquis o pintura apelan al sentido de la vista, estimado como un medio más exitoso que la clásica comunicación escrita. Para poder unirse a un texto, las fotografías, igual que toda imagen publicada, son manipuladas por el dibujante y después por el grabador. Por ejemplo, en una edición especial del diario *L'Illustration* con motivo del levantamiento popular del 1° de julio de 1848, se incluyen dos grabados realizados a partir de dos planchas de daguerrotipo de Thibault (Gervais & Morel, 2008). Al ser una disciplina incipiente, todavía hay ciertos desajustes que impiden la publicación directa de las imágenes: la ausencia de las nubes en el cielo y la figura fantasmal de los soldados, consecuencia de la larga exposición del daguerrotipo. Por eso, los dibujantes deben corregir los errores y, por su parte, el artesano cambia la escala de grises por el blanco y el negro. Después de la transformación, el origen fotográfico de la imagen ilustrada se vuelve dudoso y poco queda de la objetividad de la representación (Gervais & Morel, 2008). Sin embargo, preservar la autenticidad de la fotografía poco importa, ya que la sociedad moderna en

general no considera la disciplina como una práctica diferente al grabado.

#### 4. El escritor ausente

En las discusiones entre Hugo y su editor sobre la publicación de su obra en el exilio, la fotografía aparece como una herramienta que enriquece su estrategia editorial. En este sentido, Hugo se erige a través de la imagen fotográfica en el exiliado que está presente desde la distancia. El 29 de mayo de 1853, Hetzel escribe a Hugo: “*Vous avez dans le vôtre un regard qu'on dirait fixé sur Bonaparte qui fait qu'il n'a point de douceur*” (Hetzel & Hugo, 1979-1994, I: 308) [Tiene una mirada que podría decirse que está fija en Bonaparte lo que hace que carezca de dulzura (imagen 1).



*Imagen 1*

*Victor Hugo sur une roche, pris du coteau surplombant la jetée de Charles Hugo. 1853. Papel salado. Musée d'Orsay.*

Hugo es consciente del potencial simbólico y económico de la fotografía. Por un lado, el escritor se vale del código visual para poblar a la distancia el imaginario de la sociedad porteña. De esta manera, aunque desde el exilio en

Jersey y Guernesey, a través de sus fotografías, Hugo reafirma su presencia en París. Por otro lado, Hugo es consciente de las posibilidades económicas que la introducción de la fotografía en sus libros puede otorgarle. En las cartas entre Hugo y Hetzel, se discute sobre cómo circulan y reproducen las fotografías, los costos editoriales y se identifica un constante interés por innovar. Hugo planea que las fotografías circulen a través de libros ilustrados con fotografías, de carácter político, como *Napoleon le Petit*, u obras que pueden concebirse desde el punto de vista turístico, como el *carnet de voyage En voyage. Le Rhin* (1842-1845), u otro *carnet* consagrado a Jersey y Guernesey, o la impresión de libros precedidos por un retrato (*Les Châtiments*, 1853 o *Napoleon le Petit*, 1852). Además, las fotografías circulan a través de la venta de retratos de Hugo, así como mediante la correspondencia con sus amigos, su editor y su familia.

Hugo y Hetzel discuten sobre las posibles ganancias que pueden proveerles los retratos fotográficos. El 29 de mayo de 1853 Hetzel le dice a Hugo: “*Oui il peut y avoir quelque chose à imaginer pour le votre -mais il faudrait pouvoir le donner à un franc, un franc 50 au plu- Si on vise au nombre -autrement il faut le mettre à cinq franc-*” (Hetzel & Hugo, 1979-1994, I: 309 [Sí, puede que haya algo que pensar para el tuyo -pero tendría que ser posible ofrecerlo por un franco, un franco 50 como mucho- si apuntamos al número -si no, tendrían que ser cinco francos-]. A pesar de las reservas de Hetzel, Hugo se resiste a renunciar a la fotografía y planifica la circulación de sus retratos. El 2 de junio del mismo año Hugo le escribe a Hetzel sobre su *carnet*, de *voyage*, *En voyage. Le Rhin*:

*Une illustration photographique de mon livre du Rhin, par exemple, serait, je crois, une excellente opération et une magnifique chose. Quant à mon portrait, il recommencera jusqu'à ce qu'il ait pleinement réussi. En le vendant 1fr.50c, on ferait, je pense, une forte vente ; ce serait très bon marché, car B. Evrard vend ses estampes 2fr. —et mon portrait lithographié (affreux) se vendait 75c. —Charles fera un petit format pouvant aller avec Nap.-le-pet. et le nouveau volume et se relier avec et un grand format pouvant aller avec les 4 sous de Marescq. (Hetzl & Hugo, 1979-1994, I: 311).*

[Una ilustración fotográfica de mi libro sobre el Rin, por ejemplo, sería, creo, una operación excelente y algo magnífico. En cuanto a mi retrato, lo volveré a hacer hasta que lo logre. Vendéndolo a 1fr.50c, haríamos, creo, una buena venta; sería muy barato, porque B. Evrard vende sus grabados a 2fr. —y mi retrato litografiado (espantoso) se vendía a 75c. —Charles hará un formato pequeño que puede ir con Nap.-le-pet. y el nuevo volumen y encuadernarse con él, y un formato grande que puede ir con la edición de 4 céntimos de Marescq.]

En las discusiones entre autor y editor, Hugo reconoce en qué medida la fotografía puede ayudar a mejorar las ventas de los libros y explotar el capital simbólico de su figura autoral. El 7 de junio de 1853 Hugo escribe a Hetzel sobre el *carnet* de viaje dedicado a Jersey y Guernesey y sobre *Les Orientales* (1829):

*Entr'autres choses, nous avons l'idée (et nous allons l'exécuter cet été d'un volume sur Jersey et les îles de la Manche avec illustrations photographiques (le sujet y prête*

*admirablement), portraits, vues, &c. Vacquerie et mes fils feraient la prose, et j'y mettrais mon nom et quatre pièces de vers (leurs noms y seraient aussi. Ce serait l'œuvre du groupe). La chose a été annoncée par les journaux de l'île qui en est toute en rumeur. Il m'arrive en ce moment une pétition des habitants de Guernesey pour y comprendre leur île. Ce que nous ferons. Ils pensent que cela les mettra à la mode et leur attirera visiteurs et touristes. Ils souscriront à force. Un libraire de l'île me disait tout à l'heure que seulement ici, il y aurait avec ce livre 50,000 f. à gagner. Le livre serait fait de façon à pouvoir se vendre en France ; ce serait un magnifique cadeau d'étranges. Ceci n'est qu'un coin de nos plans. Vous êtes le futur éditeur de tout.*

(...)

*Je vous envoie trois épreuves (non choisies) qui vous donneront une idée de ce que la photographie peut produire comme illustration, Charles a fait les trois choses d'après le général Mezzaros (ministre de la guerre en Hongrie), le colonel Téléki, et les enfants du général Leflô. Le général Mezzaros a sa pelisse turque et Téléki son manteau hongrois. Figurez-vous les deux figures dans une illustration des Orientales. A bientôt, des portraits de moi qui vous plairont.*

*Ces épreuves peuvent se reproduire à l'infini. En toutes fort belles. La dernière vaut la première. (Hetzl & Hugo, 1979-1994, I: 314)*

[Entre otros proyectos, tenemos la idea (y vamos a llevarla a cabo este verano) de un volumen sobre Jersey y las islas Anglonormandas con ilustraciones fotográficas (el tema se presta admirablemente a ello), retratos, vistas, &c. Vacquerie y mis hijos harían la prosa, y yo pondría mi nombre y cuatro piezas de verso (sus nombres también estarían.

Sería obra del grupo). La publicación fue anunciada por los diarios de la isla, que están llenas de chismes.

Acabo de recibir una petición de los habitantes de Guernesey para que se incluya su isla. Cosa que haremos. Crean que los pondrá de moda y atraerá a visitantes y turistas. Al final se suscribirán. Un librero de la isla me dijo antes que el libro ganaría 50.000 francos solo aquí. El libro estaría hecho de tal manera que podría venderse en Francia; sería un magnífico regalo de Año Nuevo. Esto es solo una parte de nuestros planes. Usted es el futuro editor de todo.

(...)

Te envío tres pruebas (no elegidas) que te darán una idea de lo que la fotografía puede producir como ilustración. Charles hizo las tres del general Mezzaros (Ministro de Guerra en Hungría), del coronel Téléki y de los hijos del general Leflô. El general Mezzaros lleva su pelisse turca y Téléki su casaca húngara.

Imagínense las dos figuras en una ilustración de *Les Orientales*. Pronto recibirá los retratos míos que le complacerán.

Estos grabados pueden reproducirse al infinito. Todos muy bellos. El último vale por el primero.]

En la carta se trasluce una visión del libro como objeto comercial cuyo atractivo aumentaría si se incluyeran fotografías. Se piensa en los posibles precios y en la posibilidad de reproducir al finito la colección de retratos de personalidades que puede ilustrar *Les Orientales*.

El 8 de junio del mismo año, Hetzel le responde a Hugo:

*Oui, Charles a raison de photographier et il y a un parti à tirer de votre portrait et de tout ce*

*qu'il peut faire sans frais de déplacement—*

*Je crois qu'en tout cas il peut préparer 100 portraits de vous —on les vendrait dans des exemplaires du Nap. ou des Châtiments—*

*A quel prix? C'est à vous de le dire. Oui le Rhin serait magnifique à faire mais de Jersey au Rhin' il y a loin, mais le voyage mais le séjour coûterait cher —mais il y a pour le Rhin 1000 choses déjà faites, pas bonnes mais à bon compte et qui tiennent la place des bonnes.*

(...)

*Dans ce cas-là même et bien prochainement on pourrait pour les vignettes qui devront orner l'édition à 4 sous prendre ses photographies mais on paie 20f -un dessin mis sur bois- Vous voyez qu'il n'est guère possible d'arranger cela -avec 25 bois on illustre le tout- c'est 500f -metteur sur bois en prendrait la moitié- C'est donc 250 qui pourraient être supportés par l'opération- Les 250f -seraient-ils une prime suffisante pour le déplacement de Charles-? (Hetzel & Hugo, 1979-1994, I: 315-316)*

[Sí, Charles hace bien en fotografiar y se puede sacar un beneficio de tu retrato y de todo lo que puede hacer sin gastos de viaje.

Creo que puede preparar 100 retratos tuyos -podrían venderse en ejemplares de Nap. o Les Châtiments-

¿A qué precio?

Eso lo dirá usted. Sí, el Rin sería magnífico de hacer, pero de Jersey al Rin hay un largo trecho, y el viaje y la estancia serían caros -pero hay 1000 cosas ya hechas sobre el Rin, no buenas pero baratas y que ocupan el lugar de las buenas.

En ese caso, y en un futuro próximo, se podrían utilizar sus fotografías para las viñetas que adornarían la edición de 4 céntimos, pero se pagarían 20f por un dibujo

plasmado en madera. Ya ve que es difícil organizarlo -con 25 xilografías se podría ilustrar todo- costaría 500f -el xilógrafo se llevaría la mitad- Así que 250 podrían correr a cargo de la operación. ¿250f serían suficientes para que Charles viaje?]

El editor, entusiasta con la propuesta comercial de Hugo, prevé la venta de ejemplares de *Napoléon le Petit* y *Les Châtiments* acompañados de retratos fotográficos del escritor que Charles reproducirá por cien para acompañar cada volumen.

Respecto al proyecto del *carnet de voyage* sobre Jersey y Guernesey, se trata de un plan inconcluso por los costos de impresión y las dificultades del procedimiento. Este proyecto es mencionado en varias oportunidades en las cartas de Hugo. Se iba a realizar en el año 1853 a partir de un trabajo colectivo entre Victor Hugo, sus dos hijos François-Victor y Charles y su amigo Auguste Vacquerie. Al final, la única publicación similar al proyecto ~~in~~ que se logra es el libro *Chez Victor Hugo par un passant*. En 1864, Charles Hugo lo publica anónimamente, con una serie de aguafuertes de Hauteville House de Maxime Lalanne, realizadas a partir de las fotografías de Robert J. Bingham, Leballeur y, en especial, de Edmond Bacot, quien había enseñado a Charles a usar la cámara (figura 2). En palabras de Marie-Clémence Régner (2017), el proyecto de Hugo de fotografiar su casa museo es completamente novedoso para la tradición de la literatura (figura 3).



Figura 2  
"Hauteville House de Maxime Lalanne"  
Chez Victor Hugo par un passant  
1864, Cadart et Luquet Éditeurs



Figura 3.  
Victor Hugo dans son cabinet de travail à  
Hauteville House avant la création du look-out.  
Anónimo. 1856-1861. Albumina.  
Maison de Victor Hugo - Hauteville House

A modo de conclusión, en el artículo, se contextualizó la opinión de Hugo respecto a la fotografía y se identificó cuán revolucionaria es su visión. Pues, reconoce la *ressemblance* fotográfica como una característica que eleva a la disciplina en el campo del arte y,

además, a partir de la imagen fotográfica, el escritor exiliado planea ubicarse en un espacio central para captar la atención de la sociedad francesa. Hugo habita una época en la cual la figura del escritor es primordial para concebir la literatura. José-Luis Díaz (2007) sostiene que la literatura moderna, atravesada por la imagen, se erige en “un théâtre d’images”, donde el escritor-actor interpreta un personaje. Hugo se construye a sí mismo a través de las diferentes fotografías. En este sentido, Federico Ferrari y Jean-Luc Nancy (2005), consideran que, a través de la imagen del autor, se accede a su obra. El escritor se vuelve personaje y su biografía determina la lectura de sus textos (Premat, 2006). Por eso, para atraer al público, Hugo configura cuidadosamente diferentes imágenes, poses que la cámara del fotógrafo fija. Se produce una tensión entre la movilidad del exilio y la “fijeza” de la imagen.

### Referencias bibliográficas

- Bertrand, M. (1993). *La photo sur la cheminée. Naissance d’une culture moderne*. París: Métailié.
- Barthes, R. (2011). *La cámara lúcida*. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja. Buenos Aires: Paidós.
- Brunet, F. (2012). *La naissance de l’idée de photographie*. París: Presses Universitaires de France.
- Christ, Y. (1965). *L’Age d’or de la photographie*. París: Vincent, Fréal & Cie.
- Cortés-Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina*. Buenos Aires: Colihue.
- De Nerval, G. (1984-1993). *Œuvres complètes*. Edición de Jean Guillaume y Claude Pichois. París: Gallimard.
- Díaz, J.-L. (2007). *L’Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l’époque romantique*. París: Champion.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico*. Traducción de Víctor Goldstein. Buenos Aires: La Marca.
- Frizot, M. (1987). *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*. París: Centre National de la Photographie / Nathan.
- Frizot, M. (1989). *Histoire de voir*. París: Centre National de la Photographie.
- Gervais, T. & Gaëlle M. (2008). *La photographie*. París: Larousse.
- Hugo, V. (1875). *Actes et paroles, Pendant l’exil*. París: Maison Quantin. Tomo III.
- (1907). *Œuvres complètes*. París: Imprimerie Nationale. Tomo I.
- (1969). *Œuvres complètes*. París: Club français du livre. Tomo VII.
- Hugo, V. & Hetzel, P.-J. (1979). *Correspondance*. Edición de Sheila Gaudon. París: Klincksieck. Tomo I.
- Kracauer, S. (1992). *History: The Last Things Before the Last*. Princeton: Markus Wiener Publishers.
- Morse, S. (1839). Lettre adressée à sa famille. En Frizot, M. & Ducros F. (Eds.), (1987), *Du bon usage de la photographie* (15-18). París: Centre National de la Photographie.
- Nancy, J.-L., y Ferrari F. (2005). *L’iconographie de l’auteur*. París: Galilée.
- Premat, J. (2006). “El autor: orientación teórica y bibliográfica”. *Cuadernos LIRICO*, 1. <http://lirico.revues.org/824>.
- Régner, M.-C. (2017). Hauteville House : une “scène” photogénique pour l’exil. Mises en scène de soi, mises en scène du chez soi. En Martens, D. & Montier J.-P. & Reverseau A. (Eds.), *L’écrivain vu par la photographie* (51-57). París: Presses Universitaires de Rennes.

- Rouillé, A. (2005). *La photographie. Entre document et art contemporain*. París: Gallimard.
- Savy, N. (1998). Victus, sed Victor. 1852-1862. En Heilbrun F. & Molinari D. (Eds.), *En collaboration avec le soleil. Victor Hugo photographies de l'exil* (16-38). París: Réunion des musées nationaux.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Traducción de Carlos Gardini. México: Alfaguara.
- Thélot, J. (2002). *Les inventions littéraires de la photographie*. París: Presses Universitaires de France.
- Yacavone, K. (2017) "Une corde de plus à l'arc de tout le monde": l'usage de la photographie chez Balzac et Hugo. En Martens, D. & Montier J.-P. & Reverseau A. (Eds.), *L'écrivain vu par la photographie* (51-57). París: Presses Universitaires de Rennes.