

Las flores del mal, *de Charles Baudelaire,* *una historia material*

Magdalena Cámpora

Universidad Católica Argentina / CONICET

J'étais haut comme un in-folio.

Baudelaire¹

*[...] mon infirmité, qui ne me permet de juger de la valeur
d'une phrase ou d'un mot que typographiés.*

Baudelaire²

La hipótesis que está en el inicio de este trabajo³ busca analizar la incidencia de los soportes materiales y sus contextos en la generación del texto que hoy llamamos *Les Fleurs du Mal*. El caso singular (por usar un adjetivo que a él le gustaba) de Baudelaire arranca con las primeras publicaciones en diarios y revistas y ensaya su nombre en contraportadas y diarios: *Les Lesbiennes* (1846), *Les Limbes* (1848), *Les Fleurs du Mal* (1856). La ansiada edición en libro de 1857, que pretendía ser definitiva, recibe un golpe inesperado con el juicio y la sentencia penal; en los diez años subsiguientes, el poeta opera la reducción, el crecimiento y la refuncionalización del cuerpo textual como efectos indirectos de la censura. Nuestra idea, en este sentido, es que las sucesivas alteraciones en la disposición y en los soportes editoriales del poemario, así como las continuas metáforas autorales de una vida corpórea y clínica del texto son impulsadas por su autor para elaborar fantasmáticamente la “delación”⁴ mediática y la violencia penal a la que es sometida su obra en el

¹ “Era alto como un in-folio” (“La Voix”, *Œuvres Complètes*, Claude Pichois (ed.), París, Gallimard, 1975, vol. 1, p. 170).

² “[...] mi incapacidad, que solo me permite juzgar del valor de una frase o de una palabra cuando están tipografiados” (*Correspondance*, Claude Pichois y Jean Ziegler (eds.), París, Gallimard, 1973, vol. 1, p. 374).

³ Quisiera agradecer a Loïc Windels por su generosa e inteligente discusión de este artículo. Agradezco también a Mariana De Cabo, Daniela Dorfman y Mariano Sverdloff por la agudeza de sus lecturas, así como a Mario Cámpora por la revisión de los términos jurídicos. Versiones preliminares fueron leídas en el encuentro “Delitos de imprenta: los juicios a *Madame Bovary* y *Las flores del mal* (1857-2017)”, que organizamos junto con Raúl Gustavo Ferreyra (Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires, 6 y 7 de junio de 2017) y en el coloquio “Baudelaire 150”, organizado por Cristian Molina y Santiago Venturini en la Universidad Nacional de Rosario (31 de agosto y 1 de septiembre de 2017).

⁴ La expresión que usa Baudelaire es “dénonciation” y se refiere al artículo de Gustave Bourdin publicado en *Le Figaro* el 5 de julio de 1857 (Baudelaire, *Œuvres Complètes*, vol. 1, p. 1177).

momento de la publicación, cuando la intervención externa ataca de lleno un conjunto que para 1857 Baudelaire consideraba cerrado, en homeóstasis. La construcción de *Las flores del mal* se reabre de este modo en las postrimerías del juicio y persiste hasta el final de la vida del poeta; en este aspecto el lugar común no se equivoca cuando presenta a Baudelaire como el autor de un solo libro.

La quimera filológica

Después del juicio, Baudelaire considera los cambios que recibe su poemario en términos de una vida del texto: en carta a Sainte-Beuve menciona el proyecto de escritura y publicación de una “Biografía de *Las flores del mal*”⁵ (y le pone a “Biografía” una mayúscula); en *Mo cœur mis à nu*, afirma la necesidad de escribir una “historia de *Las flores del mal*”,⁶ reconociendo en ese vocablo –*historia*– el decurso temporal de un texto que está sujeto a cambios. De esos cambios, a partir del juicio (y aunque la idea ya estaba en las “flores enfermizas” de la dedicatoria a Gautier), el poeta habla en términos fisiológicos y médicos: su poemario sufre “mutilaciones”⁷ cuando cae en manos de la censura; su editor, Poulet-Malassis, practica una “ridícula operación quirúrgica”⁸ al arrancar las páginas con los poemas censurados y vender el libro a precio de mercado negro; los jueces imponen la “interpretación sifilítica”⁹ de uno de los poemas condenados; el propio poeta se viste de luto “por la muerte de *Las flores del mal*”¹⁰ (y no por el occiso) en el entierro del cancionista Béranger en julio de 1857, poco antes de su audiencia. Una historia del texto que es, entonces, una historia clínica. Más adelante, en los años 1860, el imaginario de la vida y del cuerpo, de nuevo vinculado a los cambios de la materia textual, reaparece en uno de los proyectos de prefacio:

Ofrecido sucesivamente a varios editores que lo rechazaron con horror, perseguido y mutilado en 1857 como consecuencia de un malentendido bastante particular, lentamente rejuvenecido, aumentado y fortalecido en estos años de silencio, desaparecido nuevamente en virtud de mi negligencia, este producto discordante de la *Musa de los últimos días*, vivificado ahora por algunos toques violentos, se atreve a enfrentar hoy, por tercera vez, el sol de la estupidez.¹¹

⁵ *Correspondance*, vol. II, p. 445. Carta del 30 de marzo de 1865.

⁶ *Œuvres Complètes*, vol. I, p. 685: “Histoire des *Fleurs du mal*, humiliation par le malentendu, et mon procès” (“Historia de *Las flores del mal*, humillación por el malentendido, y mi juicio”).

⁷ El término aparece tanto en la correspondencia como en los proyectos de prefacio.

⁸ “Si vous pouviez comprendre quel tort vous vous êtes fait avec votre *ridicule opération chirurgicale!*”, le escribe Baudelaire en carta del 9 de octubre de 1857 (*ibid.*, p. 429: “¡Si al menos pudiera entender el daño que se inflige con su ridícula operación quirúrgica!”). Los beneficios de la maniobra no fueron compartidos con el poeta, tal como observa Jean-Yves Mollier (“Baudelaire et les frères Lévy: auteur et éditeur”, *Études baudelairiennes*, vol. XII, 1987, p. 151). Claude Pichois reproduce el comentario –¿irónico?– de Poulet-Malassis, escrito al margen de la carta: “*L’opération chirurgicale*, c’est le retranchement des pièces condamnées dans quelques ex. Pour donner satisfaction apparente au tribunal” (*ibid.*, p. 949: “*La operación quirúrgica* es el recorte de las piezas condenadas en algunos ej. para complacer en apariencia al tribunal”).

⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁰ La anécdota la narra Henri Plassan en “Un homme fatal” (*Gazette de Paris*, 16 de agosto de 1857, en André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lecture des Fleurs du Mal, 1855-1905*, París, PUF, 2007, p. 188).

¹¹ *Las flores del mal*, traducción de Américo Cristóbal, Buenos Aires, Colihue, 2006, pp. 367-368. “Offert plusieurs fois de suite à divers éditeurs qui le repoussaient avec horreur, pour suivi et mutilé, en 1857, par suite d’un

La *Musa de los últimos días*, madre putativa de un libro “mutilado”, “rejuvenecido”, “fortalecido”, “vivificado”, retoma la alegoría del libro como cuerpo, esto es: del libro como organismo que responde a estructuras internas propias y es a la vez modificado por el afuera.

Esos cambios, se sabe, responden a un primer disparador de largo alcance, que es la condena del libro por ultraje a la moral pública el 20 de agosto de 1857, con la prohibición y ulterior censura (que durará hasta 1949)¹² de seis de sus poemas. Este es el segundo juicio al que es sometido el ciudadano Baudelaire, tras el humillante proceso de tutela que a la edad de 23 años lo infantilizó en términos legales hasta su muerte. La unión simbólica entre ambos juicios la teje la figura del tutor Ancelle, que había entrado “*de force*” a la audiencia, según cuenta el poeta en carta del 20 de agosto 1857. No cuesta demasiado imaginar la carga psicológica que debe haber significado, para el poeta, esta presencia del tutor legal de su fortuna en la ceremonia jurídica de desposesión de su soberanía como autor. Nuevamente Baudelaire –un “espíritu atormentado”, una “naturaleza inquieta y sin equilibrio”, describe el abogado imperial Pinard en su acusación¹³ se ve incapacitado para decidir sobre lo propio: primero la herencia, luego la obra.

Se trata, decíamos, de ligar la intervención legal con las múltiples variaciones del poemario en las sucesivas ediciones, plaquetas, suplementos. Como si el poeta buscara, una y otra vez, recuperar la autoridad final sobre el contenido del libro anegando la inicial coacción jurídica en nuevas formas, nuevas secciones, nuevos soportes. A la primera edición de 1857 le siguen la de 1861; en 1864, la publicación en *Le Parnasse satyrique* con los textos condenados; en 1866, *Les Épaves* y las *Nouvelles Fleurs du Mal*. La tercera edición “definitiva” será soñada por Baudelaire desde 1862,¹⁴ pero nunca supervisada por él. La maquinaria seguirá activa tras la muerte del poeta: la edición póstuma incluida en las *Œuvres Complètes* es de 1868; el *Complément aux Fleurs du Mal*, de 1869.

Varios son los agentes de estos cambios editoriales y textuales, paradójicamente surgidos de un régimen penal que hace del autor Baudelaire el único responsable de su texto. Por un lado, el procurador Pinard, que al censurar el orden inicial promueve las futuras estructuraciones; luego obviamente el propio Baudelaire con su deseo agudo, constante, expresado en escritos privados y públicos, de reparar la llaga abierta por la ablación de los seis textos condenados. Poulet-Malassis participa en la constitución de las *Épaves* y coordina el *Complément*; Catulle Mendès impulsa y revisa la publicación de las *Nouvelles Fleurs du Mal*; Asselineau y Banville cierran póstumamente,¹⁵ en 1868, el anhelado y trunco proyecto de la tercera edición, revisada y aumentada.

malentendu fort bizarre, lentement rajeuni, accru et fortifié pendant quelques années de silence, disparu de nouveau, grâce à mon insouciance, ce produit discordant de la *Muse des derniers jours*, encore avivé par quelques nouvelles touches violentes, o se affronter aujourd’hui, pour la troisième fois, le soleil de la sottise.” (*Œuvres Complètes*, vol. I, p. 184.)

¹² Sobre ese proceso de revisión pueden consultarse Jacques Hamelin, *La réhabilitation judiciaire de Baudelaire*, París, Dalloz, 1952, y Félix Echegoyen, *El proceso Baudelaire*, Buenos Aires, Abeledo Perrot, 1957. Aquí, el texto de la sentencia: <https://fr.wikisource.org/wiki/Arr%C3%AAAt_de_la_Cour_de_Cassation_du_31_mai_1949>.

¹³ *Œuvres Complètes*, vol. I, p. 1209.

¹⁴ Véase la carta a Poulet-Malassis de agosto-septiembre de 1862 (*Correspondance*, vol. II, p. 257).

¹⁵ Sobre la (escasa) pertinencia de las decisiones tomadas por Asselineau y Banville en la edición póstuma, véase Pichois, *Œuvres Complètes*, vol. I, pp. 814-818 y *Les Fleurs du Mal. Édition de 1861*, París, Gallimard, 1996, p. 273.

De este conjunto accidentado de circunstancias y de agentes resulta el texto que hoy denominamos *Les Fleurs du Mal*.

¿Cómo reflejar esa superposición de capas en una edición actual del libro de Baudelaire? ¿Cómo dar cuenta de la intervención externa, ajena al proyecto autoral, en la constitución de la obra? ¿Y cómo evitar aquello que Bertrand Marchal denominaba en sus seminarios una “quimera filológica”, en el sentido lato del monstruo híbrido que anuda, en su composición dispar y anacrónica, las sucesivas capas temporales de una producción poética? Porque si bien hay un consenso crítico favorable respecto del establecimiento del texto que hizo Claude Pichois para la edición Pléiade de 1975, también es lícito preguntarse por las numerosas decisiones de interpretación que implica una edición crítica. La primera de ellas: ¿qué texto elegir? ¿1857, 1861, 1868? ¿Se reinsertan los poemas condenados en su lugar de origen? ¿Se los combina con los que buscaban remplazarlos o se los deja al final, separados? ¿Cómo evaluar la relación entre los poemas ausentes y aquellos que los remplazan? ¿Se editan los *Épaves* y las *Nouvelles Fleurs du Mal* en el cuerpo textual o se respeta el orden cronológico y se los pone en anexo? ¿Se consigna el “Épigraphe pour un libre condamné” en el inicio, como todo epígrafe, o se lo desplaza para marcar su escritura posterior al juicio? Cada decisión filológica implica el reconocimiento tácito de la intervención externa en una obra que lleva, en el cuerpo mismo del texto, la memoria conflictiva de la censura.

En *The Social Life of Things* (1986), Arjun Appadurai e Igor Kopytoff proponen escribir una “biografía cultural” de los objetos que tenga en cuenta sus historias pasadas y que revele los modos anteriores de interpretación, circulación y uso que tiñen su presente, atravesándolo “como un fantasma”.¹⁶ Desde esta perspectiva quisiéramos pensar una “Biografía” o historia material de *Las flores del mal*: teniendo en cuenta, por un lado, las operaciones autorales de lectura de la obra como un cuerpo en mutación y, por otro lado, la incidencia que los soportes materiales y el contexto jurídico y mediático tuvieron sobre la configuración final del conjunto. Se trata en este sentido, a 160 años de la primera publicación, de exponer la forma en que cada edición de *Las flores del mal* –canónica, de bolsillo, ilustrada, en línea, en francés o en traducción– conserva, en sus diversas materializaciones y soportes, la memoria de las ediciones anteriores y sus conflictos, como un cuerpo sus cicatrices.

“El malentendido del juicio”

La aceptación de la intervención externa en la estructura del libro –para él sagrada, solo por él modificable– es algo que adviene en Baudelaire después del juicio de 1857. El juicio marca la imposibilidad del control total sobre la obra y confirma el peso de la instancia material, anónima y pública en la constitución del texto, en consonancia con el nuevo régimen editorial y mediático que organiza la producción literaria en Francia a partir de 1830. Es esa, justamente, la enorme ironía del proceso legal: venir a imponerle a Baudelaire las reglas de un juego cuyas normas y usos conoce perfectamente bien, porque los viene practicando desde las primeras publicaciones en diarios y revistas, allá por la década del cuarenta. Un juego con el barro de la

¹⁶ Igor Kopytoff, “The cultural biography of things: commoditization as process”, en Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, CUP, p. 67.

cultura editorial y mediática del siglo XIX que ha diagnosticado con desprecio en su obra,¹⁷ pero del que también ha sabido sacar partido.

Ilustran ese juego escenas múltiples: las reyertas de Baudelaire con la “lista de canallas”¹⁸ que dirigen la prensa y modifican sus textos; la ironía que supone colocar las futuras “flores enfermizas” en revistas como *Le Magasin des familles*; las tretas para publicar en más de un lugar un mismo inédito; la práctica, muy temprana, de “comerse el dinero”¹⁹ de los avances hechos por sus editores antes de entregar los manuscritos; las maniobras con las que promueve reseñas, o entrega adelantos, o hace llegar ejemplares de prensa con dedicatorias a periodistas y académicos.²⁰ También: la conciencia irónica respecto de la propia situación en el campo, que lo obliga a perseguir el denario invocando a la “musa venal” y a caricaturizarse, en la época del juicio, con autorretratos como este:

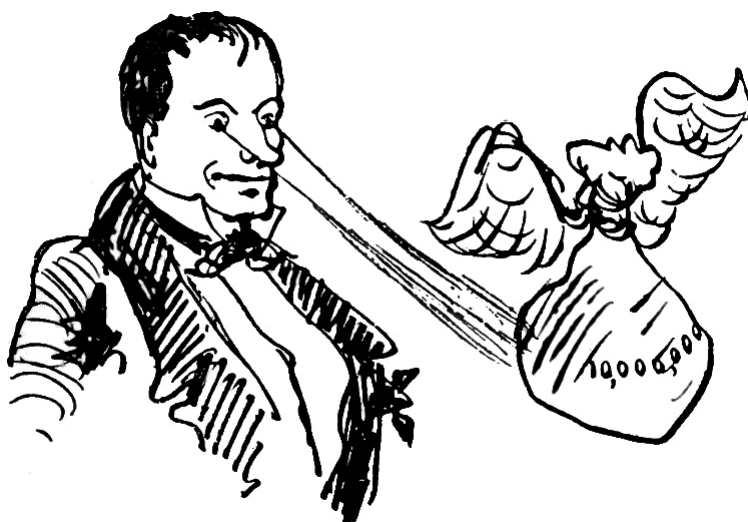


Fig.1. Charles Baudelaire, Autorretrato, c. 1857.

Que Baudelaire conoce las reglas del juego se comprueba, por lo demás, como alegó en las piezas justificativas del juicio, en que casi la mitad de los poemas (aunque no los que serán condenados) ya había aparecido en publicaciones periódicas previas sin causar mayor escándalo ni en la opinión, ni en el ministerio público.²¹ Lo que probablemente explica el profundo

¹⁷ Dos ejemplos, entre otros, donde ese diagnóstico se da como alegoría: el sueño del 13 de marzo de 1856 (*Correspondance*, vol. I, pp. 338-341) y “Perte d’aurole” (*Œuvres Complètes*, vol. I, p. 352).

¹⁸ *Ibid.*, p. 694.

¹⁹ *Correspondance*, vol. I, p. 223. Carta del 1 de julio de 1853, a su madre.

²⁰ Véase la carta a De Broise con la lista de envíos de ejemplares con dedicatorias a periodistas y escritores (13 de junio de 1857, *ibid.*, pp. 406-408). Desde este contexto se entiende mejor la ambigua relación de Baudelaire con Sainte-Beuve que tanto desconcertaba a Proust.

²¹ Por eso alega Baudelaire que su responsabilidad por esas publicaciones estaba prescrita (*Œuvres Complètes*, vol. I, p. 194).

estupor, del que sobran testimonios,²² que le causa al poeta la sentencia por ultraje a la moral pública, en la Sexta cámara del Tribunal correccional de París.

Decimos *régimen mediático y editorial* que organiza la producción literaria en Francia a partir de la revolución liberal de 1830; tal vez convenga precisar algunos rasgos de esta nueva cultura del impreso, impulsada por el auge de los periódicos y por el cambio de paradigma editorial, que provocan, a fines de los años treinta, el descenso de los costos de producción y la aparición del libro de bolsillo, a manos de Gervais Charpentier.²³ En los años cincuenta, Michel Lévy (primero y último editor de Baudelaire)²⁴ explota el formato a gran escala vendiéndolo a un franco, en un gesto que marca el ingreso del libro en su “fase histórica de desarrollo industrial”.²⁵ La ampliación de los circuitos de distribución²⁶ así como el influjo de la prensa que convalida el mercado desde la crítica, la publicidad y el folletín, configuran un nuevo público que los escritores perciben como una masa indiferenciada y anónima.

Si los públicos del Antiguo Régimen por poco no llevaban nombre y apellido –miembros de sociedades literarias, de clubes y círculos, mecenas, académicos, escritores pares en busca de legitimación–, esos públicos se presentan ahora, en los hechos pero sobre todo en el discurso de los letrados, como una masa indiferenciada. Podría incluso pensarse, siguiendo los trabajos de Alain Vaillant, que a partir de 1830 la literatura deja de ser un *discurso* dirigido a un destinatario virtualmente identificable, para convertirse en *texto* que depende del sistema de difusión: es la distancia que separa el “dialogismo pulido del Antiguo Régimen o la elocuencia revolucionaria” del texto mediado, en el siglo XIX, por las nuevas estructuras de difusión del impreso público.²⁷

Sin embargo, persisten nichos segmentados que diferencian a grupos de lectores, tal como señala (desde un diario) Balzac en 1833: “para cada porción de público, su literatura especial: literatura para modistas, literatura para antecámaras, literatura burguesa, literatura de mujeres, literatura de dandys, literatura aristocrática”.²⁸ El consumismo de la masa leyente (“*masse lisante*”)²⁹ trae aparejada la multiplicación de la oferta y su contracara: el deseo de diferenciación de ciertas zonas de la literatura, al margen de ese consumo. Hay en Baudelaire una notable conciencia de la interacción estructural de estos dos fenómenos: las masas lectoras por un lado, los cenáculos que se les oponen y que se construyen en contra de ellas, por el otro. Tal como veremos luego, la actitud ambigua en el momento de pensar su libro como novedad editorial, más allá de los comentarios públicos en contra de los diarios, sus lectores y editores, muestra que el deseo de Baudelaire oscila paradójicamente, sin definirse, entre ambos mundos.

²² Véase la carta de Baudelaire al ministro Achille Fould del 20 de julio 1857 (*Correspondance*, vol. I, p. 416), así como Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, París, Alphonse Lemerre, 1869, pp. 61-62. Véase también Guyaux, *Baudelaire*, pp. 1030-1034.

²³ Jean-Yves Mollier, “Le livre de poche avant le poche”, en Jean-Yves Mollier y Lucile Trunel (dirs.), *Du “poche” aux collections de poche. Histoire et mutations d’un genre*, París, CEFAL, 2010, pp. 45-59.

²⁴ Una documentada descripción de la compleja relación entre Baudelaire y Lévy se encuentra en Mollier, “Baudelaire et les frères Lévy”, pp. 131-225.

²⁵ *Ibid.*, p. 142.

²⁶ Elisabeth Parinet, “Les bibliothèques de gare, un nouveau réseau pour le livre”, *Romantisme*, n° 80, 1993, pp. 95-106.

²⁷ Alain Vaillant, “Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale”, *Romantisme*, vol. 148, n° 2, 2010, p. 11.

²⁸ “De l’état actuel de la littérature”, *La Quotidienne*, 22 de agosto de 1833, en *Œuvres diverses*, París, Gallimard, 1996, vol. II, pp. 1221-1223 (“à chaque portion de public, sa littérature spéciale: littérature pour les modistes, littérature pour les antichambres, littérature bourgeoise, littérature de femmes, littérature des dandys, littérature aristocratique”).

²⁹ Balzac, “Préface de 1836”, *Le lys dans la vallée*, en *La Comédie humaine*, París, Gallimard, 1996, vol. IX, p. 915.

Ernest Pinard, periodista

Durante el juicio, en su alegato en contra de *Las flores del mal*, el abogado imperial Ernest Pinard advierte con claridad esta ambivalencia. Asocia el libro de Baudelaire con las nuevas masas anónimas de lectores, pero también percibe la compartimentación de los públicos:

Esos muchos lectores para los que usted escribe, pues la tirada de su libro es de varios miles de ejemplares y el precio de venta es muy bajo, esos numerosos lectores, de *cualquier* clase, de *cualquier* edad o condición, ¿sabrán acaso tomar el antídoto que con tanta ligereza usted les propone? Incluso entre sus lectores instruidos, entre los hombres íntegros, ¿cree usted que sobran los fríos calculadores que saben pesar el pro y el contra, que evalúan peso y contrapeso, que tienen la cabeza, la imaginación, los sentidos perfectamente equilibrados?³⁰

Las supuestas condiciones materiales “masivas” (tirada alta y bajo precio) de circulación del libro son la verdadera circunstancia agravante. En rigor de verdad, el ángulo de ataque que elige Pinard se aplica mejor al género novela que al libro de poemas, y hubiera sido eficaz en un eventual segundo juicio a *Madame Bovary*, en formato libro. Recuértese que tras la absolución de Flaubert en febrero del 57, Michel Lévy pone en venta en abril, a un franco, con enorme éxito, la escandalosa novela que el juicio por ultraje a la moral ata al adulterio (Flaubert sin embargo buscaba un libro sostenido por la sola “fuerza interna de su estilo”).³¹ Pareciera que el frustrado deseo de Pinard de una segunda vuelta en la confrontación con el autor de *Madame Bovary*, ahora que el libro es un *succès de scandale*, se proyecta sobre el poeta Baudelaire.³² Así, un poco a la manera del pañero de la farsa medieval de Pathelin, que ante el juez mezcla los argumentos de su encono, en “la comedia que tuvo lugar el jueves” (como escribe Baudelaire a Flaubert, el 25 de agosto),³³ Pinard le cobra a las *Flores* los males que le corresponden a la *Bovary*. Primero, porque a diferencia de la novela a un franco, el precio del poemario no es bajo (tres francos, y en la tapa por error se anunciaban cinco); segundo, porque tampoco la tirada es tan grande (compárense los mil ejemplares de las *Flores* con los veinte mil de las *Méditations poétiques* de Lamartine en 1822),³⁴ y tercero y principal, causa de lo anterior, porque ya para esa época se habían hecho realidad la hegemonía de la prensa y el descré-

³⁰ “Tous ces nombreux lecteurs pour les quels vous écrivez, car vous tirez à plusieurs milliers d'exemplaires et vous vendez à bas prix, ces lecteurs multiples, de tout rang, de tout âge, de toute condition, prendront-ils l'antidote dont vous parlez avec tant de complaisance? Même chez vos lecteurs instruits, chez vos hommes faits, croyez-vous qu'il y ait beaucoup de froids calculateurs pesant le pour et le contre, mettant le contrepois à côté du poids, ayant la tête, l'imagination, les sens parfaitement équilibrés!” (Baudelaire, *Œuvres Complètes* vol. 1, p. 1208).

³¹ Para un análisis del desencuentro entre Flaubert, los sucesivos formatos editoriales de su novela y su público, véase Yvan Leclerc, *Madame Bovary au scalpel. Genèse, réception, critique*, París, Classiques Garnier, 2017.

³² El inicio del alegato en contra del poeta delata la inquina en contra del novelista: “Pour suivre un livre pour offense à la morale publique est toujours chose délicate. Si la poursuite n'aboutit pas, on fait à l'auteur un succès, presque un piédestal; il triomphe, et on a assumé, vis-à-vis de lui, l'apparence de la persécution”. (*Œuvres Complètes*, vol. 1, p. 1206: “Perseguir un libro por ofensa a la moral pública es siempre delicado. Si el proceso no llega a nada, se cubre al autor de éxito, se le da un pedestal; triunfa y es como si uno hubiera emprendido en su contra una persecución”).

³³ *Correspondance*, vol. 1, p. 424.

³⁴ Otro punto de comparación son las cifras de venta de *Madame Bovary*: 25.000 ejemplares a un franco (Michel Lévy, 1857). En 1863, la *Vie de Jésus* de Renan, en sus distintos formatos, llegará a 168.000 ejemplares (Jean-Yves Mollier, “Des *Méditations* de Lamartine à *Girl online*, ou comment fabriquer un succès littéraire”, *Revue de l'Histoire littéraire de France*, 117, 4, 2017, pp. 833-836).

dito cultural de la lírica iniciados con la Monarquía de Julio, con su consecuente depreciación económica y sus bajas ventas.³⁵

La prensa, con sus folletines, sus polémicas tanto estéticas como políticas, su ritmo de publicación, sus promesas de éxito inmediato y sus nuevas propuestas de esparcimiento, es el canto de sirenas que desvitaliza la edición de libros de poesía y la empuja hacia los márgenes, es decir: hacia las mujeres y hacia la provincia. Esa marginación, que a mediados del siglo XIX es un estado de hecho, es resistida: “No es para mis mujeres, mis hijas o mis hermanas que este libro ha sido escrito, ni para las mujeres, las hijas o las hermanas de mi vecino”,³⁶ apunta Baudelaire en el primer proyecto de prefacio para la edición de 1861. A diferencia del novelista, que corrompería a las mujeres y a las masas (feminizadas), el poeta lírico se aferra al antiguo estatuto, aristocratizante y masculino, que le otorgaban las Belles-Lettres. Es por esto que la persecución penal de un libro de poemas le resulta a Flaubert incongruente: “Esto sí que es nuevo: ¡perseguir un libro de versos! Hasta ahora la magistratura había dejado a la poesía bastante tranquila”,³⁷ le escribe a Baudelaire cuando se entera de la causa abierta en su contra. Pero más incongruente aun resulta el cargo de corrupción de las masas, si se consideran los efectos deletéreos que el auge de la prensa ya tiene, en 1857, sobre la edición de poesía: caída de ventas y de producción, cenáculos y circulación menor. El régimen penal no percibe sin embargo plenamente esta mutación y continúa con la política de censura vigente desde la Restauración (la ley en contra de “crímenes o delitos por vía de prensa o de cualquier otro medio de publicación” data de 1819).³⁸

Baudelaire, siempre fino en el diagnóstico, percibe el papel de la prensa en el proceso simbólico de desvitalización de la poesía y en carta de 1862 a Poulet-Malassis hablará del “sistema de fragmentación de los diarios”.³⁹ Un sistema que amalgama en la misma página poesía y noticias banales, cargándola con sus propias prácticas de autoparodia e ironía;⁴⁰ un sistema que recorta, corrige, modifica. Las peleas de Baudelaire con los redactores de diario son, en este sentido, ejemplares. Véase por caso la carta del 20 de junio de 1863 a Gervais Charpentier:

Monsieur, acabo de leer los dos recortes (“Les Tentations” y “Dorothée”) insertos en la *Revue Nationale*. Y me encuentro con cambios extraordinarios hechos después de mi autorización de publicación. Por este motivo, Monsieur, le huyo a los diarios y a las revistas. Yo le había dicho: suprima *todo el conjunto* si *una coma* le disgusta en el conjunto, pero no suprima la coma; ella tiene su razón de ser. He pasado mi vida entera aprendiendo a construir frases y le

³⁵ Véase Guy Rosa, Sophie Trzepizur y Alain Vaillant, “Le peuple des poètes. Étude bibliométrique de la poésie populaire de 1870 à 1880”, *Romantisme*, n° 80, 1993, pp. 21-55.

³⁶ *Œuvres Complètes*, vol. I, p. 181 : “Ce n’est pas pour mes femmes, mes filles ou mes sœurs que ce livre a été écrit; non plus que pour les femmes, les filles ou les sœurs de mon voisin”.

³⁷ *Correspondance*, vol. II, p. 758, carta del 14 de agosto de 1857: “Ceci est du nouveau: poursuivre un livre de vers! Jusqu’à présent la magistrature laissait la poésie fort tranquille”.

³⁸ Para una historización de la responsabilidad penal del escritor en Francia, véase Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l’écrivain*, París, Seuil, 2011. Para un análisis del marco legal y jurídico, véase Yvan Leclerc, *Crimes écrits. La Littérature en procès au XIX^e siècle*, París, Plon, 1991, pp. 13-128.

³⁹ *Correspondance*, vol. II, p. 256.

⁴⁰ Los efectos de esa dinámica se perciben en la producción –autoparódica, irónica, prosaica– de los llamados “pequeños románticos”. Para un análisis de la relación entre escritura poética y periodismo, véase Alain Vaillant, “Baudelaire, artiste moderne de la ‘poésie-journal’”, *Études Littéraires*, vol. 40, n° 3, 2009, pp. 43-60.

digo, sin miedo de caer en el ridículo, que lo que yo entrego a la imprenta está terminado *de forma perfecta*.⁴¹

“Charpentier, que corrige a sus autores gracias a la igualdad asignada a todos los hombres por los inmortales principios del 89”:⁴² tal es la descripción que dará Baudelaire del inventor del libro de bolsillo en *Mon cœur mis à nu*. Así como la Revolución buscó homogeneizar a los hombres, homogeneizan los diarios la puntuación: nótese la perfecta coherencia ideológica del antimoderno, que en el mal trabajo de los editores lee una prolongación de 1789 y en el diario, un instrumento para sostener el *status quo* de la igualdad política, que a su vez encubre la desigualdad de clase (otra variante de esta idea: el niño rico y el niño pobre que tienen “dientes de *igual* blancura”, en “Le Joueur du pauvre”). Esta relectura política de una práctica finalmente anodina de la edición de la época –corregir sin consultar al autor– es una de las agudas intuiciones con las que Baudelaire desnuda la connivencia entre lo procedimental y lo ideológico.

En el mismo sentido va Flaubert cuando escribe que los burgueses tienen “fe en su diario”⁴³ o que “la tipografía es una de las invenciones más inmundas de la humanidad”.⁴⁴ Por todas estas razones, ante la aplanadora mediática, el libro de poesía tal como lo piensa Baudelaire –artesanalmente elaborado, únicamente controlado por su autor– se erige como espacio aparte. Y bajo esta luz, las denuncias por inmoralidad en el diario *Le Figaro* del periodista Gustave Bourdin que azuzaron la persecución judicial también podrían ser leídas como un gesto de disciplinamiento para devolver el díscolo texto poético a la arena mediática y a sus reglas, esto es: a la posibilidad de corrección o recorte del texto, al margen de la voluntad autoral. Bien sabemos que esa posibilidad finalmente se cumple, ya que Pinard modificará *Les Fleurs du Mal* del mismo modo en que los redactores de la *Revue de Paris* habían cortado un año antes *Madame Bovary*: “ya bajo su primera forma, ciertos cortes imprudentes habían destruido su armonía”, observaba al respecto Baudelaire en su reseña de la novela de Flaubert, posterior a ambos juicios.⁴⁵

Desde esta perspectiva no puede sino decirse que Pinard, el censor, lee exactamente *como* sus contemporáneos. El alegato en contra de Baudelaire es un condensado de las prácticas de lectura y transmisión de la información vigentes a mediados del XIX, pero aplicadas a la poesía, en un reconocimiento tácito de los nuevos co-textos de publicación del género. Pinard lee entrecortado, saca de contexto, cita glosando, irónicamente; construye paráfrasis que remedan las bajadas de un pasquín sensacionalista y ensaya incluso en su discurso góticas tipologías de folletín: “la mujer desnuda”, “la virgen loca”, “la mujer vampiro”. Describe:

⁴¹ *Correspondance*, vol. II, p. 307: “Monsieur, je viens de lire les deux extraits (“Les Tentations” et “Dorothée”) insérés dans la *Revue Nationale*. J’y trouve d’extraordinaires changements introduits après mon bon à tirer. Cela, Monsieur, est la raison pour laquelle j’ai fui tant de journaux et de revues. Je vous avais dit: supprimez tout un morceau, si une virgule vous déplaît dans ce morceau, mais ne supprimez pas la virgule; elle a sa raison d’être. J’ai passé ma vie entière à apprendre à construire des phrases, et je dis, sans craindre de faire rire, que ce que je livre à une imprimerie est parfaitement fini”.

⁴² *Œuvres Complètes*, vol. I, p. 685: “Charpentier –qui corrige ses auteurs, en vertu de l’égalité donnée à tous les hommes par les immortels principes de 89”.

⁴³ *Correspondance*, vol. V, p. 802: “foi en leur journal”.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 270: “la typographie [est] une des plus sales inventions de l’humanité”.

⁴⁵ *Œuvres Complètes*, vol. II, p. 77: “sous sa première forme, des coupures imprudentes en avaient détruit l’harmonie”.

[los lectores] buscarán en las páginas de este libro: *La Mujer desnuda, ensayando poses frente al amante fascinado* (pieza 20) [...]; *La Virgen loca*, en cuyas polleras y escote profundo con puntas encantadoras fluye el Leteo (pièce 30); *La mujer demasiado alegre*, cuyo carne contenta castiga su amante abriendo en ella labios nuevos (pieza 39); *El Bello Navío*, donde se describe el escote triunfante, provocador de la mujer, escudo armado de puntas rosas, mientras que las piernas se deslizan entre volados y atormentan los deseos y los agujijonean (pieza 48); *Las Metamorfosis o la Mujer Vampiro*, que sofoca un hombre entre sus brazos aterciopelados, que abandona su busto a las mordidas, sobre los colchones que se pasman de emoción (pieza 87) [...], etc.⁴⁶

Lo notable es que Baudelaire mostraba cierta consideración por el magistrado, que tenía veleidades literarias. Pinard creció escuchando los sermones encendidos del dominico Lacordaire; fue formado por el escritor socialista Jules Simon; recibió una educación retórica y humanista; escribió y publicó, en 1892, en tres volúmenes, un *Journal* –como los Goncourt–.⁴⁷ La historia de la conservación de los alegatos de Pinard en ambos juicios es elocuente, pues deja traslucir en el magistrado una clara preocupación por su imagen ante la posteridad. Una imagen que podía, a sus ojos, ser salvada mediante escritos que funcionan paradójicamente como cita explícita de la textualidad que pretenden prohibir.

¿Cuál es esa historia? El alegato en contra de *Madame Bovary* se conserva porque Flaubert pagó un estenógrafo para registrar todas las instancias de su juicio y porque luego integró esos documentos, con inteligente perversidad, en la edición definitiva de la novela publicada por Charpentier, en 1874.⁴⁸ Pinard cuestionará en *Mon Journal* la autenticidad de esos documentos⁴⁹ y, quizá escaldado por la incineración pública, intentará manejar el archivo del otro juicio. La operación parecía más factible: Baudelaire –o porque no tenía dinero para pagar un estenógrafo, o porque erróneamente creía (como lo dejan entender las cartas)⁵⁰ que iba a ser absuelto– no previó el registro de su juicio. Y como el expediente del proceso judicial se perdió en el incendio del Palacio de Justicia durante la Comuna, en mayo de 1871, tenemos un único registro del alegato, publicado en 1885, en la *Revue des grands procès contemporains*, en una versión probablemente digitada por el propio Pinard. Ese mismo año, el antiguo Procurador Imperial, sin duda inquieto ante el juicio de la Historia, promueve una edición de sus *Œuvres judiciaires*.⁵¹ Estos gestos apologeticos indican que aún estaban dadas las condiciones para hacer un descargo y que Pinard tenía algún margen institucional para defender su imagen pública. Por lo demás, es interesante pensar cómo el alegato de acusación del juicio (o más bien su reconstrucción en 1885), que incluye largas citas de los poemas condenados, configura la

⁴⁶ *Œuvres Complètes*, vol. I, p. 1208 (su énfasis).

⁴⁷ Véase al respecto Emmanuel Pierrat, *Accusés Baudelaire, Flaubert, levez-vous!*, París, André Versaille éditeur, 2010, pp. 1-37.

⁴⁸ “Édition définitive” “suivie des réquisitoires, plaidoirie et jugement du procès intenté à l’auteur devant le tribunal correctionnel de Paris, audiences des 31 janvier et 7 février 1857”.

⁴⁹ Leclerc, *Crimes écrits*, p. 221; Guyaux, *Baudelaire*, p. 1034.

⁵⁰ Carta del 11 de julio de 1857 (*Correspondance*, vol. I, p. 412) : “nous n’aurions plus que la gloire d’un procès, duquel d’ailleurs il est facile de se tirer”.

⁵¹ El volumen, a cargo de Charles Boullouy, se titula *Œuvres judiciaires. Réquisitoires – Conclusions – Discours juridiques – Plaidoyers*, “par M. Ernest Pinard, commandeur de la Légion d’honneur, ancien procureur général, ancien Ministre de l’Intérieur, avocat à la Cour d’Appel de Paris” (París, Durand y Pedone-Lauriel, 1885, 2 vols.) y contiene la “Affaire Gustave Flaubert (février 1857) – Roman de *Madame Bovary*”. El juicio a Baudelaire no está consignado, según su editor, porque no fue registrado en el momento.

única reproducción legal de una textualidad prohibida hasta 1949: en este sentido, el alegato de Pinard funciona irónicamente en tándem con los *Épaves* y es una plataforma más de edición de los poemas censurados.

Digamos, por último, que el alegato-descargo de 1885 desencadena un diálogo particular con la posteridad. Philippe Sollers, por ejemplo, en su introducción a *Baudelaire érotique* (una edición ilustrada de los poemas condenados, de 2005) inventa, a partir del alegato, una grotesca escena donde Pinard, en fase con las implicaciones sonoras de su nombre,⁵² le recita a su señora esposa, la noche antes del juicio, los poemas que hará prohibir el día siguiente:

A Ernest Pinard, es evidente, le encantó hacer ese alegato. Quizá la noche anterior le haya leído los poemas escabrosos a Mme Pinard. Escuchémosla: “¡Basta de chanchadas, Ernest!” Al día siguiente, excitado por la cálida velada, llega el abogado a la audiencia. Ahí se desata, reescribe los poemas [...] “Las metamorfosis del vampiro” lo inspiran especialmente. Ve una “mujer vampiro que ahoga a un hombre con sus brazos *veloutés*” [‘aterciopelados’] [...] Obviamente cada una de estas palabras se encuentran en el poema, pero una vez transcritos por Pinard, se convierten en patéticos clichés. ¿Brazos *veloutés*? No, Baudelaire había escrito *redoutés* [‘temidos’]. Mme Pinard quizá tenía los brazos suaves, pero escondía con pudor su naturaleza de vampiro.

Ridiculizar al abogado imperial es tarea comprensible, pero subestimarlos puede inducir al error: lo cierto es que Pinard cita correctamente *veloutés* porque sigue la edición de 1857, que lógicamente tuvo entre sus manos antes del juicio y a todas luces conservó. “Je suis, mon cher savant, si docte aux voluptés, / Lorsque j’étouffe un homme en mes bras veloutés”,⁵³ publica el poeta en la primera edición; *redoutés* es una corrección de 1866, en *Les Épaves*.⁵⁴ No es entonces el magistrado el que recurre al lugar común –a los “patéticos clichés” que desprecia Sollers– sino el poeta.⁵⁵ Toda materia es útil para la *vis* satírica y el juicio al censor es esperable, pero para que ese juicio sea justo, hay que resituar al lector e interlocutor Pinard en un horizonte histórico de expectativa común, que reconozca su competencia lectora.⁵⁶

Bajo esta luz pueden interpretarse mejor ciertas actitudes del poeta, de otra manera incomprendibles, o solamente explicables por el ejercicio baudelairiano del demonio de la per-

⁵² En *Pinard* se escucha *pine* [argot ‘falo’]. Habrá que esperar a 1877 para que el genio satírico de Flaubert aproveche el significante. En la *Correspondance*, Flaubert hará circular la especie (no atestiguada) de un intercambio epistolar erótico entre Pinard y una tal Madame Gras, a quien el abogado imperial habría mandado poemas obscenos. El significado de *pinard* como ‘vinacho’ es posterior al siglo XIX, aunque Sollers también acuda anacrónicamente a esa acepción en su texto.

⁵³ “Soy, querido sabio, muy docta en placeres; / cuando sofoco a un hombre en mis temidos brazos” (*Las flores del mal*, trad. Cristóbal, p. 321).

⁵⁴ Sorprendentemente, el detalle también se le escapa a André Guyaux: “La reconstitution est-elle du seul Pinard? A-t-il relu des épreuves? Que penser des ‘bras veloutés’ – pour ‘bras redoutés’ – des *Métamorphoses du vampire*, cités à deux reprises?” (Guyaux, *Baudelaire*, p. 1035).

⁵⁵ Para un análisis de la productivización del lugar común en Baudelaire, véase Graham Robb, “The Poetics of the Common place in *Les Fleurs du Mal*”, *The Modern Language Review*, vol. 86, n° 1, 1991.

⁵⁶ Por ejemplo, al percibir el peso disolvente del indirecto libre en Flaubert, o al marcar el espacio sugerente de la elipsis entre la descripción del mal y su condena en Baudelaire. No nos detenemos en estas cuestiones que ya han sido estudiadas, en particular por Yvan Leclerc (*Crimes écrits*).

versidad. Por ejemplo: la sorpresa de Baudelaire, al final de juicio, cuando entiende que Pinard no va a invitarlo a cenar esa noche; o el nombre Pinard en la lista de distribución de sus libros en 1861;⁵⁷ o el gesto, cinco años más tarde, de añadir al Procurador en la lista del servicio de prensa de los *Épaves* publicados por Poulet-Malassis en Amsterdam, donde aparecen los poemas condenados.⁵⁸ Varios factores inciden en el vínculo que el poeta mantiene, a lo largo de los años, con el censor: cierto ambiguo reconocimiento de sus capacidades (“Pinard: temible”, le escribe a Mme Sabatier dos días antes del juicio);⁵⁹ el acatamiento forzado de la intrusión externa en la *dispositio* del texto; la aceptación del nuevo cariz del libro, en el que ahora entra el afuera bajo la peor de sus formas.

El imposible control

La extrema ironía de la situación reside en el esfuerzo previo de Baudelaire por evitar, a la hora de publicar sus poemas, el régimen literario y mediático vigente en 1857. Cuando a mediados de 1856, tras la resonante publicación de dieciocho poemas en *La Revue des Deux Mondes*, Baudelaire finalmente decide armar su primer libro de poemas, lo hace aparentemente al margen de los usos contemporáneos. En contra del “sistema de fragmentación de los diarios”, construye una estructura formal premeditada y significativa que asegura la indivisibilidad del cuerpo textual. Alain Vaillant⁶⁰ ha identificado procedimientos formales de cohesión del conjunto tales como la duplicación de motivos, el desplazamiento irónico del mismo motivo en un nuevo escenario, el anuncio de una imagen que se amplía en el poema subsiguiente, encadenamientos narrativos entre poemas, reinterpretaciones antifrásticas del mismo tema entre dos poemas, efectos de anadiplosis, etc. Esto explicaría la insistencia de Baudelaire, en el momento del juicio, sobre la necesidad de evaluar el libro como un todo: “el libro debe ser juzgado en su conjunto, y de ello surge una terrible moralidad”.⁶¹ Si el argumento de la moralidad parece más bien fraguado *ad hoc* por el tipo de delito imputado (ultraje a la moral pública), el del conjunto indivisible sin duda responde a un propósito claro de composición: “varios poemas no incriminados refutan los poemas incriminados. Un libro de poesía debe ser apreciado en su conjunto y *por su conclusión*”,⁶² apunta el poeta en las notas que provee a su abogado Chaix d’Est-Ange. En el mismo sentido va el argumento de Barbey d’Aurévilly sobre la “arquitectura secreta” del poemario.⁶³

Pinard se ocupará luego, cortando acá y allá, de desguazar la estructura elaborada por el poeta. Mientras tanto, Baudelaire elabora el plan de un libro que ha de ser *crafted* por un editor

⁵⁷ *Correspondance*, vol. II, p. 275. Pichois (*ibid.*, p. 797, nota c) señala que el nombre del procurador está añadido en lápiz.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 624.

⁵⁹ *Correspondance*, vol. I, p. 422.

⁶⁰ *Baudelaire poète comique*, Rennes, PUR, 2007, pp. 255-290.

⁶¹ *Œuvres Complètes*, vol. I, p. 193: “le livre doit être jugé dans son ensemble, et alors il en ressort une terrible moralité”.

⁶² *Ibid.*: “plusieurs morceaux non incriminés réfutent les poèmes incriminés. Un livre de poésie doit être apprécié dans son ensemble et *par sa conclusion*”.

⁶³ La expresión aparece en el artículo que Barbey publica en *Le Pays* el 24 de julio 1857, una semana antes de la audiencia, para evitar el ensañamiento con algunos poemas considerados particularmente culpables (Guyaux, *Baudelaire*, p. 197).

que comulgue con la estética del proyecto. El elegido es Auguste Poulet-Malassis, “Coco mal perché”⁶⁴ de la ciudad de Alençon, editor de poetas cuyo prestigio en los cenáculos lo exime de toda complicidad con la literatura industrial que anatemizó Sainte-Beuve.⁶⁵ Atrás queda Michel Lévy, editor de sus traducciones de Poe, cuyas propuestas de reedición con tiradas de 6000 ejemplares, formatos de bolsillo y precio a un franco, le producen a Baudelaire la mayor de las repugnancias.⁶⁶ Siguiendo el diagnóstico de Sainte-Beuve sobre “el desamparo y el desastre de la librería en Francia”,⁶⁷ se trata ahora de elegir entre el “horrible carnaval de la librería de cuatro centavos, de dos centavos, de un franco” (cuyo mayor representante sería justamente Lévy) y el “despertar del arte tipográfico que se organizaba en las provincias”, del que habla Asselineau refiriéndose, justamente, a Poulet-Malassis.⁶⁸ Años más tarde, en *Mon cœur mis à nu*, ratifica Baudelaire el ideograma: “Sobre la infamia de la imprenta, gran obstáculo para el desarrollo de lo Bello”.⁶⁹

Refinamiento y margen son los valores presentes en el metadiscurso sobre el proceso de edición. En los hechos, sin embargo, la actitud es más compleja, en la medida en que Baudelaire moviliza estrategias de mercado para lanzar el libro. El malentendido del juicio resulta en parte de esta confusión de planos: Pinard alega que el libro se dirige a las masas; Baudelaire argumenta que el precio alto del libro excluye justamente ese lectorado: “En relación a la baja general de precios en las librerías, el volumen tiene un precio alto. Eso solo ya es una garantía importante. No me dirijo, pues, a las multitudes”.⁷⁰ Sin embargo, todo el esquema de anuncios que Baudelaire pergeña para el libro, en sus distintos títulos⁷¹ y etapas, busca generar impacto y está marcado por una dinámica publicitaria. Las instrucciones en la correspondencia con Poulet-

⁶⁴ “Coco mal perché” o “Gallito mal colgado”: tal es el sobrenombre que Baudelaire inventa, jugando con la homonimia entre el apellido del editor y el sintagma “poulet mal assis”. Para los detalles del contrato de edición firmado el 30 de diciembre de 1856, véase Mollier, “Baudelaire et les frères Levy”, pp. 148-152.

⁶⁵ Sainte-Beuve, “La Littérature industrielle”, *Revue des Deux Mondes*, vol. 19, 1839.

⁶⁶ Señala Mollier (*ibid.*, p. 150) el horror de Baudelaire ante el deseo de Poulet-Malassis de probar los métodos de venta a bajo precio de los hermanos Lévy.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 675 : “la détresse et le désastre de la librairie en France”.

⁶⁸ Asselineau, *Charles Baudelaire*, p. 59: “le hideux carnaval de la librairie à quatre sous, à deux sous, à un franc”, “le réveil de l’art typographique [qui] s’organisait dans les provinces”. Véase también la descripción de Poulet-Malassis que hace Bourdin en la reseña asesina del *Figaro*: “un nouveau venu qui semble prendre à tâche de prouver une fois de plus que tout métier est doublé d’un art” (Guyaux, *Baudelaire*, p. 159: “un recién llegado que busca probar, una vez más, que todo oficio conlleva un arte”).

⁶⁹ *Œuvres Complètes*, vol. 1, p. 706 : “De l’infamie de l’imprimerie, grand obstacle au développement du Beau”.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 194 : “Le volume est, relativement à l’abaissement général des prix en librairie, d’un prix élevé. C’est déjà une garantie importante. Je ne m’adresse donc pas à la foule”.

⁷¹ En la contratapa del *Salon de 1846* se anuncia la próxima aparición de *Les lesbiennes*, “poésies par Baudelaire Dufays”. En noviembre de 1848, en *L’écho des marchands de vin*, diario de breve duración y tendencias republicanas, se anuncia en cambio la publicación de *Les Limbes*: “Ce livre paraîtra à Paris (chez Michel Lévy) et à Leipzig le 24 février 1849”. En 1850, en el *Magasin des Familles*, junto a “Châtiment de l’orgueil” y “Vin des honnêtes gens”, inserta este anuncio: “Ces deux morceaux inédits sont tirés d’un livre intitulé les *Limbes*, qui paraîtra très-prochainement, & qui est destiné à représenter les agitations & les mélancolies de la jeunesse moderne” (“Estos dos inéditos pertenecen a un libro llamado los *Limbos*, que será próximamente publicado y que busca representar las agitaciones & las melancolías de la juventud moderna”). En 1851, en *Le Messager de l’assemblée* también se publica “*Les Limbes* [...] qui est destiné à retracer l’histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne”. Para una contextualización política y estética del término ‘limbes’, véase F.W. Leakey, “*Les Fleurs du Mal*, a chronological View”, *The Modern Language Review*, vol. 91, n° 3, 1996, pp. 579-580. El título habría sido abandonado ante la aparición de *Les Limbes*, por Théodore Véron, en 1852. Respecto del título *Les Fleurs du Mal*, corre la doble anécdota de la creación colectiva y de la autoría bufona por Hippolyte Babou (Patty, “Baudelaire et Hippolyte Babou”, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, vol. 67, n° 2, 1967, p. 263).

Malassis son claras: las pruebas de galera (“placards” donde el poema, impreso de un solo lado, se vuelve potencial afiche) servirán para envíos a la prensa;⁷² el “lanzamiento” del libro será cuidadosamente preparado por su editor;⁷³ el título elegido es un “titre-pétard⁷⁴” (un “título petardo”, como lo era también *Les Lesbiennes*) que deberá escucharse más allá de los cenáculos. Y para que el libro tenga peso, el volumen será denso en páginas, lo que explica el “horror” o el “terror de la plaqueta”.⁷⁵ Digamos simplemente que el afán de control es total, porque, tal como señaló Butor, para Baudelaire la perfección de la puesta en página equivale a la perfección de la puesta en escena del dandy. Las exigencias con que agobia a su editor entre el 6 de febrero de 1857 (entrega su manuscrito) y junio de 1857 (el libro ingresa a la imprenta) son de todo tipo: controla la calidad del papel, calcula en cuantas páginas entrarán sus versos, prohíbe el rojo para el título de tapa.⁷⁶ Pelea la tipografía, discute la puntuación y prevé incluso la futura lectura en voz alta de sus versos: “En cuanto a mi puntuación, no se olvide de que no solo sirve para marcar el sentido, sino también la declamación”.⁷⁷ Llegando ya a grados inhóspitos de mala fe, Baudelaire se toma incluso el trabajo de señalarle a Poulet-Malassis erratas acaecidas en otras obras de su catálogo, por ejemplo en las *Odes funambulesques* de Banville.⁷⁸

En esta tesitura, fácilmente puede adivinarse su desesperación al descubrir, con el libro ya en mano, un error de francés en la dedicatoria a Gautier. “Au parfait magicien ès langue française”, reza la primera edición, haciendo caso omiso del obligatorio plural (*ès langues*) que sigue a la partícula contraída *ès* (por *en les*). El error que, como bien analiza Loïc Windels⁷⁹ a partir de borradores, no es una errata sino un fabuloso lapsus, se potencia al encontrarse en el elogio a Gautier, “mago perfecto” de la lengua, caución simbólica en contra del desborde formal de cierto romanticismo. Al día de hoy se conservan ejemplares donde Baudelaire añade letras *s* a mano.⁸⁰ Habrá que esperar la edición de 1861 para corregir en silencio “Au parfait magicien ès lettres françaises”: las *letras* remplazan la *lengua* en pos del mantenimiento del plural.

El episodio, minúsculo Aleph filológico que Windels supo ver, condensa a su vez algunas cuestiones principales de la relación entre Baudelaire y el libro: la magnificación tipográfica del error, los riesgos de la edición comercial, la conciencia de su carácter autónomo, inmanejable una vez lanzada al mercado. *Lapsus linguae* o errata, cuando aparece en letras de molde el texto de la dedicatoria niega gramaticalmente el proyecto estético, y ese suceso insalvable afecta el ideal romántico de omnipotencia sobre la creación y confirma la imposibilidad de control sobre el libro editado. En su microscópica densidad, el episodio prefigura la futura impotencia del poeta ante la censura legal: ¿qué hacer con los caracteres impresos, cómo controlar sus efectos? El absurdo intento de corregir a mano la dedicatoria se repetirá, días después

⁷² *Correspondance*, vol. 1, p. 382.

⁷³ *Ibid.*, p. 412.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 378.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 377-406.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 390.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 394.

⁷⁹ Loïc Windels, “La lettre volée par le diable. Lecture d’une faute de langue dans la dédicace des *Fleurs du mal*”, *Les chantiers de la création*, 2, 2009.

⁸⁰ *Œuvres Complètes*, vol. 1, p. 829.

y en otra escala, en los inútiles pedidos a Poulet-Malassis de esconder los ejemplares impresos de *Las Flores* al “cerbero Justicia”, que quiere incautarlos.⁸¹

Persiste, en ambos episodios, la aguda conciencia en Baudelaire de un valor unido a la publicación. Cuatro días después de haber entregado su manuscrito, a principios de 1857, le escribía a su editor alegando —¿bufona o seriamente?— una incapacidad de base: la de “no poder juzgar del valor de una palabra o de una frase si no están tipografiadas”.⁸² En este, como en tantos otros sucesos de su actualidad, Baudelaire mantiene una posición ambivalente donde, por un lado, defiende la inexpugnable singularidad de la obra de arte (la dedicatoria a Gautier), pero por otro lado reconoce indirectamente en la tipografía —es decir, en la posibilidad de la lectura anónima— el lugar donde se determina el “valor de una palabra”. Más hondamente, la publicación, en su incontrolable devenir, permite eso que Baudelaire llama en carta a Flaubert “la intervención de una fuerza malvada, ajena [al hombre]”.⁸³

El verdugo de sí mismo

Después del juicio, las sucesivas ediciones del texto consuman el sueño del libro como cuerpo monstruoso. Con la condena el poemario se vuelve organismo que se ensancha, se divide y se vuelve a ampliar en ediciones, plaquetas, suplementos: cien poemas en la edición de 1857, ciento veintiséis en la de 1861, veintitrés en *Les Épaves*, dieciséis en las *Nouvelles Fleurs du Mal*, ciento cincuenta y uno en las póstumas *Œuvres Complètes*, de 1868, once en el *Complément aux Fleurs du Mal* del 69. La dinámica que va de los cien poemas iniciales a los ciento cincuenta y uno de la edición póstuma se dispara en las inmediaciones del juicio. De inmediato quiere Baudelaire reparar la falta de los seis poemas prohibidos: las menciones al respecto en la correspondencia de los años 1857, 58, 59 son monocordes, reiteradas, desafiantes. Zanelli⁸⁴ y Leclerc⁸⁵ las compendian: “juzgaron la obra tan oscura que me condenaron a rehacer el libro y a quitarle algunos textos (seis de cien)”;⁸⁶ “y esas malditas *Flores del mal* que hay que volver a empezar [...] tratar de nuevo un tema que creíamos agotado, y todo para obedecer a la voluntad de tres magistrados tontos”;⁸⁷ “el Tribunal solo exige el reemplazo de seis piezas. ¡Quizá haga veinte!”;⁸⁸ “cuando *Las flores del mal* vuelvan a aparecen ensanchadas, triplicando aquello que suprimió la Justicia”.⁸⁹ Leclerc señala acertadamente cómo Baudelaire transforma la coacción legal en obligación autoimpuesta de reescritura, ya que en ninguna parte de los considerandos de la sentencia se exige el remplazo de los poemas censurados.

⁸¹ *Correspondance*, vol. I, p. 412, carta del 11 de julio de 1857.

⁸² *Ibid.*, p. 374.

⁸³ *Ibid.*, p. 53, carta del 26 de junio de 1860 : “l’intervention d’une force méchante, extérieure à lui”.

⁸⁴ “Et ces maudites *Fleurs du mal* qu’il faut recommencer!”, *Francofonía*, n° 54, 2008, pp. 181-182.

⁸⁵ *Crimes écrits*, pp. 264-266.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 432: “[l’œuvre] a été jugée assez obscure pour que je sois condamné à refaire le livre et à retrancher quelques morceaux (six sur cent)”.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 451: “et ces maudites *Fleurs du mal* qu’il faut recommencer [...] traiter de nouveau un sujet qu’on croyait épuisé, et cela pour obéir à la volonté de trois magistrats niais”.

⁸⁸ *Correspondance*, vol. I, p. 522: “Le Tribunal n’exige que le remplacement de six morceaux. J’en ferai peut-être vingt!”.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 598: “Quand les *Fleurs du mal* reparaitront, gonflées de trois fois plus de matière que n’en a supprimé la Justice”.

En junio de 1858, el catálogo de la “Librairie Poulet-Malassis et de Broise, imprimeurs-libraires-éditeurs” anuncia la aparición próxima de una edición subsanada:

Les Fleurs du Mal, por CHARLES BAUDELAIRE, 1 vol. (agotado). Una segunda edición de este libro, que ya puede ser considerado como uno de los monumentos de la Lengua y de la Poesía francesas, se encuentra en preparación. Contendrá seis nuevos textos que remplazarán aquellos que el Tribunal de la Seine condenó.⁹⁰

Este anuncio prepara otros, que dan muestra de la nueva dinámica que rige la elaboración del conjunto. “*Les Fleurs du Mal* par Charles Baudelaire. Segunda edición aumentada con treinta y cinco poemas nuevos”, reza la portada de la edición de 1861. En septiembre de 1862, acaricia el proyecto de la “tercera edición, que llamaré *Edición definitiva*”,⁹¹ a la cual piensa añadir “diez o quince textos, además de un gran prefacio”.⁹² Este crecimiento, del que Baudelaire se jacta, se compensa con el gesto opuesto de miniaturización del conjunto en *Les Épaves* y las *Nouvelles Fleurs du Mal*. Si en la edición de 1857 el anhelo de control sobre la estructura era absoluto, ajustado a los cien poemas que demandaba la premeditada *dispositio*, a partir del juicio parece instalarse, en cambio, un juego que marca el carácter variable y diferido de la producción (aun cuando esos nuevos textos apuntaran a la edición definitiva). *Bribes, épaves, Nouvelles Fleurs du Mal*: los títulos elegidos insisten sobre la fragmentación y el recorte y sugieren una resistencia a cerrar la composición del libro.⁹³

¿Hasta qué punto esta fragmentación y multiplicación por esquejes del conjunto inicial no fue de algún modo buscada por el poeta? ¿Podría tratarse, acaso, de intentos de recuperar fantasmáticamente el control haciendo propia el arma de la coerción judicial, que es el recorte? El registro imaginario de la escisión violenta, omnipresente como vimos en los primeros momentos del juicio con la analogía quirúrgica, embiste, tras la condena, el epistolario. A su vez surge en la apariencia del poeta: sección y mutilación aparecen en ese otro código semiótico que el dandy arroja al mundo –su aspecto–. Dos testimonios de la época recolectados por Claude Pichois y Jean-Paul Avice⁹⁴ revelan en la apariencia de Baudelaire un despojamiento voluntario que quisiéramos unir con el imaginario de la escisión y la amputación. Se trata de un autorretrato de Baudelaire de 1857 y de una descripción de los Goncourt del poeta, ese mismo año, que podría funcionar como écfrasis del primero. Escriben los Goncourt en octubre de 1857, dos meses después del juicio:

Hoy, Baudelaire cena cerca nuestro. No lleva corbata, tiene el cuello a la vista, la cabeza rapada, un verdadero atuendo de guillotinado. En el fondo, un rebuscamiento voluntario, con las manitos lavadas, lustradas, cuidadas como manos de mujer – pero también la cara de un

⁹⁰ “*Les Fleurs du mal*, par Charles Baudelaire, 1 vol. (épuisé). Une seconde édition de ce livre, qu’on peut considérer dès aujourd’hui comme un des monuments de la Langue et de la Poésie françaises, est en préparation. Elle contiendra six pièces nouvelles qui remplaceront celles que le tribunal de la Seine a condamnées”.

⁹¹ *Œuvres Complètes*, vol. I, p. 815.

⁹² *Correspondance*, vol. II, p. 257.

⁹³ Pichois fijó el texto a partir de la segunda edición, aunque también su propuesta refleja el carácter atomizado del conjunto: al núcleo de 1861, añade los “poèmes apportés par la 3ème éd, 1868”, “*Les épaves*”, las “*bribes*” e incluso un “reliquat” des *Fleurs du mal* (*Œuvres Complètes*, vol. I, pp.1598-1599).

⁹⁴ Claude Pichois y Jean-Paul Avice, *Les dessins de Baudelaire*, París, Textuel, 2003, p. 68.

maníaco, la voz cortante como el acero y una dicción que apunta a la precisión con ornatos de un Saint-Just y la consigue.

Obstinadamente, con furia áspera, se defiende de haber ultrajado a la moral en sus versos.⁹⁵

La metáfora del guillotinado “de voz cortante” dialoga sutilmente con el autorretrato de 1857, que a su vez recuerda el dibujo, atribuido a David, de María Antonieta yendo al cadalso (1793).



Fig. 2. Autorretrato, c. 1857.



Fig. 3. Jacques-Louis David, “Marie-Antoinette, reina de Francia llevada al suplicio”, 16 de octubre de 1793.

Ciertas reproducciones de ese dibujo circulan en el París de Baudelaire: una entrada en el *Journal* de los Goncourt del 18 de abril 1859 evoca una “fotografía del dibujo de David”, criticando su “crueldad”.⁹⁶ El boceto aparece mencionado ese mismo año en el texto apologético y monarquista de Horace de Viel-Castel, *Marie-Antoinette et la Révolution française*.⁹⁷ Conociera o no Baudelaire el dibujo de David, las correspondencias son perceptibles y dialogan con representaciones tópicas grabadas en el imaginario colectivo. La “toilette” de los condenados a la

⁹⁵ Edmond y Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt: 1858-1860*, París, Honoré Champion, 2008, p. 211: “Baudelaire soupe aujourd’hui à côté de nous. Il est sans cravate, le col nu, la tête rasée, en vraie toilette de guillotiné. Au fond, une recherche voulue, de petites mains lavées, écurées, soignées comme des mains de femme — et avec cela une tête de maniaque, une voix coupante comme une voix d’acier, et une élocution visant à la précision ornée d’un Saint-Just et l’attrapant. Il se défend obstinément, avec une certaine colère rèche, d’avoir outragé les mœurs dans ses vers”.

⁹⁶ *Journal*, p. 222, entrada del 18 de abril 1859.

⁹⁷ Horace de Viel-Castel, *Marie-Antoinette et la Révolution française*, París, J. Techener, 1859, pp. 82-83.

guillotina lleva cuello desnudo, rictus amargo, mentón voluntarioso, comisura descendente de los labios, pelo cortado al ras: “un rebuscamiento intencional”, escribían los Goncourt, aludiendo a las prácticas del dandismo.

Para el dandy la apariencia es el signo distante de un estado de ánimo. Algo en la actitud de Baudelaire, en los tiempos posteriores al juicio, quiere representar la condena por ultraje a la moral pública con imágenes de la Revolución. Decapitación metafórica, aire de condenado, precisión retórica de un Saint-Just: como si se tratara de mostrar que al cortar los poemas se lo corta a él, pero también de invertir la carga transformando a la víctima en juez revolucionario, a la sazón jacobino. El ejercicio juvenil del dandismo adquiere ahora su gravedad real, su verdadero alcance, en la medida en que la condena legal, transfigurada en condena revolucionaria por virtud del trabajo sobre el propio cuerpo, confirma a un tiempo la aristocracia del dandy (que sufre, como el noble de Ancien Régime, la violencia de Estado) y la capacidad fantasmada de estar más allá de la ley, y de hacer la ley, como el juez revolucionario. O por decirlo en términos de Baudelaire, unos pocos años más tarde, en *Le peintre de la vie moderne* (1863):

El dandismo, que es una institución al margen de las leyes, tiene leyes rigurosas a las que están estrictamente sometidos todos sus súbditos [...] En la confusión de esas épocas algunos hombres desclasados, hastiados, desocupados, pero todos ricos en fuerza natural, pueden concebir el proyecto de fundar una especie nueva de aristocracia.⁹⁸

Él es entonces quien va a recortar, rearmar, suturar el texto a partir de ahora, que la furia estatal ha mutilado su obra. Autolegislar la propia condena, modificar soberanamente el propio castigo, recuperar (de modo ilusorio) el control, ser el juez y el reo, “la herida y el cuchillo”,⁹⁹ dando cumplimiento a de Maistre, tercera velada de San Petersburgo: “todo malvado es un Heautontimorumenos” [*un verdugo de sí mismo*]: estas son, a nuestro entender, las implicaciones de las sucesivas modificaciones editoriales y textuales de *Las flores del mal*.

En este punto, si no en otros, la tesis sartreana de la mala fe, expuesta en su *Baudelaire*,¹⁰⁰ se revela exacta. Para Sartre, el sujeto que es objeto de la mirada del prójimo ejerce paradójicamente su libertad reafirmando esa mirada. La obsesión baudelaيرية con la reorganización, el recorte y la amplificación de la materia poética en los sucesivos soportes editoriales ratificaría la coacción penal; la censura de los jueces ejercería una determinación continua, una especie de obligación traslaticia y perversa sobre la disposición ulterior de la obra. Los imaginarios de la escisión y del recorte —esta vez controlado— seguirán trabajando, casi diez años más tarde, la estructuración y la poética del *Spleen de Paris*, que atraviesa la inquietante figura de Mlle Bistouri.¹⁰¹

⁹⁸ *Œuvres Complètes*, vol. II, p. 711: “Le dandysme, qui est une institution en dehors des lois, a des lois rigoureuses auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets [...] Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d’aristocratie”.

⁹⁹ *Œuvres Complètes*, vol. I, p. 79.

¹⁰⁰ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, París, Gallimard, 1963.

¹⁰¹ Véase al respecto Magdalena Cámpora, “La curación al filo de una navaja. Proyecciones del juicio en *Le Spleen de Paris*”, *Saga. Revista de Letras*, Dossier Baudelaire 150, Cristian Molina (coord.), n° 8, 2018, pp. 350-396.

El texto que hoy recibimos como lectores, lentamente elaborado desde la desazón y la contingencia, diseminado en soportes varios a lo largo de los años, sigue implícitamente marcado por la mano de Pinard. ¿La permanencia de esa marca fue buscada por Baudelaire? En tal caso, el gesto corre en paralelo con el de Flaubert, que también quiso dejar un registro de las imposiciones de la censura. Primero al reproducir a mano, en un ejemplar de la edición Lévy, los comentarios y los recortes que los editores de la *Revue de Paris*, Laurent-Pichat y Du Camp, le habían impuesto meses antes, a fines de 1856, cuando la novela sale en folletín.¹⁰² Luego, de forma pública, cuando dedica la novela a su abogado Sénard y le pide al editor Charpentier que anexe el alegato, la defensa y la sentencia, en la llamada edición definitiva de *Madame Bovary*, de 1874. *Madame Bovary* termina con Homais recibiendo la legión de honor y el libro –tal como se lo edita tradicionalmente desde entonces– se cierra con la hermanada voz del abogado Ernest Pinard. Pero aquello que en Flaubert es un paratexto se vuelve en Baudelaire parte constitutiva del texto. Las cicatrices de la censura persisten en la estructura misma del poemario: las suturas se vuelven visibles, para quien busque verlas, en la materialidad de la publicación, en su historia, en sus formas, siempre y cuando se piense, siguiendo a Anthony Grafton, que “la interpretación hoy día va de la mano de la reconstrucción de comunidades intelectuales y editoriales”.¹⁰³ Esas suturas, que marcan el carácter discontinuo de la estructura última de *Las flores del mal*, rememoran ritualmente los eventos en torno a la publicación inicial: tal vez haya sido ese un modo baudelaireano de hacer propio, absorbiéndolo, el veneno de la intervención externa, un antídoto que vuelve inocuos a los Pinards del mundo. □

Bibliografía

Catalogue de la Librairie Poulet-Malassis et de Broise, imprimeurs-libraires-éditeurs, junio de 1858 [consulta en línea: <<http://www.bmlisieux.com/litterature/bibliogr/poulet03.htm>>; 27/6/2017].

Appadurai, Arjun, *The Social Life of Things: commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Asselineau, Charles, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, París, Alphonse Lemerre, 1869.

Avice, Jean-Paul y Claude Pichois, *Les dessins de Baudelaire*, París, Textuel, 2003.

Butor, Michel, *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, París, Gallimard, 1961.

Echegoyen, Felix, *El proceso Baudelaire*, Buenos Aires, Abeledo Perrot, 1957.

Grafton, Anthony, *Worlds Made by Words: Scholarship and Community in the Modern West*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2009.

Guyaux, André, *Baudelaire. Un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, 1855-1905*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2007.

¹⁰² Los dos tomos con las anotaciones están conservados en la Bibliothèque historique de la Ville de Paris y han sido reeditados por Yvan Leclerc (2007). En la portadilla puede leerse lo siguiente, escrito y firmado por Flaubert: “Cet exemplaire représente mon manuscrit tel qu’il est sorti des mains du Sieur Laurent Pichat, poète & rédacteur propriétaire de la *Revue de Paris*. 20 avril 1857, Gve Flaubert”. Véase al respecto Leclerc (*Crimes écrits*, pp. 129-188) y W. Olmsted, “Emma versus the Proprieties: Censorship, Self-censorship, and Revision in *Madame Bovary*”, *Romanic Review*, vol. 101, n° 4, 2010, pp. 766-779.

¹⁰³ Anthony Grafton, *Worlds Made by Words: Scholarship and Community in the Modern West*, Cambridge [MA], Harvard University Press, 2009, p. 211.

Hamelin, Jacques, *La réhabilitation judiciaire de Baudelaire*, París, Dalloz, 1952.

Kopytoff, Igor, "The cultural biography of things: commoditization as process", en Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-94.

Leakey, F. W., "Les Fleurs du Mal, a chronological view", *The Modern Language Review*, vol. 91, n° 3, 1996, pp. 78-581.

Leclerc, Ivan, *Crimes écrits. La Littérature en procès au XIX^e siècle*, París, Plon, 1991.

—, *Gustave Flaubert: Madame Bovary. La censure et l'œuvre*, Rouen, Alinéa, 2007.

Mollier, Jean-Yves, "Baudelaire et les frères Lévy: auteur et éditeur", *Études baudelairiennes*, 1987, vol. XII, pp. 131-225.

—, "Le livre de poche avant le poch", en Jean-Yves Mollier y Lucile Trunel (dirs.), *Du "poche" aux collections de poche. Histoire et mutations d'un genre*, París, CEFAL, 2010, pp. 45-59.

—, "Des Méditations de Lamartine à *Girl online*, ou comment fabriquer un succès littéraire", *Revue de l'Histoire littéraire de France*, vol. 117, n° 4, 2017, pp. 833-846.

Olmsted, William, "Emma versus the proprietries: censorship, self-censorship, and revision in *Madame Bovary*", *Romantic Review*, vol. 101, n° 4, 2010, pp. 766-779.

Parinet, Elisabeth, "Les bibliothèques de gare, un nouveau réseau pour le livre", *Romantisme*, n° 80, 1993, pp. 95-106.

Patty, James S., "Baudelaire et Hippolyte Babou", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 67, n° 2, 1967, pp. 260-272.

Pichois, Claude, "Le dossier Baudelaire", *Romantisme*, vol. 4, n° 8, 1974, pp. 92-102.

Pierrat, Emmanuel, *Accusés Baudelaire, Flaubert, levez-vous!*, París, André Versaille éditeur, 2010.

Pinard, Ernest, *Œuvres judiciaires. Réquisitoires – Conclusions – Discours juridiques – Plaidoyers*, París, A. Durand y G. Pedone-Lauriel, 1885, 2 vols. [consulta en línea: <<https://archive.org/details/oeuvresjudiciair01pina>>; 29/9/2017].

—, *Mon Journal*, París, E. Dentu, 1892-1893.

Robb, Graham, "The Poetics of the Commonplace in *Les Fleurs du Mal*", *The Modern Language Review*, vol. 86, n° 1, 1991, pp. 57-65.

Rosa, Guy, Sophie Trzepizur y Alain Vaillant, "Le peuple des poètes. Étude bibliométrique de la poésie populaire de 1870 à 1880", *Romantisme*, n° 80, 1993, pp. 21-55.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, "La Littérature industrielle", *Revue des Deux Mondes*, vol. 19, 1839 [consulta en línea: <http://fr.wikisource.org/wiki/La_Littérature_industrielle>; 13/10/2017].

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

Séché, Alphonse, *Les Fleurs du Mal de Baudelaire*, París, SFELT, 1928.

Sollers, Philippe, "Baudelaire érotique", en "*Poèmes interdits*" par Charles Baudelaire, París, Complexe, 2005 [consulta en línea: <<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article364>>; 13/5/2017].

Tabarovsky, Damián (ed.), *El origen del narrador. Actas completas de los juicios a Flaubert y Baudelaire*, Buenos Aires, Mardulce, 2011.

Tilby, Michael J., "Les Fleurs du Mal in limbo: the non-appearance of *Les Limbes* revisited", *French Studies Bulletin*, vol. 36, n° 135, 2015, pp. 20-24.

Vaillant, Alain, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

—, "Baudelaire, artiste moderne de la 'poésie-journal'", *Études Littéraires*, vol. 40, n° 3, 2009, pp. 43-60.

—, "Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale", *Romantisme*, 148, 2, 2010, pp. 11-25.

Windels, Loïc, "La lettre volée par le diable. Lecture d'une faute de langue dans la dédicace des *Fleurs du mal*". *Les chantiers de la création*, 2, 2009 [consulta en línea: <<http://journals.openedition.org/lcc/182?lang=fr>>; 20/5/2017].

Resumen / Abstract

***Las flores del mal*, de Charles Baudelaire, una historia material**

¿Qué significaron para Baudelaire la puesta en libro y la publicación de sus poemas? ¿En qué medida los sucesivos soportes materiales (periódicos, revistas, libros, documentos legales) y sus contextos sociales, políticos y jurídicos intervinieron en la lógica aparentemente autónoma de la obra que llamamos *Les Fleurs du Mal*? A 160 años de su primera publicación, este trabajo busca reflexionar sobre la incidencia del régimen editorial y mediático posterior a la revolución de 1830 en la configuración del texto. Para ello se buscará recuperar el conjunto de agentes –censores, periodistas, editores, albaceas– que en diversos grados alteraron el plan inicial del poeta, y se analizará la incidencia de los soportes materiales, del marco legal y de las dinámicas de mercado sobre la configuración formal del conjunto. Siguiendo la propia lectura que Baudelaire hizo de su obra como un cuerpo en mutación, quisiéramos así plantear una “Biografía” o historia material de *Las flores del mal* que considere las evoluciones del texto a la luz de las intervenciones externas, así como las estrategias legitimadoras que el poeta elaboró para lidiar con los efectos inesperados que la publicación tuvo sobre su obra.

Palabras clave: Materialidad del libro - Edición - Ley y literatura - Estructura de *Les Fleurs du Mal*

Fecha de recepción del original: 24/08/18

Fecha de aceptación del original: 08/02/19

***Les Fleurs du Mal* by Charles Baudelaire, a Material History**

What did the *mise en livre* and the publishing of his poems mean to Baudelaire? How did the different formats in which the poems circulated (newspapers, letters, books, legal documents) and their social, political and legal contexts affect the autonomous logic at work in the text we call *Les Fleurs du Mal*? One hundred and sixty years after the book’s first publication, this article analyses the impact that the media and editorial regime post 1830 had in the configuration of the text. In order to do this, I will study how different agents –censors, journalists, editors, literary executors– indirectly altered Baudelaire’s initial plan, as well as the effects that market policies, editorial conditions and legal frameworks had in the formal structure of the text. Following Baudelaire’s own comparison of his book with a mutating body, my work seeks to configure a “Biography” or material history of *Les Fleurs du Mal* that examines how the text responded to external intervention, as well as the legitimating strategies the poet chose, to deal with the unexpected effects that publishing had on his writing.

Keywords: Book materiality - Publishing - Law and Literature - Structure of *Les Fleurs du Mal*