

Baudelaire

DE LA BOHEMIA A LA
MODERNIDAD LITERARIA

Juan Zapata
[Editor y traductor]

Alain Vaillant
Juan Zapata
Jean-Pierre Bertrand
Pascal Durand
Robert Kopp
Steve Murphy
Antoine Compagnon
David Marín Hernández
Glyn Hambrook
Santiago Venturini



Colección Cálamo

Silomena
J. edita. C.

Corporación
Babilonia



ENTRE GAUTIER Y DU CAMP. DE UNA DEDICATORIA A LA OTRA: LA POSICIÓN DE *LAS FLORES DEL MAL**

Jean-Pierre Bertrand y Pascal Durand

Un texto, recordémoslo, no se presenta desnudo a su lector. A decir verdad, ni siquiera es un texto lo que se le presenta sino, según el caso, una página de revista, un periódico, un libro o, incluso, un poemario colectivo (la lista podría extenderse) como en el caso de *Tombeau* o del *Parnasse contemporain*¹. Al desplazarse de un lugar a otro, por ejemplo, de la revista al volumen, el texto no permanece intacto, idéntico a sí mismo. Otras relaciones se activan, otras estructuras que redefinen no solamente los contornos formales, tal y como estos se le presentan al lector, sino también el contenido en el sentido amplio del término (en términos de un compromiso en el espacio *formal* de los contenidos posibles en un estado dado del campo literario). Del paratexto a los textos reunidos bajo su auspicio, el tipo de circulación activa entre estos diferentes redes de significación, signos de alianza, contrastes o equilibrios estéticos. La modernidad literaria es inseparable de estos efectos-de-libro (para limitarnos únicamente a este soporte) como lo prueba la creciente vigilancia con la que los poetas, desde Hugo hasta Mallarmé, siguieron la publicación de sus obras. En efecto, estos vigilaron la disposición y el diseño, los tratados editoriales, fueron meticulosos con la tipografía y se preocuparon por el lujo y la pertinencia estilística de las ediciones, al mismo tiempo que cuidaron con esmero el alcance significativo de los grabados, ilustraciones u otros elementos, visibles o no, del volumen. Nada allí, en la mayoría de los casos, es aleatorio o insignificante, y cuando

* Tomado de Bertrand y Durand (2002a). Entre Gautier et Du Camp. D'une dédicace à l'autre : La position des *Fleurs du Mal*. *Cahiers Textuel*, 25, pp. 239-255.

1 Exceptuemos la figura del manuscrito que se traspassa de mano en mano, y que no es más que una forma, si se lo piensa bien, de reforzar el mito de una posible transmisión directa del texto.

un poeta se lamenta de la imperfección de la publicación de su libro o re-crimina al impresor o editor al que le confió su “bien mental” (Mallarmé, 1976, p. 20)², es también para hacer valer la recíproca inherencia del texto al libro (y, más allá, de su común referencia a un horizonte social de difusión y recepción).

El campo de dichos efectos-de-libro es muy vasto, y en el caso de una obra singular, publicada bajo diversas formas editoriales, implica también considerar las diversas rectificaciones e inflexiones que el autor aporta de una edición a otra. Campo apenas explorado, a pesar de las primeras incursiones y discriminaciones terminológicas operadas en su tiempo por Gérard Genette (1987). Sin embargo, más allá de este esfuerzo taxonómico, queda aún por explorar, caso por caso, la eficacia estética, pero también social, del aparato con el que se visten las obras: el paratexto como signo de una sociabilidad del texto; tal es, en efecto, lo que convendría examinar.

Tratándose de *Las Flores del Mal*, nos remitiremos aquí, a título de ejemplo, al procedimiento de la dedicatoria a un par o modelo. Esta constituye la forma más visible, pues es la que más se exhibe, de una toma de posición estética, esto es de un compromiso que designa en *los contornos del texto* el espacio simbólico en el que el autor define, ya sea por lealtad o por diferenciación, la posición que desea ocupar o de la que quiere deshacerse. En el caso que nos ocupa, lo mejor sería decir *en los bordes del texto*, pues se trata de dos dedicatorias situadas simétricamente al inicio y al final del libro, simetría de posición paratextual en la que se señala, como lo demostraremos más adelante, dos polos estéticos opuestos entre los cuales se define la posición contradictoria de *Las Flores del Mal*.

La edición de 1861 de *Las Flores del Mal* (la última publicada en vida por el poeta y bajo su control) se rodea de dos dedicatorias que demarcan perfectamente la originalidad del poemario de Baudelaire en el campo poético de los años 1850³. La primera, tan famosa como solemne, es para Théophile

2 La expresión, que anticipa en ciertos sentidos a la de Bourdieu “bien simbólico”, es de Mallarmé, “Étalages”.

3 Contrariamente al uso romántico y contemporáneo, Baudelaire recurre con medida a la dedicatoria. En su orden de aparición, encontramos únicamente nueve en el poemario (sobre un total de 126 poemas):

Gautier; la segunda, bien discreta, es para Maxime Du Camp y se encuentra a la cabeza del poema "El viaje", último texto de esas "flores enfermizas" ofrecidas al primero. Gautier y Du Camp: más que un homenaje rendido a manera de reconocimiento o de filiación, se trata de una voluntad de superación, o por lo menos tal es nuestra hipótesis conductora. Es en la intersección y superación de esos dos polos de referencia de lo moderno que se despliega la *modernidad* de *Las Flores del Mal* y que puede medirse su fuerza de efracción y de instauración. Ni un punto ni el otro, sino los dos a la vez, lo que equivale decir también el uno contra el otro, en un gesto que los subsume y los niega: allí se encuentra precisamente la modernidad baudeleriana. El poemario teje, además, una red de dedicatorias poco densa pero muy significativa de la posición que Baudelaire desea ocupar en el espacio poético: triple homenaje a Victor Hugo en los "Cuadros parisinos"; saludo a Constantin Guys, el mentor de las modernidades en "El Pintor de la vida moderna"; y, en la misma sección, un guiño discreto a Nadar, a la cabeza de "Sueño de un curioso". Modernidad romántica, modernidad "moderna" (ética, por decirlo llanamente) y modernidad técnica⁴. En efecto, estas *modernidades* oscilan entre los dos destinatarios de las dedicatorias del poemario en su totalidad, como tantas otras variantes que inscribieron o que inscriben el arte en su relación con la vida moderna, o con la "Vida" misma, si seguimos las líneas del artículo fundador sobre Constantin Guys⁵.

xx "La máscara", para Ernest Christophe, estatuario.

LXXXIII "El héautontimorouménos", para J. G. F. (misteriosa sigla, según los editores).

LXXXIX "El cisne", para Victor Hugo.

xc "Los siete viejos", para Victor Hugo.

xci "Las viejecitas", para Victor Hugo.

xcvii "Danza macabra", para Ernest Christophe.

cii "Sueño parisino", para Constantin Guys.

cxxv "El sueño de un curioso", para F. N. (Félix Nadar).

cxxvi "El viaje", para Maxime Du Camp.

4 Sobre dichas modernidades y sobre su relación dialéctica, véase Bertrand y Durand (2002b).

5 "[C. G.] buscó por todas partes la belleza pasajera, fugaz, de la vida presente, el carácter de aquello que el lector nos ha permitido llamar la *modernidad*. En

Quisiéramos mostrar que, sintomáticamente, las dedicatorias de *Las Flores del Mal* señalan, al mismo tiempo que las supera, las grandes tentativas del siglo para volverle a dar, desde el romanticismo, un sentido, una función y una estética a la poesía y al arte en general. El homenaje de la dedicatoria se refuerza también de un adiós y participa a esa estrategia tan dialéctica que hace de *Las Flores del Mal* el poemario mejor articulado y el más representativo de mediados de siglo: trabajado por su herencia e impulsado siempre por otra cosa, este es al mismo tiempo un proyecto y un procedimiento poético que la historia literaria ha calificado de modernos. A este respecto, es interesante observar aquí que mientras la tradición académica francesa sitúa a Baudelaire en los comienzos de la modernidad, la historia literaria alemana (y anglosajona) lo considera como la más alta realización del romanticismo (Combe, 2001, pp. 27-28). Pero dejemos de lado estas construcciones teleológicas para centrarnos nuevamente en nuestro punto. Lo que señalan las dedicatorias del poemario es la situación atípica de *Las Flores del Mal* en el espacio de posibles abierto por la escena poética de los años 1850: a través del gesto mismo de la ofrenda, los poemas dedicados (de hecho, la integralidad misma del poemario) se *exponen* entre Gautier y Du Camp, mostrando a su vez que integran, repudian, invierten, transforman e inventan un nuevo estado de la poesía.

Con el fin de comprender los presupuestos que esconden estas dos dedicatorias tutelares de *Las Flores del Mal*, es preciso volver sobre lo que representaban los nombres de Gautier y de Du Camp a finales de los años 1850—para Baudelaire, por supuesto, pero también para los lectores de la época, pues estas dos dedicatorias tenían un carácter público y no privado, en una palabra, para “el hipócrita lector” del momento—. Un “hipócrita lector” que tal vez no sea el verdadero destinatario del poemario, o por lo menos no completamente, como tampoco lo serían Gautier y Du Camp, sino el conjunto de los semejantes del poeta, pues estos eran los mejor situados para discernir lo que esos dos nombres antepuestos en las extremidades de *Las Flores del Mal* podrían designar.

ocasiones bizarro, violento, excesivo, pero siempre poético, supo concentrar en sus dibujos el sabor amargo o embriagador de la Vida” (“El pintor de la vida moderna”, Baudelaire, *oc*, t. II, p. 724).

AL “POETA IMPECABLE”

En 1861 Théophile Gautier (1811-1872) es un testigo y un actor principal de las letras francesas desde el romanticismo. Vestido con su famoso “jersey rojo” (o rosa), Gautier participó activamente en la batalla de *Hernani* del 25 de febrero de 1830⁶. Junto con Nerval, fue miembro desde 1832 del Petit Cénacle [Pequeño Cenáculo] y fundó el periódico de moda *Ariel, Journal du monde élégant* (1836). Electrón libre de la constelación romántica, Gautier supo tomar sus distancias respecto a esta, sobretodo en una serie de relatos que calificó de “cuentos bufonescos”, *Les Jeunes-France* (1833), en donde se burla de las manías de sus contemporáneos. Practicó indistintamente la poesía y la prosa (*Poésie*, 1830; *Albertus*, 1832; *La Comédie de la mort*, 1838), con una predilección por los géneros menores, como el cuento fantástico (“La Morte amoureuse”, “Le Pied de la Momie”, etc.) y la novela de capa y espada (*Le Capitaine Fracasse*, 1861). Pero es en 1835-1836, fecha en la que publica su famoso prefacio a *Mademoiselle de Maupin*, que sus opiniones estéticas tomaron una orientación que ahondó en la brecha artística abierta en los rangos del romanticismo⁷. En efecto, Gautier fue el primero en oponer sistemáticamente una estética de la forma a todo aquello que hasta ahora se cantonaba en la expresión de los contenidos (meditativos, filosóficos, mitológicos, sentimentales, etc.) ya estuvieran estos trabajados por sólidas construcciones retóricas o métricas. Gautier, que pasó a la historia como uno de los Tetrarcas

6 El mismo Gautier solía burlarse de esta “leyenda del jersey rojo” que, según él, había ensombrecido su obra. En 1874, en su *Histoire du romantisme*, este le consagra un capítulo entero, en donde se lee: “¡El jersey rojo! Todavía se le recuerda después de casi más de cuarenta años, y seguirán hablando las generaciones futuras, pues este destello de color impregnó profundamente el alma del público. Si se pronunciara el nombre de Gautier frente a un filisteo, que no nunca haya leído ninguno de nuestros versos, este nos reconocería por el jersey rojo que llevábamos puesto en la primera representación de *Hernani* [...] Nuestras poesías, nuestros libros, nuestros artículos, nuestros viajes, serán olvidados, pero nunca se olvidará nuestro jersey rojo” (p. 90).

7 Martine Lavaud observa con justeza que con *Les Jeunes-France*, al inicio de su carrera, y con la *Histoire du romantisme*, al final, Gautier quiso acompañar al movimiento romántico naciendo y muriendo con él: “Así pues, *Les Jeunes-France* y la *Histoire du romantisme* conforman las dos extremidades de un discurso sobre el romanticismo, como si Gautier debiera nacer y morir con este” (2001, p. 61).

del Parnaso, se encuentra pues en los orígenes de la conversión del credo del *arte por el arte* en doctrina ofensiva, buscando así la imposición de los valores parnasianos. Es en dicho prefacio que anuncia un principio que tendrá importantes consecuencias para el futuro: “Lo verdaderamente bello no sirve para nada”, principio que se encuentra a las antípodas del romanticismo, pues no hay que olvidar que este, desde Lamartine y Victor Hugo, esto es desde 1820, no dejó nunca de intentar volver a darle un sentido a la historia y al siglo, invistiendo al arte de una misión profética. Así pues, Gautier es el anti-Hugo por excelencia. En 1852, apareció su principal poemario, *Émaux et Camées*, una suerte de aplicación poética de los principios enunciados desde 1835 que se convirtió en la piedra angular del Parnaso de Leconte de Lisle (el poemario, recordémoslo, es estrictamente contemporáneo de los *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, volumen que está también precedido de un prefacio-manifiesto, aunque de una naturaleza diferente, lo que sitúa a Gautier en un eterno intermedio). *Émaux et Camées* es la ilustración de la poética de la forma, a la que Gautier permanecerá fiel a lo largo de su carrera: el poema, esculpido como el mármol, está hecho para ser visto y no para ser escuchado (Gautier se encuentra a las antípodas de la musicalidad lamartiniana), lo que no implica que en su obra la forma ahogue el sentimiento. Por el contrario, el tallado de las palabras y de los versos engendra, mucho más que en los Parnasianos ortodoxos, pasiones poderosas y violentas, incluyendo las amorosas. De hecho, *Émaux et Camées* es, por más paradójico que parezca, el último de los poemarios románticos: este corta el aliento (las piezas son todas muy cortas) y reprime la palabrería dándole la prioridad a la pureza plástica (la meditación y la narración se substituyen por la descripción), al mismo tiempo que le confía a esta última la tarea de expresar, a través de la represión y del cortejo de sus figuras (lítotes, eufemismo, metáforas, alegorías), toda una visión de mundo que Ross Chambers asoció a la melancolía baudelairiana⁸.

Desde este punto de vista, Gautier sería el doble anticipado de Baudelaire (diez años los separan): un producto puro del romanticismo que evoluciona hacia el arte puro. De cierta forma, podríamos decir que es su *prototipo* —en el sentido técnico del término, que implica “invención”, “experimentación” y “ensayo”—, pero no su certificación ni su patente. No olvidemos que la patente

⁸ Véase el bello análisis de Chambers (1987).

de la modernidad se le atribuyó a Baudelaire y no a Gautier. En todo caso es lo que sugiere, un tanto exageradamente como para no dudar de su sinceridad, el exceso de humildad de la dedicatoria.

¿Cuál es la verdadera opinión que Baudelaire tiene de Gautier? Conocemos la larga monografía, repleta de matices, que el poeta de *Las Flores del Mal* le consagró a su homólogo en 1859 en la revista *L'Artiste* (oc, t. II, pp. 103-128). El texto comienza señalando la dificultad de su autor para expresar su admiración —lo que implica ya una distanciación del objeto admirado—. Luego, el texto se articula en una serie de paradojas, de las que sobresale la primera: aunque Gautier haya “llenado París y la provincia, desde hace ya algunos años, del ruido de sus folletos”, este permanece aún “ignorado” por el público, lo que es, a los ojos de Baudelaire, un título de gloria y de aristocracia (“La aristocracia nos aísla”, se lee más adelante en el pasaje). Allí radica precisamente su genio poético. Después de haber evocado su primer encuentro con Gautier, Baudelaire lo sitúa en el siglo, y más precisamente, en “esa época de fecunda crisis en la que la literatura romántica se desarrollaba con tanto vigor”. Dos “etapas” se suceden a sus ojos: una primera etapa, orquestada por Hugo, Sainte-Beuve, Vigny y Musset (no se cita a Lamartine), en la que se “resucitó la poesía francesa, moribunda desde Corneille”, y una segunda etapa, a la que pertenece Gautier, y que Baudelaire describe como el momento en el que “se produjo el movimiento literario moderno”. Baudelaire distingue así el romanticismo de la modernidad, a la que pertenece, según este, Gautier, junto con el “verdadero Balzac”. Sorprende que Baudelaire describa la carrera de Gautier en términos de posición:

Mademoiselle de Maupin le sirvió para definir aún mejor su posición [...] Con *Mademoiselle de Maupin* aparecía en la literatura el Diletantismo, que por su carácter exquisito y superlativo, es en todos los casos la mejor prueba de las facultades indispensables en el arte. Esta novela, este cuento, este cuadro, esta ensoñación prolongada con la obstinación de un pintor, esta especie de himno a la Belleza, poseía esa característica que consiste en establecer definitivamente la condición generadora de las obras de arte, esto es el amor exclusivo de lo Bello, la *idea fija*. (oc, t. II, p. 111)

Gautier, a los ojos de Baudelaire, abre una brecha y “establece definitivamente” las nuevas “condición[es]” del arte. Como lo afirmará más adelante, se trata de “un escritor de mérito, a la vez *nuevo* y *único*”, constatación

que será reformulada a manera de negación y que demarca exactamente el punto de vista de quien la realiza: “De aquel [Gautier], se puede decir que no tiene, hasta el momento, *igual*”.

“Que no tiene [...] *igual*”, “hasta el momento”. Esto significa claramente que Gautier *sentó* aquello que Bourdieu llama, al igual que Baudelaire, una “posición”, esto es una apertura en el espacio de posibles que recibe su valor en función de la *apuesta* de la que puede ser objeto (Bourdieu, 1992). Pero *sentar* una posición no significa crear la posición en cuestión —aunque por lo menos la señala, lo cual no carece de mérito—. Quien fundará dicha posición y le atribuirá un valor y una eficacia es, en este caso, Baudelaire. En ese sentido, el verdadero *igual* de Gautier es quien escribe el artículo de elogio, quien ocupa “en el presente” la posición preparada por su predecesor. El final del artículo sugiere significativamente que su autor, contra viento y marea, no ve en Gautier un mundano de las letras, sino un modelo del artista puro, pues Baudelaire se alegra de que este “no haya cumplido nunca funciones oficiales”:

En lo que a mi concierne, prefiero ver al autor de *La Comédie de la mort* [...] y de tantas otras obras maestras, permanecer fiel a lo que ha sido hasta el momento: el igual de los más grandes del pasado, un modelo para aquellos que vendrán, un diamante cada vez más raro en una época ebria de ignorancia y de materia, esto es UN PERFECTO HOMBRE DE LETRAS. (*oc*, t. II, p. 128)

Este rodeo por el artículo que Baudelaire le consagró a Gautier nos permite aclarar el sentido y el alcance de la dedicatoria liminar de *Las Flores del Mal*, que reproducimos *in extenso*, pues está llena de inferencias que pueden asociarse a las posiciones que ocupan los dos poetas:

AL POETA IMPECABLE

AL PERFECTO MAGO DE LAS LETRAS FRANCESAS

A MI MUY QUERIDO Y MUY VENERADO

MAESTRO Y AMIGO

THÉOPHILE GAUTIER

CON LOS SENTIMIENTOS DISTINGUIDOS

DE LA MÁS PROFUNDA HUMILDAD

LE DEDICO

ESTAS FLORES ENFERMIZAS

C. B.

Dos puntos de vista se articulan en esta dedicatoria (cuyo modelo fue tomado prestado, como homenaje, a Poe)⁹. Primero, el punto de vista privado: el discípulo le rinde homenaje a su “maestro y amigo”, da testimonio de su “profunda humildad” y señala al mismo tiempo una relación de deuda o de herencia. El autor de la dedicatoria se atribuye a sí mismo una posición dominada, según los códigos de la época, que se compensa, hay que decirlo, con la solemnidad del tono, solemnidad que le confiere al gesto de la dedicatoria una suerte de seguridad o de desafío. Implícitamente, el objeto de la dedicatoria, “esas flores enfermizas”, se presenta como una obra cuya dignidad puede ser igual, e incluso superior, a la del maestro, lo que confirma la desconfianza con la que Gautier rechazó la primera versión de la dedicatoria. En efecto, como lo demostró Gérard Genette, la primera versión de la dedicatoria, mucho más larga, “podría haber relegado a un segundo plano, o peor, comprometido, al homenajeado” (1987, p. 118). La transformación del título en un comentario parafrástico produce algunos efectos equívocos: esta indica una cierta indiferencia que se manifiesta en un signo ligeramente irónico de modestia (el léxico de la moral es rebajado al de la medicina: las palabras del alma se truecan por las del cuerpo sufriente), pero, sobre todo, esta se transforma en un guiño cómplice. Complicidad política: pues, como lo demostró Dolf Oehler, el mismo Gautier utilizó una expresión muy similar para describir dos poemarios surgidos a partir de la experiencia de 1848¹⁰. En efecto, en su *Salon de 1849*, Gautier escribe lo siguiente: “Sobre esa pila de adoquines y de cadáveres, el arte ya hizo germinar dos flores, dos flores

.....

9 Como lo demostró Oehler en el análisis que hace en el quinto capítulo de su libro *Le Spleen contre l'oubli* (1996, p. 295).

10 Resulta interesante señalar aquí que Gautier sitúa a Baudelaire como un poeta de 1848: “En los extremos confines del romanticismo, en una tierra extraña, iluminada de destellos insólitos, se produjo, hacia 1848, un poeta singular, Charles Baudelaire, el autor de *Las Flores del Mal*, un poemario que desde su aparición causó un escándalo que raramente acompaña al nacimiento de los volúmenes en verso” (Gautier, s.f., p. 347). Asimismo, 1848 es una fecha importante para el recorrido que Gautier realiza de la poesía francesa en la misma obra, sellando una

tristes, inclinadas y cubiertas de sangre, que serán todo lo que quede de esas espeluznantes hecatombes”¹¹. El “despolitizado” Baudelaire designa alusivamente un terreno común en el que encuentra a un maestro con el que sabemos no compartió ninguno de los entusiasmos revolucionarios y que prefirió, a los valores republicanos que desnaturalizaron el papel del artista en el siglo XIX, el modelo antiguo y mecenal, modelo en el que el Príncipe y el Poeta estaban ligados por una suerte de alianza objetiva al servicio de lo Bello¹². Pero, sobre todo, lo que allí se confirma es el mismo postulado que une a los dos poetas: el de la independencia absoluta del arte, en virtud del principio de la pureza.

Henos aquí frente al segundo punto de vista de la dedicatoria: el público¹³. Ya no se trata del “muy querido y venerado” Théophile Gautier, sino del estatuto que Baudelaire le atribuye monumentalmente: el “Poeta impecable”, el “perfecto mago de las letras francesas”. Doble título, algo redundante, pero que señala lo que Baudelaire llama, como hemos visto, la “posición” de Gautier en el campo literario de su época. Curiosos adjetivos estos de “impecable” y de “perfecto. Ciertamente, destacan una destreza y una competencia irreprochables, pero, al ser adosados respectivamente al de “Poeta” y al de “Mago”, producen una suerte de oxímoron en el que la sacrosanta inspiración del poeta-mago se convierte en pura cuestión de técnica. De hecho, tres tipos de connotaciones se desprenden de este: morales, mercantiles e

.....
época que comienza en 1830, como lo señala el capítulo titulado: “El Progreso de la poesía francesa desde 1830”.

- 11 Los dos poemarios son: *Mot de passe* de Leleux y *La Bataille* de Meissonier, comentados por Gautier en su *Salon de 1848*, citado y comentado por Oehler (1996, p. 297).
- 12 Sobre este punto, véase el capítulo titulado “Le Prince et le Poète, ‘concessions aux Béotiens’” del libro de Martine Lavaud, (2001, p. 235). En una serie de artículos publicados principalmente en *La Presse* de 1836 a 1855, Gautier menciona la cuestión del “divorcio” entre el “príncipe, el burgués y el poeta” (p. 239).
- 13 Recordemos, como lo ha demostrado Gérard Genette, que “sin importar quién sea el destinatario oficial, siempre hay una ambigüedad en la destinación de la dedicatoria de una obra, pues la dedicatoria apunta siempre a dos destinatarios como mínimo: el homenajeado, por supuesto, pero también el lector, puesto que se trata de un acto público en el que el lector es de cierta forma llamado a ocupar el lugar del testigo” (1987, p. 126).

institucionales. Morales, pues se trata de una actitud que evoca también la impecabilidad —la palabra, en teología, significa “incapaz de falta”¹⁴— y la perfección del poeta mago. Mercantiles, pues en términos de producción, lo impecable y lo perfecto son valores que adquieren un sentido en el interior de un mercado y aluden a una experiencia técnica. Institucionales, pues, irónicamente, los adjetivos aluden a una práctica, la del escritor (“de las letras francesas”) que se ha profesionalizado. En suma, lo que Baudelaire saluda en Gautier es el oficio del hombre de letras, “impecable y perfecto”, lo que explicita la monografía que Baudelaire le consagró y cuyo objeto era la defensa de la perfección formal. Lo curioso es que en la primera versión de la dedicatoria Baudelaire cometió un acto fallido bastante significativo, pues este dejó pasar en las pruebas la mención “de la lengua francesa”. Baudelaire, tan meticuloso de la lengua y de su léxico, al igual que el impecable Gautier¹⁵, cayó en la trampa de la hipercorrección. Según Oehler, este “desgraciado fallo [...] hace que el elogio de la belleza sea poco creíble” (1996, p. 296).

En otras palabras, la dedicatoria es, sin duda, una reverencia a Gautier, una reverencia sin reservas. Sin embargo, lo que en realidad reverencia Baudelaire es la posición de perfecto mago que Gautier despejó en las letras francesas. Y Baudelaire se apropiará de esta posición mediante el gesto de la dedicatoria misma, en su performatividad, sin oportunismo ni cálculo, pero con una suerte de apremio lógico que es la consecuencia del análisis sorprendentemente lúcido que hace de la evolución del campo poético de su época. *Naturalmente*, era *necesario* que Baudelaire fuera el primero de los modernos, en el sentido que este mismo le dio al término en su *Salon de 1846*¹⁶.

14 Del latín imperial *impeccabilis*, el sentido profano solo aparecerá tardíamente, esto es en 1856, gracias a Baudelaire, para hablar de una cosa (“sin falta”), según el *Dictionnaire historique de la langue française* de A. Rey (1993), Paris: Le Robert.

15 Como consta en el artículo de Baudelaire sobre Gautier, en donde aquel recuerda que una de las primeras preguntas que el maestro le hizo fue sobre los diccionarios: “Por suerte, desde muy joven me había obsesionado por la lexicomanía, y vi que mi respuesta hizo que me ganara en estima” (*OC*, t. II, p. 108).

16 Recordemos que la noción de modernidad Baudelaire la desarrolla en sus salones de pintura: 1846 (xvii, “Del heroísmo de la vida moderna”), 1855, 1859 (I, “El artista moderno”; II, “El público moderno y la fotografía”) para luego

¿Cuál fue el beneficio de esta operación? En lugar de someter *Las Flores del Mal* a la obra de un escritor más conocido en los salones por sus críticas periodísticas que por los méritos de sus poemas, Baudelaire, “igual” provisorio de Gautier, sitúa su poemario en los inicios de un verdadero punto de partida: el de *su modernidad*, libre y emancipada de todo dogma y de todo principio estético, encaminada hacia el porvenir en lugar de estar bloqueada por aquel que la precede y la prepara. Y esto se verá confirmado por la poética, muy mezclada, de *Las Flores del Mal*, y mucho más aún, por su par en prosa, *El Spleen de París*.

AL POETA DEL PROGRESO

Por su estatus y por su posición, la dedicatoria a Du Camp es de una factura muy diferente. No se trata aquí de una dedicatoria del poemario entero, sino de su último poema: “El viaje”. Esta posición es, sin embargo, voluntaria, y le confiere a la dedicatoria un poder de interpretación retrospectivo del poemario, o por lo menos, coloca a Du Camp en una situación simétrica con relación a Gautier. Nos encontramos frente a otro maestro, pero ya no de las letras francesas, sino de *las modernidades*. Claude Pichois, en su edición de las *Obras completas* de Baudelaire, alega tres razones para la presencia de esta dedicatoria. Primero, dice este, se trata de una forma de compensar simbólicamente, a través de un testimonio de reconocimiento, las “pequeñas deudas” que Baudelaire había adquirido con Du Camp. Segundo, podría tratarse también de un guiño, también cómplice, al poemario en gran parte autobiográfico que Du Camp publicó en 1858, *Las convicciones*, y que pasa revista a sus célebres viajes “sin ocultar [que Du Camp] no habría encontrado en todas sus peregrinaciones la manera de aliviar sus ‘tristes ensoñaciones’” (*oc*, t. I, p. 1097). Por último, afirma Pichois, y aquí se muestra realmente lo que está en juego, la dedicatoria de Baudelaire adquiere todo su sentido cuando se la interpreta como una alusión al cantor del progreso en el que se había convertido Maxime Du Camp desde la aparición de sus *Chants modernes* en 1855. Una carta que Baudelaire le escribió a Du Camp el 23 de febrero de 1859 explicita, más allá de la petición de la que es objeto, aquello que la dedicatoria nominal

retomarla en su forma más elaborada (y más compleja) en 1863, en “El pintor de la vida moderna”.

calla al mismo tiempo que designa a través de la sinécdoque: la cuestión de lo moderno, que religa a los dos poetas:

Desde hace mucho tiempo había proyectado hacer algo que fuera digno de usted y que sirviera a la vez de testimonio de mi simpatía por su talento. ¿Lo he logrado? A usted le conviene juzgarlo, pero la verdadera pregunta es si he logrado complacerlo. Si el tono sistemáticamente byroniano de este pequeño poema le desagrada, si, por ejemplo, le chocaran mis bromas contra el progreso, o si aquello que confiesa el Viajero, el no haber visto sino banalidad, le molesta, en fin, cualquier cosa, hágamelo saber sin molestarse; yo haría por usted cualquier otra cosa con el mismo agrado. Para mi buena consciencia, no hubiera podido permitirme imprimir esto, con su nombre a la cabeza, sin pedirle su autorización. (CC, t. I, pp. 554-555)¹⁷

Aquello que demarca una obra de la otra está dicho aquí con creces, sobre todo si se tiene en cuenta que Baudelaire anticipa una incompreensión total por parte de su corresponsal, quien no puede estar más que chocado por su poesía. "El viaje" baudeleriano es, en efecto, mucho más que una simple invitación al exotismo teñida de decepción, lo que lleva a preguntarse por qué razón Baudelaire se empeña en ofrecer una pieza que él sabe de antemano va a ser recibida como un *monstrum*, como lo precisa él mismo en su carta. Y es que Baudelaire, de hecho, no comparte en absoluto la visión de lo moderno que se atañe a Du Camp, como lo deja ver la frase "si [...] le chocaran mis bromas contra el progreso". En efecto, los *Chants modernes* de Du Camp se encuentran a las antípodas de la modernidad baudeleriana, que se construye paradójicamente en un odio latente contra toda idea de progreso.

En 1855, con ocasión de la Exposición Universal de París, aparecieron los *Chants modernes*. En aquellos años, Du Camp (nacido en 1822, un año después de Baudelaire) no solo era un gran amigo de Flaubert, sino que era conocido por sus viajes, de los cuales publicó *Souvenirs et paysages d'Orient* (1848) y *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852). Du Camp será también reconocido por sus obras sobre París y sobre la Comuna, sin olvidar sus *Souvenirs littéraires* (1881-1882), que presentan un testimonio interesante de la vida literaria de

17 Carta a Maxime Du Camp, Honfleur, 23 de febrero de 1859.

la época. Valga decir que Du Camp no era realmente reconocido como poeta, a pesar de su poemario de 1855. En efecto, en su artículo titulado “Les Progrès de la poésie française depuis 1830”, Gautier saludó sus “teorías”, sin apreciar realmente el “tema, demasiado moderno y refractario”, de sus *Cantos*, y concluye que “Maxime Ducamp [sic] jamás logra mejor su cometido que cuando no ejecuta el programa que se ha trazado” (s.f., pp. 371 -372). Sainte-Beuve expresaba las mismas reservas, reconociendo al mismo tiempo que Du Camp “se asemeja, por el lado de Théophile Gautier, a la escuela de Victor Hugo”, teniendo el mérito de haber visitado un Oriente que “el maestro había cantado desde lejos y bajo la forma del sueño...” (citado en Mendès, 1902, p. 80)¹⁸. Sin embargo, este poeta ocasional es el autor de un poemario que en los años de 1850 se ocupó de la cuestión de la modernidad, lo que nos lleva a pensar que Baudelaire tenía algunas cuentas a saldar con él sobre este punto.

Detengámonos rápidamente en esos *Chants modernes*¹⁹, y sobre todo en su prefacio, para ver de qué tipo de modernidad dan cuenta y cómo la reivindican —el término no es demasiado fuerte, y hace además contraste con su empleo romántico, tal y como aparece en la obra de Vigny, por ejemplo, en sus *Poèmes antiques et modernes*—. Bajo el auspicio de Hugo, citado en epígrafe (“Di lo que hagas, haz lo que digas”), el prefacio toma inmediatamente el talante de un manifiesto. Las premisas de su argumentación están fijadas: “¡El arte ha llegado a una época de decadencia manifiesta, no hay duda!”. Decadencia que se explica, por un lado, debido al silencio de los maestros (Hugo está exiliado, Lamartine “condenado a la literatura forzada”, Vigny “entristecido por dejar oír su voz pura”) y, por el otro, a la saturación de una “poesía convencional, charlatana, babosa y rimbombante”. Así pues, los verdaderos escritores ya no existen, únicamente los “virtuosos” del verbo, mientras que el mundo cambia y que “la ciencia realiza prodigios y la industria milagros”. De ahí la insensatez de un arte que ya no ocupa su función: “Descubrimos el vapor, nosotros cantamos a Venus, hija de la onda amarga; descubrimos la electricidad, nosotros cantamos a Baco, amigo de los

18 La noticia de Du Camp, que retoma algunas “opiniones”, muestra que el poeta fue sobre todo reconocido por su prefacio a los *Chants modernes*.

19 Todos los extractos que siguen remiten a la única edición disponible de los *Chants modernes* (1855).

racimos bermejós. ¡Es absurdo!”. En su prefacio, Du Camp busca conciliar la poesía con el siglo de todos los descubrimientos, despojándola de una vez por todas de sus manías antiquisantes, de su “culto a los ídolos arcaicos” y de todo aquello que le impide cantar el presente y que él ve encarnado en la “gerontocracia” académica. El ataque es despiadado: aparte de Hugo, Vigny y Lamartine, toda esa “compañía” está compuesta, según él, por “los despojos de todos los ministerios y de todas las tribunas”.

Encontramos aquí el primer plano nocional de lo moderno que cobra todo su interés al relacionarlo con la concepción baudeleriana de la modernidad: lo moderno para Du Camp es lo actual y no la moda, que él niega. “La literatura tiene en la ciencia una espléndida función a cumplir”: tal es el avenir que le augura Du Camp al arte, su buena nueva, “pues, explica este, aunque les moleste a los soñadores, el siglo le pertenece a los planetas y a las máquinas”. De ahí que Du Camp conciba una verdadera poética para esta literatura científica, que en adelante deberá ocuparse de un repertorio de temas completamente nuevo, todos ellos relacionados con la técnica (el gas, la electricidad, el vapor, el cloroformo, la hélice, la fotografía, etc.)²⁰ “con el fin de poder explicar a aquellos que lo ignoran los extraños espectáculos que nos rodean”. Utilizando palabras hasta ahora inusitadas, y que debían ser comprendidas por sus contemporáneos, Du Camp, en la advertencia que hacía “A los poetas”, justo después del prefacio, lanzaba la siguiente consigna:

¡Poetas, creedme! No digáis más: ‘Mi lira’
No digáis más: ‘¡Oh Musa!’ ¡Olvidad esas palabras envejecidas!
Imitad a Rabelais cuando decía: ¡los recipientes!
En lugar ‘del dios Baco y de su santo delirio’.

Tal es el programa que le asigna Du Camp al arte y a la poesía, y que evidentemente termina con un ataque contra los partidarios del arte por el arte: “Me parece que el tiempo de la escuela del *arte por el arte* ha caducado; hoy en día se le exige al artista otra cosa distinta a las frases armoniosas y convenientemente talladas”. Puesto que el texto no es fácil de encontrar, citemos *in*

20 Citemos aquí otra de sus declaraciones: “¡Imagínense un poeta que sea lo bastante sabio y lo bastante amigo de su propio renombre para escribir la historia del vapor o de la electricidad! ¡Más que un libro, lo que haría sería una revolución!” (Du Camp, 1855, p. 26).

extenso aquello que Du Camp llama al final de su prefacio el resumen de su pensamiento, una verdadera profesión de fe en el progreso:

Abandonado por sus maestros, para quienes la literatura tan solo fue un medio pero nunca un objetivo, el arte perdió su camino y volvió a las antiguas aberraciones del pasado. ¡Nada está aún perdido, nada está aún comprometido! Que el arte convoque todo su coraje, que no retroceda ante ningún obstáculo y que recuerde siempre ese lugar común que nunca dejaremos de repetir: el futuro está frente a nosotros, no detrás. Que olvide las mezclas de cosas extinguidas y que viva con su tiempo y para este. Tres grandes movimientos —el humanitario, el científico y el industrial—, se complementan y se entreayudan el uno al otro, embarcando nuestra época, como una triple corriente, hacia una renovación segura. Que el arte se mezcle en estos con ardor, que se bañe sin temor en las aguas fecundas de esos ríos de la regeneración; allí encontrará las fuerzas que aún no sospecha y el vigor que elevará al mundo. Que las dirija, que las calme o que las excite según sea necesario, que camine con ellos; de lo contrario estos grandes movimientos no lo esperarán y lo dejarán atrás, muriendo de agotamiento y de inanición.

Una última palabra: los poetas antiguos, atormentados ya por los remordimientos del pasado, situaron la edad de oro detrás de nosotros, en los primeros tiempos de la tierra. ¡Se equivocaron! ¡Lo juro por el eterno progreso, la edad de oro está frente a nosotros! Aún está muy lejos para que podamos alcanzarla en nuestra existencia actual, pero podemos por lo menos trabajar para preparar el camino que nos conducirá a los bellos paisajes del futuro: es nuestro deber, es nuestra misión. (1855)

Este final concluyente aporta a la noción de modernidad una dimensión suplementaria: no se trata tanto de lo actual, de lo contemporáneo, sino, sobre todo, del futuro y del progreso. Existe una urgencia en el poeta de cantar el presente para preparar el futuro. Nos encontramos, evidentemente, en las antípodas de la dialéctica de la modernidad tal y como la definió Baudelaire y de la concepción del arte por el arte a la manera de Gautier. Y esto por dos razones como mínimo: no solamente porque la “misión” que se atribuye Du Camp está desprovista

de todo proyecto estético (la poesía y la literatura están del lado de la didáctica positivista y de la tecnocracia del régimen imperial, pues, como se afirma a lo largo del prefacio, se trata de hacer comprender, de explicar, de mostrar, etc.), sino, sobre todo, porque la literatura se somete a los imperativos del progreso, lo que para el artista "puro" significa sumisión y herejía. Basta con recordar este pasaje que Baudelaire escribe en sus diarios íntimos: "Qué puede haber de más absurdo que el Progreso, pues el hombre, como lo prueba la vida cotidiana, siempre es semejante e igual al hombre, esto es, siempre en estado salvaje" (*oc*, t. i, p. 663). O este otro de *Mi corazón al desnudo*: "Teoría de la verdadera civilización. No está ni en el gas, ni en el vapor, ni en los cultos espiritistas. Está en la disminución de las huellas del pecado original" (*oc*, t. i, p. 697).

Puesto que Du Camp quiso apropiarse de lo moderno y hacerse su cantor, era preciso que Baudelaire marcará su distancia y distinguiera sus propias concepciones. El simple gesto de la dedicatoria nominal "Para Maxime Du Camp" es al mismo tiempo una manera de saludar y de rechazar una tentativa de vigorizar una poesía atrapada en sus propias convenciones. No es necesario recordar aquí que, poéticamente hablando, *Las Flores del Mal* no le deben nada a *Los cantos modernos*, pues estos últimos, tanto en sus palabras como en sus contenidos, son ajenos a la forma. En efecto, estos se enuncian en un molde fijo que simplifica la poesía, volviéndola transparente y ausente de sí misma, allí en donde Baudelaire, y antes de él los románticos, la opacaron y la densificaron. Basta con citar, a manera de ilustración, un corto extracto de "El vapor", extenso poema que forma parte de la sección "Cantos de la materia":

Soy tan joven y bella,
Que cada uno me adora de rodillas;
No he encontrado rebelde,
De mi fuerza, cada uno está celoso;
¡Pues soy el Vapor inmenso!
Sostengo desde ahora el futuro;
Con el siglo empiezo
¡Y jamás cesaré!

¡Soy yo! La moderna hada soy,
Que cada uno esperaba desde hace tiempo
[...]
(Du Camp, 1855, p. 249-250)

Al leer este poema, se comprende que Du Camp no haya logrado convencer a aquellos que no lo reconocieron como su igual. Y es que su poemario, con un título tan prometedor, no estaba a la altura, como lo señaló Gautier, de su programa. Además, si se le mira de cerca, el prefacio de los *Chants modernes* peca al servirse de una argumentación esencialmente negativa, de la cual apenas se desprenden algunos principios bastantes convencionales, previsibles y poco innovadores. Defecto este capital en aquellos años parnasianos en los que Leconte de Lisle, por la vía indirecta de Gautier, se empeñó en federar la joven generación de poetas alrededor de un potente credo poético (también en las antípodas del modernismo de contenido) que terminaría por dominar hasta el último tercio del siglo. Como poeta, Maxime Du Camp no podía ocupar una verdadera posición, como lo prueba el discurso de recepción de su obra en dicha época. Su experimentación modernista será vista en adelante, si no como irrisoria, al menos como desprovista de cualquier eficacia para cambiar el curso de las cosas. El saludo que Baudelaire le hace en su dedicatoria no es más que un gesto para demarcar el verdadero territorio de la modernidad, territorio que el poeta de *Las Flores del Mal* esperaba ocupar completamente solo.

LA POSICIÓN DE BAUDELAIRE

Así pues, *Las Flores del Mal* designan en su marco paratextual la posición que el mismo Baudelaire se encargó de definir. Y no se trata aquí de una impulsión espontánea ni de la impronta de un genio conceptual sin precedentes, sino del juego, delicado y arriesgado, de una articulación dialéctica de dos opciones que el poeta indica para demarcarse. En ese sentido, Gautier no pertenece al pasado de la misma forma que Du Camp no pertenece al futuro: ambos designan en el campo poético de los años de 1850 dos posiciones inconciliables, pero que la percepción crítica del poeta presenta como dos puntos de partida para algo completamente nuevo. Combinación de novedad y de eternidad, de historicidad y de intemporalidad, de poesía pura y de fascinación tanto por los decorados urbanos y sociales de la gran ciudad cambiante como por la moda, ese “médium del tiempo acelerado”²¹, la modernidad baudeleraiana no reconcilia Gautier con Du Camp, la inmovilidad

21 Véase Stierle (2001, p. 60).

marmórea del arte puro con la dinámica progresista de la poesía de la técnica y de la ciencia. Esta entresaca de ambas, más allá de su posición modal, una vía inédita en la que no solo entran en juego la oposición entre la "pureza" y la impureza contemporánea, sino también y, sobre todo, en la que se enfrenta cara a cara la autonomía de la actividad poética y su dependencia con respecto a las expectativas sociales a las que debería responder.

No se trata únicamente aquí de Du Camp, poeta de la Exposición Universal que se encontraba efectivamente del lado del poder y de los fetiches técnicos de los que se apropió. En efecto, la poética de los *Chants modernes* puede hacerse pasar por el equivalente y el resultado de la intrusión en el espacio poético de la propaganda tecnocrática de un Michel Chevalier, san-simoniano que convierte los sueños de "asociación universal" de la Iglesia en los caminos ferroviarios. Se trata también de Gautier y su relevo, Leconte de Lisle, quienes estaban igualmente cercanos al mismo poder, aun así estos exhibieran frente a las exigencias utilitaristas de la burguesía un desprecio aparentemente sin concesión. Y es que no solo el arte puro era globalmente inofensivo (el desprecio que exhibían los protegía de los golpes), sino que los principios que lo sostienen se suscribían a ciertos valores cardinales de la clase dominante: excelencia técnica, culto del trabajo, maximización del esfuerzo, etc. La amistad entre Du Camp y Flaubert, ese otro polo del arte puro, es muy dicente a este respecto. No es un efecto del azar o una simple analogía si las temáticas parnasianas, dictadas por Leconte de Lise en sus *Poèmes antiques* y sus *Poèmes barbares*, se asociaban, tanto en su culto al pasado y su exotismo como en su impecable factura, a la estética de los pintores de la academia (pintores de historia o de escenas orientalistas), esos mismos que exponían en el *Salon* que rechazó a Manet, sin duda alguna el verdadero par estético de Baudelaire. Pintores académicos y poetas parnasianos ocuparon, en sus campos respectivos, posiciones homólogas: proximidad al poder, resistencia a la modernidad, revolución conservadora. Y el poder imperial les estuvo agradecido, mientras que Baudelaire fue juzgado por este.

Ni Gautier, ni Du Camp. Ni arte puro que le dé la espalda a la "Vida", a su mezcla de belleza y de fealdad, ni poesía de lo contemporáneo, ajustada a un siglo que, como decía Sartre, inventó la idea de futuro. La poesía baudeleriana desea y será moderna: forma atrapada por un sujeto (deshecho) y por sujetos (a la vez singulares y universales, instantáneos y parabólicos, inscritos como tales

en un presente, en una “vida presente”, y mucho más desgarrados entre lo eterno y lo transitorio que anclados en un pasado que se entretiene y un futuro que se anticipa). Mediante una estrategia que no está desprovista de ironía, la doble dedicatoria de *Las Flores del Mal* es más una firma que un gesto de reverencia. Tanto en su dualidad, que enfrenta dos posiciones opuestas, como en su giro, que consiste en certificar en cada polo la recepción del contrato estético que él se niega a honrar, se encuentra el homenaje que Baudelaire se rinde a sí mismo, y cuya expresión legítima son *Las Flores del Mal*. Pierre Bourdieu, en sus *Meditaciones pascalianas*, definió muy bien el sentido, el alcance y la génesis de la posición singular que el poeta ocupó y definió:

Baudelaire se opone a la vez a dos posiciones polares [la de Escuela moderna, asociada a Du Camp, y la de la Escuela artista, asociada a Gautier], al mismo tiempo que concede y toma de cada una de ellas aquello mediante lo cual estas se oponen más directamente la una a la otra: en nombre del culto de la forma pura, que lo sitúa en el ala radical de la literatura autónoma, rechaza la sumisión a las funciones externas y el respecto de las normas oficiales, ya se trate de los preceptos moralizantes del orden burgués para los poetas espiritualistas o del culto al trabajo para la Escuela moderna. Pero Baudelaire también rechaza con igual fuerza el repliegue social de los sectores de la forma pura [...] en nombre de la exaltación de la función encantatoria de la poesía, de la imaginación crítica y del ‘sentimiento moderno’, como decía Asselineau. (Bourdieu, 1997, pp. 105-106)

Para comprender la lógica de esta doble oposición y para medir el resultado al que llega, es preciso recordar la insistencia con la que Baudelaire describía, tal y como lo hemos visto, la posición de Gautier: esta es el indicio de la conciencia morfológica que habita al poeta, esto es de su capacidad para construir mentalmente el espacio de posiciones existentes que el campo poético al que pertenece le propone y el espacio de posibles que este le permite entrever. En este sentido, atrapado entre las mandíbulas de la dedicatoria a Gautier y la dedicatoria a Du Camp, el poemario de Baudelaire no solo presenta en sus bordes una suerte de modelo reducido del universo poético de los años de 1850, sino que se exhibe, entre los dos polos que indica para luego desviarlos, como el resultado de una elección tanto estética como ética. Elección tensa, difícil y

operante, como explica Bourdieu, pues se trata “de [una] *combinación inédita* de posiciones socialmente exclusivas” que “[con]lleva a la existencia, *en un lugar de alta tensión*, de una posición hasta ese momento imposible, resultado de la reunión de la vanguardia estética y de la vanguardia ética” (1997, p. 106). De esta tensión, *Las Flores del Mal* son tanto el lugar como el resultado. Tensión general y generativa, cuya retórica de la contradicción, acordada según las contradicciones de las que la teoría baudeleriana de la modernidad entresaca su dinámica, no es únicamente una simple expresión: otras determinaciones se encontraban en juego, salidas al mismo tiempo de la evolución de los regímenes retóricos propios al siglo XIX y de la complejidad personal del poeta. Se puede adivinar aquí que la dialéctica baudeleriana no solo encuentra su singularidad en un idioma formal o en una estética que es producto de una temática propia, sino en una suerte de sociolecto morfológico que la arquitectura de *Las Flores del Mal* entrega a sus pares, a sus “hermanos”, únicos capaces de encontrar la llave que abre los dos extremos.

REFERENCIAS

- Baudelaire, C. (1973). *Correspondance*. Edición establecida, presentada y anotada por Claude Pichois, con la colaboración de Jean Ziegler, II vol. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- _____. (1975-1976). *Œuvres complètes*. Edición establecida, presentada y anotada por Claude Pichois, II vol. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Bertrand, J-P. y Durand, P. (2002a). Entre Gautier et Du Camp. D'une dédicace à l'autre: La position des *Fleurs du Mal*. *Cahiers Textuel*, 25, pp. 239-255.
- Bertrand, J-P. y Durand, P. (2002b). Modernité et contemporanéité poétiques: l'héritage du XIXe siècle. *Lendemain*, 105-106, pp. 69-88.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art*. París: Seuil.
- Bourdieu, P. (1997). *Méditations pascaliennes*. París: Seuil.
- Combe, D. (2001). “L'esthétique kantienne et la genèse de l'Art pur”. En Bour, *Modernité et romantisme*. París: Champion.

- Chambers, R. (1987). "Tristeza en el mar". En *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, pp. 39-61. París: Corti.
- Du Camp, M. (1855). *Chants modernes*. París: Michel Lévy.
- Gautier, T. (s.f. [1874]). *Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques et d'une Étude sur la poésie française, 1830-1868*. París: Charpentier.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. París: Seuil.
- Lavaud, M. (2001). *Théophile Gautier, militant du romantisme*. París: Champion.
- Mallarmé, S. (1976). *Divagations*. Bonnefoy, I (ed.). París: Gallimard.
- Mendès, C. (1902). "Dictionnaire bibliographique et critique de la plupart des poètes français du XIXe siècle". En *Rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur le mouvement poétique français*. París: Imprenta Nacional.
- Oehler, D. (1996). *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848, Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*. París: Payot.
- Stierle, K. (2001). *La Capitale des signes. Paris et son discours*. París: Éditions de la Maison de Sciences de l'homme.