De culpable a perseguido: Baudelaire y el proceso de Las Flores del Mal

Juan Zapata

▶ **To cite this version:**

Juan Zapata. De culpable a perseguido: Baudelaire y el proceso de Las Flores del Mal. Literatura: teoría, historia, crítica, 2018, Literatura: teoría, historia, crítica, 20 (1), pp.167-189. 10.15446/lthc.v20n1.67295 . hal-03564663

HAL Id: hal-03564663
https://hal.univ-lille.fr/hal-03564663

Submitted on 10 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v20n1.67295

De culpable a perseguido: Baudelaire y el proceso de *Las Flores del Mal*

Juan Zapata
Université Charles de Gaulle — Lille III, Lille, Francia
juan.zapata@univ-lille3.fr

¿Cómo el poeta de *Las Flores del Mal* pasó de ser un escritor proscrito, y en consecuencia sospechoso, al autor perseguido e incomprendido que ha inmortalizado la historia literaria? ¿Cómo Baudelaire pudo desviar a su favor una circunstancia que, a primera vista, era desafortunada? Baudelaire supo utilizar el escándalo que provocó la publicación de *Las Flores del Mal* para promover su figura pública. Un análisis de las posturas discursivas desplegadas por Baudelaire antes, durante y después del proceso nos permitirá comprender mejor la inversión que el poeta hace de su condenación, al transformar la sanción penal y moral, así como la exclusión a la que esta conduce, en un signo de su grandeza y de su gloria póstuma.

Palabras clave: Baudelaire; *Las Flores del Mal*; proceso; condenación; autor perseguido; poeta maldito.

Cómo citar este artículo (MLA): Zapata, Juan. "De culpable a perseguido: Baudelaire y el proceso de *Las Flores del Mal*". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 167-189.

Artículo original. Recibido: 15/08/16; aceptado: 16/08/17. Publicado en línea: 01/01/18.

BY-NC-ND

From Culprit to Victim: Baudelaire and the Lawsuit against *The Flowers of Evil*

How did the banned and therefore suspect poet of *The Flowers of Evil* become the persecuted and misunderstood author immortalized by literary history? How was Baudelaire able to turn a seemingly unfortunate situation to his advantage? Baudelaire was able to use the scandal triggered by the publication of *The Flowers of Evil* to promote his public persona. The analysis of the discursive postures deployed by Baudelaire before, during and after the trial will enable us to better understand how the poet inverted his condemnation, transforming the legal and moral sanctions, and the exclusion they entailed, into a sign of his greatness and posthumous glory.

Keywords: Baudelaire; *The Flowers of Evil*; lawsuit; condemnation; persecuted author; *poète maudit*.

De culpado a perseguido: Baudelaire e o processo de *As flores do mal*

Como o poeta de *As flores do mal* passou de ser um escritor proscrito e, em consequência suspeita, a autor perseguido e incompreendido que imortalizou a história literária? Como Baudelaire pôde desviar a seu favor uma circunstância que, à primeira vista, era infeliz? Baudelaire soube utilizar o escândalo que a publicação de *As flores do mal* provocou para promover sua figura pública. Uma análise dos posicionamentos discursivos realizados pelo autor antes, durante e depois do processo nos permitirá compreender melhor o investimento que o poeta faz de sua condenação, ao transformar a sanção penal e moral, bem como a exclusão a que esta conduz, num sinal de sua grandeza e glória póstuma.

Palavras-chave: As flores do mal; autor perseguido; Baudelaire; condenação; poeta maldito; processo.

El 21 de junio de 1857, después de una larga espera de "diez años",[1] *Las Flores del Mal* fueron finalmente publicadas por Poulet-Malassis. Unas semanas después, el diario *Le Figaro* publicó en sus números del 5 y del 12 de julio dos artículos difamatorios firmados por Gustave Bourdin y Jules Habans. Sentenciosos y polémicos, estos llamaron la atención de la justicia imperial sobre un libro que, según Bourdin, era "un hospital abierto a todas las demencias del espíritu, a todas las podredumbres del corazón".[2] El 17 de julio, a pesar de la intervención de Edouard Thierry —quien publicó un elogioso artículo en el *Moniteur universel* del 14 de julio—, el procurador general ordenó el decomiso de los ejemplares y requirió una acción en justicia contra el poeta, su editor y el impresor. Así pues, el 20 de agosto Baudelaire fue llevado a comparecer frente a la sexta cámara de la policía correccional por el delito de ofensa contra la moral pública. Al encontrar "que las piezas incriminadas, debido a su realismo grosero y ofensivo, conducían necesariamente a la excitación de los sentidos" (*Gazette*), el tribunal condenó a Baudelaire a una multa de trescientos francos y ordenó la supresión de seis piezas del volumen: "Las joyas", "El Leteo", "A la que es demasiado alegre", "Mujeres condenadas", "Lesbos" y "Las metamorfosis del vampiro".[3]

Aquel que fue así incriminado no era aún el autor público que salió engrandecido por el escándalo. Baudelaire era apenas conocido, nos cuenta Fréderic Dulamon, "por una excelente y concienzuda traducción de Edgar Poe y por dos *Salones de pintura*" (citado en *Œuvres*, vol. I: 1190). Ciertamente, afirma Asselineau en su artículo justificativo redactado con ocasión del proceso, la leyenda de "un poeta original, de un espíritu bien constituido, demasiado poeta o demasiado artista para algunos, pero cuyas vivas y sobreabundantes cualidades debían divertir al aburrimiento y a la mediocridad general" (citado en *Œuvres*, vol. I: 1197), se había extendido ya en los círculos literarios más restringidos de la Monarquía de Julio y el Segundo Imperio. Si, por un lado, Baudelaire ya gozaba de una reputación entre sus pares, por el otro, su figura era prácticamente desconocida por el gran público, cuando no era objeto, como consta en los artículos difamatorios, de

1 Según la indicación que da Charles Asselineau en un artículo compilado por Baudelaire en sus *Artículos justificativos* y publicado por la *Revue francaise* el 1 de septiembre de 1857 (citado en *Œuvres*, vol. I: 1196).

2 Esta y todas las traducciones del francés son mías.

3 El juicio fue publicado en la *Gazette des tribunaux* el 21 de agosto del mismo año.

burlas y sarcasmos: "Charles Baudelaire es desde hace ya unos quince años", afirmaba Gustave Bourdin en un su artículo del *Figaro*, "un inmenso poeta para un pequeño círculo de individuos cuya vanidad, al recibirlo casi como un Dios, los había conducido a hacer un buena especulación" (Bourdin). "Había, pues, que desenmascarar al ídolo", exclamaba indignado Habans en el mismo periódico, pues este se había escondido durante mucho tiempo a la sola "veneración de sus fieles seguidores" (Habans).

"Desenmascarar al ídolo". Si la irónica fórmula de Habans daba justo en el punto es porque esta recubre dos realidades muy diferentes, dos sistemas de percepción y de valorización de la obra de arte que las reacciones de entusiasmo y de reprobación suscitadas por la publicación de *Las Flores del Mal* ponían en evidencia: por un lado, el de los escritores que reivindican la autonomía de la literatura y el derecho que tiene el escritor de poner todo al desnudo, y, por el otro, el de la definición social y penal de los derechos y deberes del autor, tal y como los definían los portavoces de la moral burguesa, esto es, proclamando la sujeción de la literatura a los imperativos éticos y civiles del Segundo Imperio.[4] Es entonces entre estas dos concepciones de la función del escritor en la sociedad, entre estos dos sistemas de percepción y valorización de la obra de arte, que Baudelaire, totalmente consciente del desafío y de la provocación que su poemario representaba para el orden moral burgués, inscribe la publicación de *Las Flores del Mal*.

Consciente del escándalo que podía y debía provocar su obra en el "hipócrita lector" de su época, Baudelaire elaboró una estrategia de defensa anticipada que no dio frutos. Así pues, obligado a comparecer frente al tribunal de justicia y temiendo una condena que podría ir en contra de sus intereses más inmediatos, el poeta y su abogado buscaron demostrar que la obscenidad constitutiva de la obra era, en efecto, moralmente edificante, adhiriendo así a los principios en nombre de los cuales era juzgado. Pero lo que Baudelaire no hizo durante el proceso, lo llevó a cabo una vez que la sentencia definitiva fue pronunciada. Así pues, después de haber intentado infructuosamente apelar a la interpretación moral de la obra, Baudelaire reivindicó frente a sus detractores la postura provocante y escandalosa del genio incomprendido. Ciertamente, dicha estética de la provocación se encontraba ya profundamente anclada en su proyecto literario y en el

4 Véase a este respecto el estudio de Gisèle Sapiro titulado *La responsabilité de l'écrivain*.

personaje que cuidadosamente había construido en sus artículos sobre Poe. Pero es solo después del proceso —cuando Baudelaire decidió escribir sus proyectos de prefacio para la segunda edición, y cuando escribe sus artículos sobre Gautier y su reseña sobre *Madame Bovary* de Flaubert—, que el poeta insiste en los argumentos de la autonomía del arte que tan escrupulosamente había defendido desde sus primeras publicaciones. Es esta defensa *a posteriori* la que le permitió redefinir su posición al pasar de autor proscrito, y en consecuencia sospechoso, a escritor perseguido e incomprendido.

Se impone, entonces, la pregunta por la manera como el poeta francés pudo desviar a su favor una circunstancia que, a primera vista, era desafortunada. Con esto en mente, analizaremos las estrategias discursivas e institucionales de Baudelaire en tres tiempos. En primer lugar, nos centraremos en las estrategias que anteceden la publicación de *Las Flores del Mal* y que anticipan —al mismo tiempo que provocan— la censura imperial. En segundo lugar, abordaremos las estrategias de defensa desplegadas durante el proceso, las cuales se ajustaban al universo axiológico de la acusación y a los medios que el sistema penal ponía a disposición del acusado para defenderse. En tercer lugar, analizaremos las tomas de posición de Baudelaire después del proceso, pues estas se amoldaban al espectro de posibilidades abierto por el polo restringido del campo literario, polo que ponía a la disposición del escritor que rehúsa plegarse a las exigencias del poder unos dispositivos de legitimación y de representación alternativos que funcionaban a manera de compensación y que eran susceptibles de invertir —por lo menos a largo plazo— el orden establecido.

Un análisis de las posturas discursivas e institucionales desplegadas por Baudelaire antes, durante y después del proceso nos permitirá comprender mejor la inversión que el poeta hace de su condenación al transformar la sanción penal y moral —y la exclusión a la que esta conduce— en un signo de su grandeza y de su gloria póstuma.

Antes del proceso

Baudelaire y Flaubert no fueron los únicos en ser acusados durante esos años que vieron el recrudecimiento de la política de control moral e ideológico del Segundo Imperio. En 1853, los hermanos Goncourt fueron llamados a comparecer frente al tribunal de justicia por haber citado cinco

versos de Jacques Tahureau en un artículo publicado el 15 de diciembre de 1852. Xavier de Montépin fue acusado y condenado en 1856 por su novela *Les Filles de plâtre*. El mismo año en que Baudelaire fue incriminado, Eugène Sue —muerto durante el proceso— fue condenado por su novela *Les Mystères du peuple*, y fueron su editor y su impresor quienes pagaron las penas más fuertes. Lo que todos estos procesos tienen en común, más allá de las acusaciones por ultraje a la moral pública, es el intento de los escritores por escapar a la condenación, pues esta era vivida como un verdadero deshonor, sobre todo por escritores que, como Baudelaire, Flaubert o los Goncourt, consideraban que su obra no podía ser juzgada por una instancia que ellos consideraban como mediocre e incapaz de reconocer el verdadero talento. A este respecto, vale citar aquí la carta que Flaubert le escribió un día antes de su proceso a Edmond Pagnerre, en la cual le explicaba sus aprehensiones y los inconvenientes que una condenación traería sobre su persona y su obra: "Si soy condenado, me será imposible en adelante escribir una sola línea. Me tendrán bajo la mira, y la reincidencia representaría para mí cinco años de prisión, sin contar lo desagradable que sería ser condenado por inmoralidad" (citado en *Correspondance*, vol. II: 657).

Aunque Baudelaire deseaba provocar al pudibundo lector del Segundo Imperio, como lo demuestran los poemas y paratextos que componen su volumen, este no buscaba ser llevado ante la justicia imperial. Según Steve Murphy, quien ha dado hasta el momento el análisis más convincente sobre el tema,

> Baudelaire sabía que se arriesgaba a ser juzgado y no debía ignorar la ley instaurada durante la Monarquía de Julio, ley que podía ser utilizada contra su volumen. Su objetivo habría sido el de ir lo más lejos posible sin caer bajo el golpe de la censura, lo suficientemente lejos para producir un choque moral y llamar la atención de los lectores gracias al perfume de escándalo que emana de su volumen de poesías. (24)

Así pues, el poeta, que preveía la posibilidad de un proceso por ofensa a la moral pública, insertó a manera de epígrafe seis versos de Théodore Agrippa D'Aubigné que anticipaban desdeñosamente las lecturas hipócritas de la justicia imperial. Vale la pena aclarar aquí que el epígrafe había precedido los dieciocho poemas que Baudelaire publicó en la *Revue des Deux Mondes*

del 1 de junio de 1855 bajo el título *Las Flores del Mal*, sin que estos hubieran provocado ninguna reacción por parte de la justicia:

> Se ha dicho que hay que dejar correr las cosas execrables
> En el pozo del olvido y en los sepulcros clausurados,
> Y que en los escritos el mal resucitado
> Infectará las costumbres de la posteridad;
> Pero el vicio no tiene como madre la ciencia
> Y la virtud no es la hija de la ignorancia.[5]

Si bien es cierto que dicho epígrafe buscaba llamar la atención del público sobre el lado obsceno y escabroso del volumen, Baudelaire también previene al lector de los peligros morales de la censura, pues mostrar que el mal existe no significa que se le apruebe, de la misma manera que ignorarlo no significa dar prueba de virtud ("Pero el vicio no tiene como madre la ciencia / Y la virtud no es la hija de la ignorancia"). De esta manera, el poeta rechazaba en su epígrafe la responsabilidad personal y directa por los enunciados nocivos que contenían sus versos, pues es el lector, y no Baudelaire, quien es finalmente responsable de la lectura perniciosa del volumen. Esta misma ambigüedad, que dificulta la imputación de la responsabilidad moral al autor, pues no se sabe si este se adhiere o no a los contenidos de sus enunciados, se encuentra también a título preventivo en la nota introductoria que Baudelaire inserta en la primera edición de *Las Flores del Mal*. Dicha nota debía proteger de la censura a la sección del poemario titulada "Rebelión", pero debido a su registro irónico, esta también llamaba la atención de la justicia sobre el aspecto moralmente subversivo del volumen:

> Entre las siguientes piezas, la más característica apareció ya en uno de los principales volúmenes literarios de París, en donde fue considerada, al menos por la gente de espíritu, por lo que es verdaderamente: el pastiche de los razonamientos de la ignorancia y del furor. Fiel a su doloroso programa, el autor de *Las Flores del Mal* tuvo que, como un perfecto comediante, modelar su espíritu a todos los sofismas y a todas las corrupciones. Esta

5 Los seis versos de Agrippa d'Aubigné aparecen en la carátula de la edición de *Las Flores del Mal* de 1857, conforme al texto de la edición de *Tragiques* de Agrippa d'Aubigné, publicada por Ludovic Lalanne en 1857.

> cándida declaración no impedirá sin duda a los críticos honestos de igualar a su autor a los teólogos del populacho y de acusarlo de haberle atribuido a nuestro Salvador Jesucristo, a la víctima eterna y voluntaria, el rol de un conquistador, de un Atila igualitario y devastador. Ciertamente, más de uno elevará al cielo las acciones de gracias propias del fariseo: "Gracias, Dios mio, pues no me permitiste asemejarme a este poeta infame". (215)

Al distinguir entre el autor del volumen y la instancia enunciativa de los versos, Baudelaire no solo niega la responsabilidad subjetiva de sus enunciados, sino que se presenta, con una imperceptible pero indiscutible ironía, como un autor moralista y católico que se vio obligado, siguiendo su "doloroso programa" de enmienda y perfeccionamiento moral, de "modelar su espíritu a todos los sofismas y a todas las corrupciones". En efecto, al distinguir entre la voz del poeta y aquella de la instancia enunciativa, Baudelaire sugiere en su nota que *Las Flores del Mal* debe leerse como una condenación de las blasfemias y de las invitaciones eróticas al vicio y a la perversidad que los enunciados de los poemas ponen en escena. Pero, ¿debemos creerle al autor de la nota y atribuirle una intención moralizante a la obra? ¿No se presenta Baudelaire acaso como un "perfecto comediante" capaz de "modelar su espíritu" para crear pastiches e imitaciones? Si el autor de *Las Flores del Mal*, como lo sugiere Murphy en su artículo ya citado, es un "perfecto comediante", ¿ha dejado de serlo al ofrecernos esta "cándida declaración"? La prudencia invita a tomar dicha nota como el producto de la ironía baudeleriana y a constatar allí la ambigüedad y la polifonía que caracterizan al volumen de poemas. Estos dos procedimientos son los que conllevan a la justicia imperial a condenar la obra por ofensa a la moral pública, pues la ausencia de conclusión, puesta en evidencia por la ambigüedad de la instancia enunciativa (¿el autor habla en su propio nombre? ¿Aprueba este los enunciados de la instancia enunciativa?) es la que desorienta al lector y a la censura.

Este juego de la provocación y del escondite, con el cual Baudelaire anticipaba su defensa, desconcertó efectivamente a la censura. Pero la desconcertó a medias, pues si bien el procurador imperial aceptó la primera proposición de lectura, dejando ver que el autor pudo tener la intención de condenar la obscenidad y el vicio que sus enunciados ponían en escena; este terminó por imputarle al poeta la responsabilidad objetiva de dichos

enunciados, pues el autor sería, en última instancia, el único responsable del "efecto funesto" que estos pudieran tener en el lector. Así lo demuestra la sentencia pronunciada el 20 de agosto de 1857:

> Conviniendo que el error del poeta, en el fin que quería alcanzar y en el camino que eligió para hacerlo, sin importar su esfuerzo de estilo o la reprobación que precede o sigue a sus pinturas, pues estas no sabrían destruir el efecto funesto de las escenas que le presenta al lector, y que las piezas incriminadas conducen necesariamente a la excitación de los sentidos por medio de un realismo grosero y ofensivo de todo pudor […], el tribunal condena a Baudelaire trescientos francos de multa […] y ordena la supresión de las piezas que llevan los números 20, 30, 39, 80, 81 y 87 del volumen. (*Gazette*)

Durante el proceso

El día de la audiencia, Champfleury se acercó a Baudelaire para prevenirlo: "Usted será ciertamente acusado de realismo". El poeta, al escuchar el pronóstico de su camarada literario, "soltó un grito de cólera". Pero Champfleury no se equivocó. "Apenas se levantó, el procurador imperial pronunció la palabra *realismo* y acusó al poeta de ser uno de sus sectarios más ardientes" (138). En efecto, el título de *realista* le fue atribuido indiscriminadamente a todos los escritores y artistas que, al romper con la jerarquía de temas, fundada en la convicción de que el valor de la obra dependía de la dignidad de los temas representados y en los estrictos cánones de composición académica, atentaban contra el orden moral y social que deseaba imponer el Segundo Imperio. Pero para comprender mejor lo que esta marca discriminatoria significaba en dicha época, es preciso aludir rápidamente a las relaciones de poder que gobernaban la escena literaria del Segundo Imperio. Son estas tensiones las que permitieron definir los cuadros de percepción divergentes que para entonces se disputaban el poder de decretar el valor de una obra de arte, de excluir un autor del sistema de retribución o incluso de llevarlo a comparecer frente a la justicia. En la economía de producción y circulación de bienes simbólicos que se instaló desde la Monarquía de Julio, estos cuadros de percepción estaban estrechamente ligados, como lo demostró Bourdieu, a una jerarquización cada vez mayor entre el público,

los productores y las instancias de difusión y consagración, jerarquización que trajo consigo la división entre una "esfera de producción restringida" y una "esfera de gran producción".

La predominancia de un público burgués —conformado, según el análisis de Bourdieu, por "industriales y negociantes con fortunas colosales, advenedizos sin cultura listos para hacer triunfar en la sociedad los poderes del dinero y su visión de mundo profundamente hostil a los productos intelectuales" (86)— favoreció el desarrollo de un arte que buscaba satisfacer las exigencias de consumo de un público cada vez más amplio. Este se caracterizaba tanto por una economía de los esfuerzos y del tiempo de producción, como por una moralización cada vez mayor que buscaba legitimar los fundamentos sobre los cuales se construía el orden social burgués. Los representantes de esta tendencia en la escena literaria de finales de la Monarquía de Julio y principios del Segundo Imperio fueron los partisanos de la "escuela del buen sentido", término que acuñó el propio Baudelaire en un artículo de 1851, titulado "Les Drames y les romans honnêtes"(*Œuvres*, vol. II: 38-43), para referirse despectivamente al triunfo de autores como François Ponsard, Émile Augier y Octave Feuillet. Apoyados por la crítica académica y por la *Revue des Deux Mondes*, estos proclamaban una estética idealista y moralizante que se adaptaba perfectamente a la política de control ideológico del Segundo Imperio.

Pero si este impulso moralizante emanaba de las grandes empresas culturales de la burguesía (prensa, teatro y novela), también se encontraba presente en los pensadores socialistas deseosos de poner el arte al servicio del pueblo. En efecto, la coyuntura política y revolucionaria de 1848 había contribuido a forjar una concepción utilitarista del arte que hacía de este un instrumento de propaganda al servicio de los intereses ideológicos de las clases emergentes. Esta "escuela socialista", según la fórmula de Baudelaire, encontró en el descontento de las clases menos favorecidas, pero ampliamente alfabetizadas, un público consumidor listo para recibir las propuestas de autores como Fourier o Proudhon. Así lo constataba Baudelaire en 1851, lamentando esta tendencia a la instrumentalización en el arte, ya fuera en la tendencia idealista y moralizante del arte burgués o en la tendencia política y utópica del arte social: "¡Moralicemos! ¡Moralicemos! Gritan las dos con una fiebre de misionarios. Naturalmente unos predican la moral burguesa,

los otros la moral socialista. Para ambos el arte no es más que una cuestión de propaganda" (*Œuvres*, vol. II: 41).

Es en esta pugna literaria que surge la etiqueta de *realismo*. Aunque en un principio se utilizó para designar a los artistas y escritores que se reunían en la *Brasserie des Martyrs* en torno a las figuras de Courbet, Champfleury y Edmond Duranty, esta se generalizó rápidamente para atacar, en boca de sus detractores, a todos aquellos que se oponían a los procedimientos artísticos del arte burgués y que revindicaban las teorías socialistas y democráticas del arte social. Bajo estas circunstancias, no es difícil comprender la sorpresa de Baudelaire al verse gratificado erróneamente con el calificativo de *realista*. En efecto, el poeta de *Las Flores del Mal* —más cercano por sus posiciones éticas y estéticas a escritores como Gautier y Leconte de Lisle—, se oponía tajantemente al utilitarismo y moralismo que caracterizaba tanto a los partidarios del arte social como a los del arte burgués. Estos autores, representantes del polo más autónomo del campo literario, se distinguían también de aquellos que, por su origen social, compartían junto con ellos la escena literaria del Segundo Imperio. Provistos de un capital cultural más importante, estos capitalizaron géneros más exigentes, como la poesía, dejándoles así la novela por entregas y el teatro —mucho más gratificantes a nivel económico—, a los partidarios del arte social y del arte burgués.

El primado de la forma sobre el contenido, la rareza del producto y los canales de difusión restringidos se convertían de este modo en signos de distinción, pues les conferían una autoridad que no reposaba en el reconocimiento de un público profano, y por lo tanto incapaz de juzgar el valor de una obra de arte, sino en el juicio de sus pares. Ahora bien, aunque dichos autores no se inscribían en la corriente realista, el tratamiento de ciertos temas proscritos por la estética idealista, así como la preocupación por tomar distancia de todo juicio de valor susceptible de poner el arte al servicio de cualquier sistema moral —tan evidente en autores como Baudelaire y Flaubert— hizo de estos un blanco ideal para los ataques de la moral burguesa, que los consideraba, a pesar de ellos y de sus principios estéticos, como partidarios del *realismo.* Esto se puede ver claramente en los discursos desplegados por la acusación durante los procesos contra Flaubert y Baudelaire. Estos demuestran que el ministerio público lo que perseguía eran obras en las cuales la enunciación explícita de la desnudez,

del vicio, del adulterio y del erotismo no estaba acompañada de un discurso reprobatorio y moralizador.

Es por esta razón que Baudelaire y su defensor se vieron obligados a retomar los "Artículos justificativos" que el poeta compiló entre sus pares (Édouard Thierry, Barbey d'Aurevilly, Fréderic Dulamon y Charles Asselineau) para ajustarlos al sistema de valores de la acusación. De ahí que sea necesario realizar un análisis del proceso que imbrique los argumentos de la acusación con aquellos de la defensa, permitiendo así evaluar el grado de sumisión de los escritores a las presiones morales y políticas que ejercía el Segundo Imperio sobre el campo literario de la época.

El discurso del procurador Ernest Pinard reposaba en dos alternativas de inculpación a las cuales la defensa debía dar respuesta. En primer lugar, se trataba de demostrar la voluntad perniciosa del escritor, según el principio, ampliamente expandido después del romanticismo, que consiste en identificar al autor con su obra. Aunque Pinard afirme que "no es el hombre al que juzgaremos, sino a su obra" (citado en *Œuvres*, vol. I: 1206), la acusación de ofensa a la moral pública implicaba, como lo ha demostrado Sapiro en su estudio ya citado, la responsabilidad subjetiva del escritor, pues si la obra es la emanación de su autor, entonces la moral de la obra remite a la moral de su autor. En segundo lugar, se trataba también de demostrar la responsabilidad objetiva, esto es, los efectos que la obra podía tener en el público, según el principio religioso de contaminación moral, principio que afirma que el lector poco instruido, desprovisto de competencias literarias y dividido entre la parte espiritual y la parte sensual del hombre, encontraría en la pintura del mal una ocasión propicia para desencadenar sus pasiones. Es lo que afirmaba Pinard cuando se refería al efecto que podían causar *Las Flores del Mal* en el público lector. Aunque Pinard acepte que el volumen de poemas estaba dirigido a un "lector instruido", la naturaleza humana, afirmaba este,

> es siempre un poco exánime, un poco débil, un poco enferma […] y si tal es la naturaleza íntima del hombre, cuando esta no es fortalecida por una vigorosa disciplina, ¿quién sabe si este no saboreará más fácilmente el gusto de las frivolidades lascivas, sin preocuparse de la enseñanza que el autor ha querido introducir en su obra? (Citado en *Œuvres*, vol. I: 1208)

Así pues, el abogado imperial Pinard concentró su discurso de acusación en la responsabilidad objetiva del escritor, que él encontraba "invenciblemente demostrada" en los poemas citados durante el proceso. Temiendo una exculpación basada en la intencionalidad moral del autor —lo que le valió en gran parte la absolución a Flaubert—, Pinard decidió en esta ocasión insistir sobre el método descriptivo de Baudelaire y sobre el efecto que "esas pinturas obscenas" podían tener en el público. Según él, la moral pública se veía transgredida por el contenido obsceno de los poemas, pero también por el procedimiento utilizado por el poeta:

> Su principio consiste en pintarlo todo, en ponerlo todo al desnudo. Baudelaire escudriñará la naturaleza humana en sus pliegues más íntimos, utilizando, para hacerla visible, tonos vigorosos y penetrantes, exagerando sobre todo en su lado repugnante, aumentándola desmesuradamente, con el fin de crear la impresión y la sensación en el lector. (Citado en *Œuvres*, vol. I: 1206)

Si el procurador sugiere subrepticiamente la intención perniciosa del autor, es con el único objetivo de insistir sobre el resultado final de la obra. A dichos procedimientos, "que corrompen a aquellos que no conocen aún nada de la vida" (citado en *Œuvres*, vol. I: 1208), Pinard opone el deber de idealización del hombre y la naturaleza propio de la estética clásica y de la "escuela del buen sentido". En efecto, "a esa fiebre malsana que conlleva a pintarlo todo, a describirlo todo, a decirlo todo", el procurador antepone los artistas que "entregan las formas armoniosas del cuerpo humano y no nos lo muestran envilecido o palpitando de deseo bajo el abrazo de la depravación" (citado en *Œuvres*, vol. I: 2016). Así pues, lo que provocó el juicio no fue únicamente el contenido obsceno de la obra, sino también el talento de Baudelaire, que el poeta puso al servicio de la descripción evocadora y complaciente del vicio.

Pero si la acusación se centró en los efectos objetivos de la obra, dejando así de lado la cuestión de la responsabilidad subjetiva del autor —o por lo menos no queriendo insistir en esta—, la defensa, por su parte, insistió en la intención eminentemente moral del volumen, convirtiendo así al sedicioso autor de *Las Flores del Mal* en un buen católico ortodoxo. Todos los argumentos del abogado de Baudelaire estuvieron dirigidos a probar la moralidad que yacía detrás del libro y de su autor, estableciendo así

una diferenciación entre la responsabilidad subjetiva y la responsabilidad objetiva. Esta diferenciación entre las intensiones y los efectos reposaba en una estrategia de exculpación que consistía en hacer de los procedimientos artísticos empleados por el poeta los garantes de sus buenas intenciones. Según la defensa, si Baudelaire decidió "pintar el vicio", fue con el único propósito de "mostrar aquello que este encierra de odioso y de aborrecible […]. Y si lo pinta con colores repugnantes es porque lo detesta y quiere hacerlo detestable, porque lo desprecia y quiere hacerlo despreciable" (citado en *Œuvres*, vol. I: 1212-1213). Así, al poner los procedimientos artísticos al servicio de una intención "moral", el abogado objetaba la responsabilidad objetiva del autor, dejándole al lector del volumen la responsabilidad de una lectura perniciosa:

> No es la forma la que hay que interrogar, sino el fondo y la intención; uno corre el riesgo de equivocarse y de no hacer justicia si se deja llevar por algunas expresiones un poco violentas y exageradas […] sin ir al fondo de las cosas, sin buscar las intenciones sinceras, sin dar cuenta exacta del espíritu que anima el libro. (Citado en *Œuvres*, vol. I: 1210)

Si para la acusación el procedimiento realista ponía en evidencia la voluntad del poeta de hacer del vicio y del mal algo deseable y atrayente —según el principio que asociaba la descripción de lo real a un rechazo del bien y de lo ideal—, este mismo procedimiento, en lo que concierne a la defensa, era la garantía de la intención moral del autor. Así pues, el abogado operaba aquí una inversión que consistía en hacer del realismo un procedimiento legítimo que no contradecía el principio de moralización en el arte, estableciendo así un compromiso con el sistema de percepción y de valorización del ministerio público:

> ¿Que él quiso pintarlo todo? […] De acuerdo, que así sea; pues ese es su método y su procedimiento, pero ¿dónde está la falta, y sobre todo dónde está el delito, si es para condenar el mal que el poeta lo exagera? Si pinta el vicio con tonos vigorosos y penetrantes, pues desea inspirarnos el odio que este le produce, y si el pincel del poeta hace de todo aquello que es odioso una pintura horrible para inspirarnos un profundo horror, ¿dónde está la falta? (Citado en *Œuvres*, vol. I: 1210)

Percibido como subversivo por la acusación, el procedimiento realista es más bien descrito por el abogado como inherente a toda empresa artística: "este es viejo como el mundo, y sin duda Baudelaire no posee el mérito de su invención" (citado en *Œuvres*, vol. I: 1210). Así, cuando el abogado citaba en su defensa a los grandes escritores del pasado, reconocidos por las instancias oficiales a pesar de la utilización de ciertas descripciones susceptibles de ultrajar la moral pública (Molière, Balzac, Lamartine, Béranger, Alfred de Musset, Gautier, etc.), no lo hacía únicamente para mostrar la injusticia de perseguir a un autor y no a otros, sino para justificar los procedimientos realistas empleados por el poeta. "Desde la antigüedad, el procedimiento siempre ha consistido en mostrar la herida", afirmaba el abogado citando a Balzac:

> Este procedimiento ha estado presente en todos los tiempos y en todas las literaturas; todos los grandes escritores, todos los poetas, todos los prosistas, todos los moralistas lo han empleado […] y si esto es verdad, si ha sido empleado en todas partes y por todos los hombres, es precisamente porque no se ha encontrado una mejor manera de corregir a los hombres. (Citado en *Œuvres*, vol. I: 1212)

Esta asociación entre realismo y moral no era injustificada para la época, incluso si el sentido que el abogado le daba al término era lo suficientemente amplio como para englobar a los poetas satíricos del siglo XVII, en donde podemos encontrar varias escenas impregnadas de realismo, como en *La Vie de Marianne* de Marivaux, obra que Baudelaire admiraba sinceramente. La asociación entre realismo y moral reposaba, como lo ha demostrado Sapiro, en una nueva concepción de las relaciones entre estética y moral. "Mostrar el mal no significa aprobarlo. Al contrario. No es idealizando, sino describiendo la realidad tal y como es, diciendo la verdad, que la literatura es útil" (Sapiro 298). Baudelaire no estaría en desacuerdo con este enunciado. Recordemos que es en ese sentido que él introdujo a título preventivo el epígrafe de Agrippa d'Aubigné ("Pero el vicio no tiene como madre la ciencia / Y la virtud no es la hija de la ignorancia"). Asimismo, en su artículo titulado "Les Drames y les romans honnêtes", que Baudelaire escribió para denunciar la tendencia de moralización en el arte, el poeta parecía adherirse a este principio del realismo, entendido como una aproximación científica a la realidad:

> El vicio es seductor, hay que pintarlo seductor; que este trae consigo enfermedades y dolores morales singulares, hay que describirlos. Estudien todas las heridas como un médico que hace su servicio en un hospital, y la escuela del buen sentido, la escuela exclusivamente moral, no encontrará de dónde agarrarse. (*Œuvres*, vol. II: 41)

Mostrarlo todo, decirlo todo, no ocultar nada, he aquí lo que asocia Baudelaire al realismo y lo distingue de todo tipo de idealización en el arte. Lo contrario sería para él caer en el falso moralismo de "la necia hipocresía burguesa", pues esta niega "que todos nacimos marcados por el mal" (*Œuvres*, vol. II: 323). Pero si Baudelaire puede en ocasiones adherirse a ciertos principios realistas como tentativa para sobrepasar el idealismo burgués, si puede incluso afirmar, con ciertas restricciones, que "todo buen poeta fue siempre *realista*" (*Œuvres*, vol. II: 58), él no es un partisano del realismo. Aquello que Baudelaire llamaba la modernidad poética, esto es, "tirar lo eterno de lo transitorio" (*Œuvres*, vol. II: 694), lo aleja del realismo a la manera de Courbet o Champfleury. ¿No quería Baudelaire "establecer una teoría racional e histórica de lo bello", esto es, una estética capaz de comprender el apetito de lo bello que caracteriza al hombre en todas las épocas y todas las artes? "Extraer la belleza del Mal", objetivo que Baudelaire se propuso en su volumen de versos, no significaba únicamente separar la belleza del Bien, como lo profesaba la poética del arte por el arte, sino extraer aquello que hay de absoluto en la prosa del mundo, en todo aquello que hay de circunstancial y de contingente en el hombre atrapado en la historia. "Tú me diste tu fango y lo transformé en oro", afirmaba el poeta en su epílogo para la segunda edición de *Las Flores del Mal* (*Œuvres*, vol. I: 191). Sin embargo, al cederle la palabra a su abogado, Baudelaire consiente pasar por uno de esos escritores realistas que tanto aborrecía, pues los procedimientos realistas, tal y como los defendía su abogado, no se encontraban únicamente al servicio de una descripción objetiva de la naturaleza humana, como lo quería el poeta, sino que eran empleados con una intención eminentemente moral.

Así pues, la estrategia de defensa de Baudelaire y su abogado es el testimonio de que los principios propios a la esfera más autónoma del arte y la literatura no habían atravesado aún la frontera del campo literario y artístico para imponer su soberanía en el juicio de la obra de arte. Todo lo contario. Si tanto el poeta como su abogado defensor se vieron obligados a adaptar su

argumentación al sistema de valoración de la acusación, es porque el creador y su obra se encontraban todavía subordinados a las exigencias políticas y morales impuestas al arte y a la literatura por el poder imperial. Aunque el principio del juicio por pares, ya reivindicado por la generación de Gautier, se expandió y se reafirmó en la generación de Flaubert y Baudelaire, este no se encontraba lo suficientemente inscrito en el imaginario social y político, razón por la cual el poeta de *Las Flores del Mal* no es solamente llevado a comparecer frente a la justicia, sino que también es condenado. Ciertamente, es gracias a estos procesos que los escritores y artistas reafirmaron y afinaron, de manera reactiva, su postura, su credo profesional, permitiéndoles así a las nuevas generaciones y al campo literario y artístico autonomizarse.

Pero para que aquello ocurriera, fue preciso que los escritores llevaran a cabo todo un trabajo de ajustamiento discursivo que objetivara sus prácticas y valorizara sus posturas. Fruto de la sujeción al proceso y de un procedimiento de legitimación hecho posible gracias al sistema de valoración propio a la esfera restringida del arte, la estrategia de reposicionamiento de Baudelaire frente a su condenación es real. Esta se lee en los proyectos de prefacio para la reedición de *Las Flores de Mal* de 1861 y en sus artículos escritos después del proceso, en particular en su reseña de *Madame Bovary* y en su primera noticia sobre Gautier. De ahí que debamos ahora analizar rápidamente dichos textos, pues estos nos permitirán ver cómo Baudelaire pasa de autor condenado a autor perseguido.

Después del proceso: la consagración mediante el escándalo

El 27 de julio, algunos días antes de haber comparecido frente al juez de instrucción, Baudelaire le escribía a su madre: "Le ruego que considere este escándalo (que causa una gran conmoción en París) como el pilar de mi fortuna" (*Correspondance*, vol. I: 419). Unos días antes, el 11 de julio, el poeta le reprochaba a su editor:

> He aquí las consecuencias de no haber *lanzado* seriamente el libro. Por lo menos tendríamos la consolación, si usted hubiese hecho lo que tenía que hacer, de haber vendido la edición en tres semanas y nos quedaría la *gloria* de un proceso, del cual será fácil librarse. (*Correspondance*, vol. I: 412)

Baudelaire tenía plena consciencia del provecho simbólico que podía sacar de un proceso. Él sabía que el escándalo, a condición de ser reajustado por un trabajo de reconstrucción discursiva, podría ser muy útil en las exigencias de reconocimiento público, en virtud de la creencia que estipula que el genio, visionario como es, subversivo por su originalidad desconcertante, será siempre incomprendido por sus contemporáneos. Esta creencia, según la cual el hombre de mérito es invariablemente perseguido, se encontraba ya anclada en el imaginario literario de su época, principalmente en el polo de difusión restringida, polo en el que se establece, como lo ha demostrado Pascal Brissette, una "convención implícita" que estipula que "el autor de éxito, los premiados de la actividad editorial, los escritores mimados en vida por el público, no son forzosamente los vencedores de la justa literaria" (21). Según este sistema de percepción y valorización, la ovación del público es sospechosa, mientras que su reprobación y sus injurias se convierten en un signo de distinción, en una suerte de consagración simbólica. Es precisamente lo que señalaba Flaubert en una carta dirigida a Louise Colet a propósito de su amigo Bouilhet, autor de un poema titulado "Melaenis" que había suscitado la incomprensión y el escándalo en los lectores de la época:

> La madre de Bouilhet y todo su círculo se enojaron con él por haber escrito un libro inmoral. Fue un verdadero *escándalo*. Se le considera como un *hombre de espíritu*, pero perdido; un paria. Si tenía algunas dudas del valor de la obra y del hombre, estas han desaparecido por completo. Este tipo de consagración le hacía falta. Y no puede haber una más bella: ser rechazado por la incomprensión de su familia y de su país (¡y hablo en serio!). Hay ultrajes que nos vengan de todos los triunfos, chiflidos que son como palabras dulces para el orgullo de los grandes hombres. ¡Helo aquí consagrado para su biografía futura! Clasificado entre los grandes según todas las reglas de la historia. (*Correspondance*, vol. II: 32)

Dos años después del proceso, en su primera noticia sobre Gautier, Baudelaire se apoyaba también en el *topos* de la persecución como signo de distinción, respondiendo así subrepticiamente a sus acusadores:

> La aristocracia nos aísla […]. Situados en las alturas, toda fatalidad se nos presenta como una forma de justicia. Saludemos, pues, con todo el respeto

> y el entusiasmo que amerita, esta aristocracia que se rodea de soledad. No olvidemos que dicha facultad es más o menos estimada según el siglo, y que en el curso de la historia hay lugar para espléndidas revanchas. (*Œuvres*, vol. II: 106-107)

La incomprensión del público, incapaz de apreciar las cosas del espíritu, se convierte entonces en la confirmación de la superioridad del artista y en el signo del valor artístico de su obra. Para escritores como Baudelaire o Flaubert, el honor del escritor no reside en la respetabilidad burguesa, sino en el rechazo de un público que ellos mismos despreciaban. Si en el régimen de valorización burgués la mala reputación excluye al acusado de la buena sociedad, en el régimen artístico que defienden escritores como Baudelaire y Flaubert, ese mismo escándalo es objeto del elogio de sus pares. Al enterarse de la condenación de *Las Flores del Mal*, para dar tan solo un ejemplo, Víctor Hugo, quien en ese momento se encontraba exiliado por el poder imperial, no dudó en felicitar al poeta: "Una de las más raras condecoraciones que el régimen actual puede atribuir, usted acaba de recibirla" (citado en Pichois y Ziegler 480).

Esta oposición entre el artista y el público de profanos invierte por completo el sistema de retribución económico y simbólico del régimen burgués. Si para la sociedad burguesa la sanción moral juega un rol preponderante en la atribución de puestos y en la participación de redes de comercialización y de consagración (salones, revistas, condecoraciones, gratificaciones imperiales, etc.), en el sistema de valoración en el que se inscribe Baudelaire, los títulos honoríficos, con sus gratificaciones, sus premios y sus condecoraciones, se convierten en la prueba de la sumisión del artista a un orden degradado y embustero. Así lo afirmaba el poeta en uno de sus primeros textos: "Premios de la academia, premios de virtud, condecoraciones, todas esas invenciones del diablo, estimulan la hipocresía y hielan los impulsos espontáneos de un corazón libre […] ¡Bella institución!" (*Œuvres*, vol. II: 43).

La exclusión de la sociedad burguesa es vivida por el poeta como un signo de distinción. La "buena reputación", conferida por la perfecta adaptación a "la buena sociedad", es percibida por el poeta como un envilecimiento. Así pues, la inversión operada por Baudelaire consiste en hacer del escándalo, a saber de la "mala reputación" en este mundo, la condición de acceso a la gloria póstuma. El escándalo funciona aquí como el garante de su

independencia, incluso como un sacrificio que el poeta exhibe discursivamente para expresar su desprecio. Y es que el escándalo, y tal vez sea este el punto esencial, significa la posibilidad de acceder a una notoriedad pública sin tener que adherir a los principios del sistema de retribución simbólica impuesto por la sociedad burguesa. ¡Toda la paradoja del genio incomprendido se encuentra resuelta de un solo golpe! Preocupado por el efecto que deseaba producir en el público, Baudelaire se veía confrontado a la necesidad de pasar por las mismas instancias que él despreciaba. Y es que el poeta no solo debía enunciar su persecución, describirla, ponerla en discurso, sino que debía someterla a los ojos del público, sin lo cual su "postura" de incomprendido, en el sentido dado a este término por Meizoz, no tendría ningún efecto.

Este procedimiento se lee también en los proyectos de prefacio que Baudelaire escribió para la segunda edición de *Las Flores del Mal*, en donde el poeta buscaba reconstruir su imagen envilecida después del proceso. Aunque no fueron publicados, Baudelaire denunciaba allí para la posteridad la persecución de la que él creía haber sido objeto, lo que le permitió hacer de la condenación por la justicia imperial el signo anticipado de su gloria póstuma:

> Si existe alguna gloria en no ser comprendido, puedo decir sin vanagloriarme que gracias a este pequeño volumen la he adquirido y merecido definitivamente. Ofrecido en varias ocasiones a diferentes editores que lo rechazaron con horror, perseguido y mutilado en 1857, como consecuencia de un extraño malentendido, lentamente rejuvenecido, incrementado y fortalecido durante algunos años de silencio, desaparecido nuevamente debido a mi desinterés, este producto discordante de la *Musa de los últimos días*, enardecido con algunos golpes violentos, osa afrontar hoy por la tercera vez el sol de la necedad. (*Œuvres*, vol. I: 184)

La representación envilecida del público le confiere el estatuto de autor perseguido, pues la ausencia de reconocimiento no es imputada a la incapacidad de este, sino a la incapacidad del público para reconocer el verdadero talento. Al representarse el público como mediocre, desprovisto de gusto y reticente a las cosas del espíritu, Baudelaire lo despoja del derecho a la palabra en materia artística, al mismo tiempo que lo condena a la esterilidad intelectual, pues pretender que el público comprenda "la inteligencia de

un objeto de arte", como afirma el poeta más adelante en su proyecto de prefacio, es como pretender, a la manera de los "utopistas", convertir por decreto "todos los franceses ricos y virtuosos de un solo golpe" (*Œuvres*, vol. I: 185). Esta misma idea ya la había expresado Baudelaire en sus "Notes nouvelles sur Egard Poe" unos meses antes del proceso, en una suerte de respuesta anticipada a sus censores:

> Siempre será difícil ejercer, noble y fructuosamente, el oficio de hombre de letras sin exponerse a la difamación, a la calumnia de los impotentes, a la envidia de los ricos —esa envidia que es su castigo— a las venganzas de la mediocridad burguesa. Pero aquello que es difícil en una monarquía moderada o en una república regular, se vuelve casi impracticable en una especie de Cafarnaúm en el que cada cual, sargento de la opinión pública, se convierte en policía a beneficio de sus propios vicios. (*Œuvres*, vol. II: 327)

Así pues, uno de los aspectos más radicales de la revancha baudeleriana consiste en acusar a sus perseguidores de falsedad y de mojigatería, pues la moral que busca disimular la verdad no es más que hipocresía social. La obscenidad, el satanismo y el vicio que abundan en su obra poética se convierten entonces en la expresión de esa "moral desagradable", para retomar su propia fórmula a propósito del *Spleen de París*, con la cual el poeta deseaba provocar al "hipócrita lector" de su época. Baudelaire no deja de insistir en este punto. En su artículo sobre *Madame Bovary*, publicado en la revista *L'Artiste* el 18 de octubre de 1857, dos meses después del proceso, este recuerda que "el culto de la verdad, expresado con un ardor desconcertante, no puede sino irritar a la masa" (*Œuvres*, vol. II: 78). Es ese "culto de la verdad desagradable" el que hace de Baudelaire un autor perseguido, una víctima de su propia audacia; pero es en nombre de ese mismo culto de la verdad que Baudelaire puede también condenar el régimen que lo proscribe. Al describir la sociedad de su época como mentirosa, hipócrita y enemiga de la verdad, Baudelaire posa como mártir de la intolerancia y de la vulgaridad del público —"este mundo ha adquirido un espesor de vulgaridad que le da al desprecio del hombre espiritual la violencia de una pasión" (*Œuvres*, vol. I: 181)— y se sitúa por encima de la sociedad que lo incrimina.

Así pues, en el sistema de percepción y valorización que Baudelaire reafirma y representa, el procedimiento judicial funciona como un coadyuvante de

la postura del genio incomprendido: este acelera la entrada del escritor al panteón de mártires que el Segundo Imperio ayudaba a construir sin saberlo, como bien lo había intuido Ernest Pinard en su discurso de inculpación: "Perseguir un libro por ofensa a la moral pública es una cosa delicada. Si el proceso de la acusación no alcanza el resultado esperado, se le asegura un éxito al autor, casi un pedestal; este triunfa, y uno asume frente a él, la apariencia de la persecución" (citado en *Œuvres*, vol. I: 2016).

Baudelaire, muy consciente de esta situación, supo utilizar la provocación y el escándalo para promover su figura pública. Al mostrarse frente a sus pares como un autor perseguido, Baudelaire crea su propio público, modelándolo a su manera y adaptándolo a los dispositivos de justificación que el polo restringido del arte ponía a disposición del artista para compensar la sanción de los profanos. Así, el problema de una postura vivida como singular, pero producida y difundida por la institución, encuentra su respuesta en la provocación mediante el escándalo. Y "puesto que la provocación corona de gloria a quien la provoca, así como llena de gozo a quien la sufre, entonces vanagloriémonos" (*Correspondace* I: 454), concluía el poeta en una carta a su editor. ¿Qué gloria? La gloria mediante el escándalo, no aquella que se adapta al sistema de retribución burgués, sino aquella del perseguido, del incomprendido, de aquel que rechaza todo reconocimiento por parte de sus contemporáneos.

Obras citadas

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Editado por Claude Pichois, París, Gallimard, 1975-1976, 2 vols.

———. *Correspondance compléte*. Editado por Claude Pichois y Jean Ziegler, París, Gallimard, 1973, 2 vols.

———. Nota introductoria de la sección "Rebelión". *Les Fleurs du Mal.* 1.ª ed., París, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, pág. 215.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París, Seuil, 1992.

Bourdin, Gustave. "*Les Fleurs du Mal* par Charles Baudelaire". *Le Figaro*, 5 de julio de 1857, s. pág.

Brissette, Pascal. *La malédiction littéraire: du poète crotté au genie malheureux*. Ediciones de la Universidad de Montreal, 2005.

Champfleury, Jules. *Souvenirs et portraits de jeunesse*. Editado por E. Dentu, París, Libraire de la société de gens de lettres, 1872.

Flaubert, Gustave. *Correspodance*. Editado por Jean Bruneau y Yves Leclerc, vol. 2, París, Gallimard, 1980.

Gazette des tribunaux. 21 de agosto de 1857, s. pág.

Habans, Jules, "*Les Fleurs du Mal* par Charles Baudelaire". *Le Figaro*, 12 de julio de 1857, s. pág.

Meizoz, Jérôme. *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Traducido por Juan Zapata, Bogotá, Ediciones de la Universidad de los Andes, 2015.

Murphy, Steve. "Baudelaire? Coupable!". *Histoires littéraires*, núm. 31, 2007, págs. 7-24.

Pichois, Claude, y Jean Ziegler. *Baudelaire*. París, Fayard, 2005.

Thierry, Édouard. "Les Fleurs du Mal par Charles Baudelaire". *Le Moniteur universel*, 14 de julio de 1857, s. pág.

Sapiro, Gisèle. *La responsabilité de l'écrivain*. París, Seuil, 2011.

Sobre el autor

Juan Zapata es doctor en Literatura Francesa de la Universidad Rennes 2 (Francia), y doctor en Lengua y Letras de la Universidad de Lieja (Bélgica). Es profesor de tiempo completo en el departamento de Lenguas, Letras y Civilizaciones Extranjeras (LLCE) de la Universidad Charles de Gaulle, Lille III, y traductor en el área de sociología de la literatura, campo en el cual tradujo *La institución de la literatura de Jacques Dubois* (2014) y *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor de Jérôme Meizoz* (2015). Recientemente dirigió y tradujo las obras colectivas *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (2015) y *Baudelaire: de la bohemia a la modernidad literaria* (2017). Actualmente sus investigaciones se centran en las transferencias culturales entre la literatura francesa y la literatura hispanoamericana de finales del siglo XIX.