

BAUDELAIRE: EL “JOVIAL MISTIFICADOR” DE LA PRENSA LITERARIA Y ARTÍSTICA*

Juan Zapata

LOS PRIMEROS AÑOS DE LA BOHEMIA

Baudelaire no solamente compartió su modo de vida con la bohemia —juventud que le inspirará al escritor maduro de *Las Flores del Mal* “desconfianza” y “repulsión”—, sino que también la vio nacer. Recordemos que hacia los años de 1839-1841, momento en el que Baudelaire decide convertirse en autor, una nueva población letrada, proveniente en su gran mayoría de las provincias, se instalaba en París con la esperanza de alcanzar algún día la celebridad literaria. Desprovista de un capital económico, pero alentada por el desarrollo de la prensa y por la gloria de los grandes románticos —Victor Hugo, Lamartine y Vigny— una parte de esa muchedumbre de jóvenes aspirantes se alistará, tan bien que mal, en las atiborradas filas del periodismo; otra, mucho más afortunada, encontrará un socorro temporal en los puestos y pensiones Estatales; mientras que la gran mayoría sucumbirá, a falta de puestos y gratificaciones, en diferentes oficios mal pagados que poco tenían que ver con la literatura. Es la historia de Lucien de Rubempré y de Étienne Lousteau en *Las ilusiones perdidas* de Balzac (1837, 1839, 1843), personajes que marcaron profundamente el imaginario literario de la época. En todo caso, más allá de estas representaciones ficcionales del oficio, lo cierto es que, con la industrialización y concentración progresiva de la prensa en la capital francesa, la demografía literaria de la época conoció una masificación y una estratificación sin precedentes que tuvo como consecuencia mayor la

* Artículo inédito que resume la primera parte de la tesis doctoral titulada *Scène d’annonciation et posture d’auteur : la mise en scène de soi dans la critique littéraire de Baudelaire*, dirigida por Steve Murphy y Jean-Pierre Bertrand y sustentada en diciembre de 2015 en la Universidad Rennes 2. La tesis recibió la mayor distinción en Francia con las felicitaciones unánimes del jurado.

pauperización de la carrera de escritor. Bajo estas circunstancias, no es difícil comprender la estupefacción de la madre de Baudelaire y de su padrastro, el general Aupick, cuando el futuro poeta les hizo parte de su decisión; pues querer ser autor en una época en la que la precariedad de la carrera estaba al orden del día, significaba no solamente renunciar a la posibilidad de hacerse una posición honorable, sino también convertirse, a los ojos de la burguesía, en un vagabundo, en un excéntrico, en un marginal¹.

Explosión demográfica de la población letrada, incapacidad del nuevo sistema mediático de la literatura para absorber el *surplus* de la producción, marginalización social y económica de los jóvenes aspirantes: nos encontramos pues frente a las condiciones sociales y económicas que dieron origen a esa bohemia menesterosa, jovial y aventurera que describió Murger a finales de los años de 1840 en sus *Escenas de la vida de Bohemia*². La solución a dicha crisis pudo haber sido profesional, si tan solo se hubiera insistido en el proceso de profesionalización empujado para entonces por escritores como Balzac, George Sand, Victor Hugo o Dumas, quienes fundaron en 1838 la *Sociedad de hombres de letras* con el fin de defender la propiedad literaria y los derechos de autor. Pero la solución, tal y como lo señaló Nathalie Heinich en su estudio sobre la configuración moderna de la élite artística, fue vocacional³. En efecto, los jóvenes aspirantes a la gloria literaria, confrontados en masa a esta situación de precarización social, invirtieron en una postura colectiva en la "que la marginalidad pudiese ser vivida como deseable y virtuosa" (Heinich, 2014, p. 167). Esta postura,

- 1 En 1868 la madre de Baudelaire le confesaba lo siguiente a Asselineau: "Cuando llegó el éxito en el colegio Louis-le-Grand, y cuando terminó sus estudios, [el general Aupick] había previsto para Charles un brillante futuro: quería verlo alcanzar una posición social privilegiada, lo que no era irrealizable, dada su amistad con el duque de Orleans. Pero cuán grande fue nuestra estupefacción cuando Charles rechazó todo lo que habíamos previsto para él y quiso volar con sus propias alas para ser autor" (Pichois y Ziegler, 2005, pp. 181-182).
- 2 La novela fue publicada por entregas en el *Corsaire-Satan* a partir de 1846. Gracias a su éxito, Murger hace una adaptación teatral en 1849, para luego recopilar sus textos en un volumen publicado por Michel Lévy en 1851.
- 3 Véase Heinich (2005), en particular el capítulo titulado "Singularité : la vocation de l'excentricité". Una síntesis de dicho capítulo podrá encontrarse en Heinich (2014, pp. 158-175).

portadora de valores éticos y estéticos, se erigía en contra de los códigos de profesionalización propios al régimen burgués (trabajo regular, aprendizaje, rigor, disciplina, vida familiar, etc.) al mismo tiempo que proclamaba una visión del arte y del artista en la que la actividad letrada era descrita en términos de una vocación, que al ser asumida por un individuo de excepción, exigía el sacrificio, la renuncia y el desinterés.

¿Qué decir entonces del joven Baudelaire? Por sus disposiciones sociales y culturales este se distinguía de aquellos poetas desprovistos de un capital económico que invadieron la escena literaria de la Monarquía de Julio y del Segundo Imperio. Esto no le impidió, sin embargo, codearse con esos microuniversos literarios que se construyeron en torno a la prensa parisina. Es en la pensión Bailly, “una suerte de institución juvenil y de cultura en la que el propietario, un impresor, ponía a la disposición de los estudiantes bibliotecas y salas de reunión” (Kopp, 2004, p. 18), que el joven aspirante al estatuto de autor encontró sus primeros camaradas literarios: Gustave Le Vasseur, Philippe de Chennevières, Ernest Prarond y Auguste Dozon. Ese pequeño grupo, que tenía “en común el gusto de la camaradería y de la virtuosidad técnica” (Pichois y Ziegler, 2005, p. 166), era conocido bajo el nombre del *École Normande*. Provenientes en su gran mayoría de la Normandía, estos hijos de la provincia, que habían migrado hacia la capital para hacer sus estudios, terminarán “por darle la espalda a un avenir honorable para ir correr las aventuras de la existencia y del azar” (Murger, 1869, p. 18). Baudelaire, como sus camaradas, se entregó desde muy temprano a una vida desordenada y disoluta. Su familia, preocupada por su conducta escandalosa, le envió a la India, pero Charles, contra las esperanzas de su madre y de su padrastro, regresó unos meses después a París, sin haber alcanzado su destino, para continuar su vida extravagante, con la diferencia de que ya disponía de su herencia paterna. El resto de la historia lo conocemos bastante bien. Los gastos excesivos y las deudas se multiplican. Es la época del consejo judicial, de la renuncia definitiva a la carrera de derecho, del comienzo de su reputación como poeta excéntrico y de su entrada en la prensa literaria y artística.

A estas primeras relaciones literarias se sumarán después figuras tan heterogéneas como Théodore de Banville, Pierre Dupont, Champfleury, Privat d’Anglemont y el pintor Émile Deroy, quien hizo el primer retrato de Baudelaire en 1844, cuando este aún vivía en el hotel Pimodan. Sobre esta época de jovial camaradería, citemos un bello testimonio de Banville:

Vagabundeábamos [...] en la periferia, por los lados de Plaisance, o incluso más lejos, en un cabaret mucho más allá del suburbio de Saint-Jacques, en el Moulin de Montsouris, en los terrenos por entonces casi baldíos, que después serían plantados, perforados, convertidos en parques. [...] Hacia las cinco de la tarde, nos buscábamos un lugar despreciado por los burgueses y cómodo para la tertulia literaria y artística, o incluso moral. La calzada de Maine y la calle de Tombe-Issore escucharon, en algunos días, propuestas y declaraciones de principios que habrían hecho temblar al Instituto. (Dayre y Pichois, 1991, pp. 77-78)

Privados del patrocinio de las élites y de las instancias de consagración, lo que reducía considerablemente sus oportunidades para alcanzar el éxito, estos relegados a las márgenes de la producción literaria encontraron en la prensa literaria y artística no solo el soporte de publicación y difusión por excelencia, sino también un espacio para construir una primera identidad literaria. No hay que olvidar, y este punto es esencial, que los espacios enunciativos que habita un escritor se encuentran estrechamente ligados a las diversas posiciones institucionales que este ocupa a lo largo de su carrera. De ahí la importancia de insistir en las coyunturas históricas e institucionales que reúnen a ciertos escritores alrededor de un dispositivo genérico o de un soporte de difusión. En el caso de Baudelaire, el espacio enunciativo que se construyó en torno a la prensa literaria y artística de finales de la Monarquía de Julio congregó a un grupo de escritores que se reconocía por una posición institucional común: la de debutantes. Calificada en aquella época de *petite presse* —en oposición a la *grande presse politique*— la prensa literaria y artística fue, ciertamente, el refugio pasajero de la bohemia de los años de 1840. El epíteto *petite* [pequeña] hacía referencia a su subordinación económica con respecto a la gran prensa política y a los contenidos de segundo orden que la componían. En efecto, frente a los periódicos de gran tiraje que trataban de política y economía, la *petite presse* abordaba principalmente la crónica mundana y cultural, lo que le valió el título de prensa literaria y artística. Aunque no todas sus páginas estuvieran dedicadas a la literatura, sino más bien a los espectáculos y a la moda, esta se autoproclamaba literaria no solo por prudencia política, sino porque se servía de elementos propios de la literatura: los juegos verbales, la

ficción, la sátira, la imaginación, etc.⁴. Así pues, para esos desterrados de la institución literaria, la prensa literaria y artística constituyó no solamente una primera plataforma para publicar sus escritos, sino también un espacio en el cual existir y ganar su vida como escritores⁵.

Otro aspecto mayor de esta relación indisoluble que se tejió entre la bohemia y la *petite presse* fue, sin duda, la colectivización de la vida literaria. Este fenómeno indiscutible, durante mucho tiempo invisibilizado por las visiones esencialistas y de tipo puramente monográfico de la historia literaria tradicional, tuvo una consecuencia mayor en las dinámicas de creación, circulación y legitimación de los productos literarios durante todo el siglo XIX. En efecto, las redes de sociabilización que se crearon en torno a la prensa literaria permitieron a los jóvenes escritores desprovistos del patrocinio literario de sus mayores organizarse en círculos reducidos de camaradas que, reemplazando las antiguas redes de integración social y económica del Antiguo régimen, les conferían a sus miembros el reconocimiento simbólico tan añorado. Así pues, frente al juicio anónimo del mercado, al que se vieron confrontados estos nuevos aspirantes a partir del momento mismo en que entraron en la dinámica comercial del periódico, y ante el silencio de las instancias de consagración tradicionales, estas redes de sociabilidad se constituyeron como espacios de autolegitimación alternativos en los que prevalecía el juicio de los pares (los miembros de la tribu) sobre el juicio del público, de la crítica autorizada o de la Academia. Y es que “al contacto de sus iguales, los pintores y los escritores reforzaron la convicción de pertenecer a una casta aparte: el debutante, que vivía aún en la incertidumbre, encontró en su grupo de camaradas la confirmación tranquilizadora y definitiva de su vocación” (Glinoyer y Laisney, 2013)⁶.

El joven Baudelaire, que participó activamente en estas redes de sociabilidad, celebró este espíritu de camaradería en un texto temprano de 1846

4 A este respecto véase Vaillant (2011, pp. 316-332).

5 Sobre la relación entre la *petite presse* [prensa literaria y artística] y la bohemia, véase la introducción de Wagneur y Cestor (2012, pp. 9-33).

6 Nos encontramos aquí frente al nacimiento de los cenáculos y de la camaradería literaria, fenómeno que ha sido estupendamente descrito por Glinoyer y Laisney (2013).

titulado “Consejos a los jóvenes literatos”. “Admito y admiro la camaradería, decía este, siempre y cuando esté fundada en las relaciones esenciales de la razón y del temperamento” (Baudelaire, 15 de abril de 1846). Junto con Murger, Théodore de Banville, A. Vitu, Champfleury o Privat d’Anglemon, debutantes como él, se veía pues al joven poeta deambular, con “su bata negra, cuyo corte impuesto al sastre contradecía insolentemente la moda de la época”⁷, en las salas de redacción del *Corsaire-Satan* y de *La Silhouette*, dos periódicos emblemáticos de la prensa literaria y artística en los que Baudelaire participó, junto con sus camaradas y cómplices de la *petite presse*, con colaboraciones anónimas —otras firmadas con su nombre de pluma de la época, Baudelaire Dufays—. En estos periódicos, fruto de un trabajo relativamente artesanal y colectivo, los candidatos de la bohemia se encontraban para discutir e intercambiar ideas de todo tipo: políticas, estéticas o mundanas⁸. El periódico era, como lo afirmó el mismo Baudelaire a propósito del *Corsaire-Satan*, un verdadero “salón de conversación” (Asselineau, 1869, p. 26). Y es que la sociabilidad y la camaradería que convocaba este soporte de publicación permitía conferir a sus redactores una legitimidad que, profesionalmente, no tenían.

Esta fuerza de cohesión social, con sus rituales y su cortejo de artistas y literatos, se desplazaba comúnmente de las salas de redacción a los cafés, en donde no solo se discutía de literatura y se ponían a prueba las nuevas producciones artísticas, sino que se dio origen a los más diversos periódicos de la *petite presse*. Alfred Delvau, quien en 1862 escribió una *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, contaba que “fue en el café Dinocheau que se improvisaron cuatro o cinco de los pequeños periódicos que se publicaron durante seis o siete años: *Le Diogène*, *Le Triboulet*, *Le Rabelais*, *La Silhouette*, *Le Polichinelle*, *Le Galois*, *Le Bouvelard*, etc.” (Delvau, 1862, p. 20). Baudelaire, como es sabido, fue un asiduo comensal de los cafés del *Quartier Latin*. Según los testimonios de sus amigos, recogidos por Pichois y Ziegler, el joven poeta vagabundeaba entre los cafés literarios más conocidos de la época: La Tour d’Argent, el café Voltaire,

7 Descripción tomada de la biografía de Baudelaire por su amigo Asselineau, en Crépet y Pichois (1953, p. 81).

8 Sobre la sociabilidad que se construye en torno a la prensa, véase el excelente artículo de Guillaume Pinson (2011).

el café Tabourey y el café Momus, donde se reunía toda la banda de Murger (2005, p. 233 y pp. 317-319). Fue allí en donde el joven Baudelaire midió las tendencias poéticas de su época y elaboró una estética fundada en la oposición y en la diferencia que le acompañará durante toda su carrera⁹.

Pero la camaradería literaria no solo respondía a la necesidad de constituir redes de reconocimiento mutuo. Esta se caracterizaba también por la capacidad de movilizar en grupo sus fuerzas para promoverse mutuamente. En efecto, el fuerte sentimiento de pertenencia que esta generaba se materializaba en estrategias colectivas de posicionamiento que permitían a los miembros de la tribu conquistar progresivamente las instancias de producción y de difusión. Y es el texto mismo el primero en dar cuenta de dicha solidaridad. Al insertarse en una red de reenvíos, de dedicatorias, de citas y de homenajes mutuos, el escritor confirmaba su pertenencia a la comunidad y movilizaba sus fuerzas al servicio de sus camaradas. Estas demostraciones de solidaridad tomaban la forma de críticas elogiosas, de prefacios, de citas recíprocas, de anuncios de una próxima publicación y de ayudas para hacer publicar un artículo. Los ejemplos de estas marcas textuales de sociabilidad abundan en el círculo del joven Baudelaire Dufays. Así, su primer artículo, publicado el 4 de noviembre de 1845 en el *Corsaire-Satan*, es una crítica elogiosa de los *Contes Normands* y de las *Historiettes baguenaudières* de su amigo Philippe de Chennevières. Justo después de la publicación de su reseña, Baudelaire le escribió una carta a su camarada en la que le recordaba explícitamente la importancia de estas estrategias de posicionamiento mutuo:

El artículo que hice sobre usted apareció ayer. Espero que esté contento. M. Le Poitevin Saint-Almé [director del *Corsaire-Satan*] leyó algunas de sus historias [...] está encantado y le gustaría que le escribiese algunas.

Apresúrese, por favor, para escribir folletos a un céntimo y medio la línea, lo que hace apenas, creo yo, ¡veinte francos por las nueve columnas! Pero la verdadera ventaja es que cuando el intrépido hombre se entusiasma con alguien, se divierte en hacerle todo tipo de favores. (CC, t. I, p. 171)

9 Para las relaciones entre la poética baudeleriana y las diferentes tendencias poéticas de su época, véase el excelente estudio de Robb (1993).

Los reenvíos y las muestras de camaradería literaria se multiplicarán por dicha época. El 3 de febrero de 1846 Baudelaire publicó, también en el *Corsaire-Satan*, una reseña condescendiente del *Prométhée délivré* de Louis Ménard, su antiguo camarada del liceo Louis-le-Grand. El 18 de enero de 1848, otra en el *Corsaire* sobre *Los Contes* de Champfleury y, en el mes de agosto de 1851, una noticia, a manera de prefacio, para la veinteava entrega de *Chants et Chansons* de Pierre Dupont. Baudelaire no cesó de escribir sobre sus contemporáneos a lo largo de su carrera, ya fuera para elogiarlos, pero siempre con algunas reservas, o para ejercer una crítica despiadada rebotante de invención y de ironía. Pero, más allá de este importante trabajo como crítico literario, lo cierto es que estas marcas de fraternidad de los primeros años, que también encontraremos en un complejo sistema de dedicatorias que el poeta utilizó en *Las Flores del Mal* y en *El Spleen de París*¹⁰, fueron ciertamente retribuidas. Champfleury y Le Vavas seur escribieron algunas líneas amistosas sobre su *Salon de 1845*; Auguste Vitu no solamente hizo una crítica elogiosa del *Salon de 1846*, sino que reprodujo, cuando era redactor en jefe del diario *L'Écho*, el capítulo consagrado a Delacroix y otros dos textos emblemáticos de la juventud de Baudelaire: “Como pagar sus deudas cuando se tiene genio” y “Consejos a los jóvenes literatos”¹¹. En lo que respecta a Théodore de Banville, ese amigo de juventud que lo acompañó hasta su muerte, este no solo anunció en la carátula de sus *Stalactites* (1846) la próxima publicación de *Las Lesbianas*, primera manifestación pública del deseo de Baudelaire de publicar un poemario, sino que alabó en 1862 la aparición de los poemas en prosa y recopiló póstumamente, junto con Asselineau, las obras completas del poeta en la editorial de Michel Lévy. Mencionemos también que la dedicatoria de 1857 a su “maestro y amigo”,

10 Véase a este respecto el artículo aquí compilado de Jean-Pierre Bertrand y Pascal Durand titulado “Entre Gautier y Du Camp. De una dedicatoria a la otra: la posición de *Las Flores del Mal*”.

11 “Comment on paie ses dettes quand on a du génie”, *L'Écho. Littérature, Beaux-Arts, Théâtres, Musique et Modes*, 23, 24, 25 y 26 de agosto de 1846 (reproducido cuatro veces); “Conseils aux Jeunes littérateurs”, *L'Écho. Littérature, Beaux-Arts, Théâtres, Musique et Modes*, 17, 18 y 19 de septiembre de 1846 (reproducido tres veces).

Théophile Gautier, y los dos artículos que le consagró en 1859 y 1861¹², le valieron un importante prefacio para la tercera edición de *Las Flores del Mal* (1868), prefacio que tuvo un enorme impacto en la manera como se leyó e interpretó la obra y la figura del poeta durante varias generaciones.

Pero la prensa literaria y artística, junto con los lugares de sociabilidad que se construyeron en torno a esta, no solo permitió el agrupamiento de una población letrada emergente que aspiraba a instaurar nuevas formas de organización y de legitimación alternativas. Esta también contribuyó a formar una postura desacralizante y burlesca en la que la ironía, la mistificación y la provocación estaban al orden del día. Es en el soporte de publicación que constituye la *petite presse*, subordinado económica y simbólicamente a la gran prensa política, que se configuró una “escena de enunciación”¹³ caracterizada por una lógica de lo ex-céntrico (lejos del centro homogéneo). En efecto, en el contexto de vigilancia moral y política de la Monarquía de Julio y del Segundo Imperio, abogado a controlar las prácticas y los discursos subversivos, la *petite presse* encarnó desde las márgenes una forma audaz de la contestación política y social. Inscrita en una relación de *outsider* frente a las autoridades literarias y gubernamentales de la época, la *petite presse* hizo de la ironía su arma de guerra contra el sistema. Todo el espíritu contestatario de la época, todo el descontento contra la unidad moral, política y artística que la burguesía del *justo-medio* deseaba imponer se orientó hacia el espacio abierto por la prensa literaria y artística. Y es con las armas que le son propias —con la ironía, con la ambigüedad y con la sátira social y mundana— que el redactor de la *petite presse* combatió el orden burgués. De ahí la postura satírica y burlesca que atravesará la década de 1830 de la mano de los *Jeunes-France* y llegará hasta esa bohemia políticamente incorrecta y socarrona de los años de 1840. Esta se caracterizaba, ciertamente, por una oposición política y estética radical, pero también por un espíritu caprichoso, irónico y desencantado que, multiplicando los dobles sentidos e impidiendo una lectura unívoca de

12 “Théophile Gautier”, *L'Artiste*, 13 de marzo de 1859; “Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théophile Gautier”, *Revue fantaisiste*, 15 de julio de 1861 (retomado en *Les Poètes français*, antología realizada por Eugène Crépet, París, 1862).

13 Sobre la noción de escena de enunciación, véase Maingueneau (2004).

sus textos, reivindicaba un espíritu de contestación al mismo tiempo que escapaba a la vigilancia gubernamental.

La expresión emblemática de esta postura satírica y burlesca fue la mistificación. Obligado a satisfacer al público para el que escribía, compuesto en su mayor parte por el burgués y el *Tout-Paris* mundano, el redactor de la *petite presse* elaboró subrepticamente un lenguaje saturado de alusiones e ironía que tenía como objetivo despistar a su lector y comunicarse furtivamente con sus propios camaradas. “La bohemia, decía Murger, hablaba entre ella un lenguaje particular que fue tomando prestado a los parloteos de los talleres, a la jerga de los bastidores y a las discusiones de las salas de redacción” (Murger, 1869, pp. 21-22). Este “argot inteligente”, únicamente comprensible para aquellos que poseían la llave, marcaba su pertenencia a la microcomunidad letrada y los distinguía de la masa de lectores que componía el público anónimo del periódico. En efecto, al mismo tiempo que la bohemia escribía para el público de suscriptores, este enviaba mensajes implícitos a sus camaradas y se burlaba socarronamente de este. Y es de esta complicidad entre el colaborador del periódico y sus camaradas, complicidad que se establecía a expensas del burgués y del lector mundano, que debía surgir ese sentimiento de superioridad que caracterizaba, según el propio Baudelaire, del efecto cómico (*oc*, t. II, pp. 525-543). De ahí la preferencia por el pastiche, por el juego de palabras, por la ambigüedad y por la parodia que caracterizó todas las producciones artísticas y literarias que circularon bajo el incesante flujo impreso de la primera mitad del siglo XIX¹⁴.

Pero volvamos al joven poeta. Baudelaire publicó sus primeros textos en el *Corsaire-Satan*, órgano emblemático de la prensa satírica dirigido por el antiguo colaborador de Balzac: Le Poitevin Saint-Alme. Como lo señaló pertinentemente Alain Vaillant, “el Baudelaire del *Corsaire-Satan* —por más que podamos distinguirlo de los otros colaboradores del periódico bajo la forma del anonimato— es un jovial mistificador, muy lejos de esa imagen tenebrosa que *Las Flores del Mal* irradiarán de él” (Vaillant, 2011, p. 18). En efecto, antes del poeta desencantado y cínicamente amargo de los años de 1850, es el escenario de la ironía mistificadora el que mejor se adaptó a su postura de debutante. Así pues, entre

14 A este respecto, véase el volumen de la revista *Romantisme* titulado *L'Art de la mystification*, n.º 156, 2do trimestre, 2012, dirigido por Catherine Dousteysier-Khoze y Alain Vaillant, especialmente el artículo titulado “Le Siècle de la mystification”(pp. 3-11).

1841 y 1846, podemos contar, además de sus ensayos humorísticos y de sus reseñas publicadas bajo su nombre de pluma de la época, Baudelaire Dufays¹⁵, tres colaboraciones anónimas realizadas en alternancia con Banville, Vitu, Le Vavas seur y Pierre Dupont: una canción satírica escrita en contra de la candidatura académica del dramaturgo Jacques Ancelot bajo el título “Un soutien du valet de trèfle”¹⁶, un soneto burlesco¹⁷ escrito en trisílabos atribuido irónicamente a Auguste Vacquerie y un corto texto titulado “Fragments littéraires”¹⁸, mistificación literaria que reproduce, según los autores, algunos fragmentos de una próxima obra de Arsène Houssaye titulada *Sapho*, obra que será, en efecto, publicada entre octubre y noviembre de 1850 en *L'Artiste*, revista que dirigía, desde 1845, el propio Houssaye. Escritos en la vena burlesca que caracteriza a la *petite presse*, estos textos publicados en colaboración con sus cómplices literarios son la prueba del espíritu de camaradería y de la ironía mistificadora que abundaba en la prensa literaria y artística de la época. Baudelaire también colaboró anónimamente durante esos primeros años de bohemia en volúmenes satíricos como *El salón caricatural* (Charpentier, 1846), escrito junto Banville y Vitu, en las páginas picantes y sarcásticas del *Tintamarre* (“Causeries”, 1846-1847) y en el volumen de crónicas satíricas titulado *Mystères galans des théâtres de Paris*, publicado por el librero Le Gallois en 1844. En este volumen, que adquiere la forma de historietas y cotilleos difamatorios, participaron varios

15 “Le musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle”, *Le Corsaire-Satan*, 21 de enero de 1846; “Prométhée délivré”, *Le Corsaire-Satan*, 3 de febrero de 1846; “Le Siècle”, *Le Corsaire-Satan*, 3 de febrero de 1846; “Choix de maximes consolantes sur l’amour”, *Le Corsaire-Satan*, 3 de marzo de 1846. También aparecerán en este periódico tres colaboraciones anónimas de Baudelaire: la reseña de “*Les Contes normands et Historiettes baguenaudières* par Jean de Falaise [seudónimo de Philippe de Chennevières]”, el texto humorístico en homenaje a Balzac, “Comment paie ses dettes quand on a du génie”, seguido de una nota sobre *Le Siècle. Épître à Chateaubriand par Bathild Bouniol*, 24 de noviembre de 1845 y “Sur ‘L’Ombre d’Éric’” [sin título], 12 de enero de 1846.

16 “Un soutien du valet de trèfle”, *Le Corsaire-Satan*, 1 de febrero de 1841.

17 [Sin título], *La Silhouette*, 1 de junio de 1845.

18 “Fragments littéraires”, *Le Corsaire-Satan*, 25 de noviembre de 1845.

representantes de la bohemia literaria, entre los cuales se encontraba Privat d'Anglemon, compañero de Baudelaire en aquellos años.

Textos de circunstancia, mistificaciones dirigidas a sus camaradas de la prensa literaria y artística, los artículos publicados en el *Corsaire-Satán* no constituyen un conjunto crítico homogéneo. Habrá que esperar los años de 1850 —en particular su primer artículo sobre Pierre Dupont (1851), sus textos sobre “Los dramas y las novelas honestas” (1851) y “La escuela pagana” (1852) y sus retratos de Edgar Allan Poe (1852, 1856, 1857)— para que Baudelaire se afirme en la crítica literaria y se convierta, como lo confirmarán sus noticias escritas para la antología de Eugène Crépet entre 1859 y 1861, en el juez de sus contemporáneos. Ahora bien, si esta estrategia del camuflaje literario será capitalizada por Baudelaire durante toda su carrera y en diferentes géneros (la poesía, la crítica literaria y el Salón de pintura, cada cual con sus respectivos soportes de publicación), no hay que olvidar que esta encontró su origen en las determinaciones políticas y mediáticas que configuraron la “escena de enunciación” de la *petite presse*. Y es que el soporte de publicación determina no solo los modos de enunciación, las finalidades discursivas y los roles a ser jugados por los actores de la comunicación, sino también la manera en que el discurso es recibido y valorado¹⁹. Así pues, es en este laboratorio de posturas y de prácticas de escritura que constituye la prensa literaria y artística, para retomar la expresión de Marie-Ève Thérénty (2007), que Baudelaire forjó una estética, un personaje y proyecto de singularización. Primero, una estética de la risa y de la polifonía que buscaba crear un efecto de choque en el lector, cuya importancia para la construcción de *Las Flores del Mal* y *El Spleen de París* fue demostrada respectivamente por Alain Vaillant y Steve Murphy²⁰. Segundo, un personaje que lo habitó toda su vida, a saber, ese dandy irreverente y provocador, ese comediante de las letras siempre listo a desconcertar, a través de sus ambigüedades y sus mistificaciones, tanto al burgués como a sus pares. Por último, un proyecto de singularización que se define, en sus primeros años, por la puesta en evidencia caricatural y burlesca de los clichés románticos —en particular en lo que concierne a los *topos* de la pobreza autorial, de la inspiración, del desinterés

19 Véase Marie-Ève Thérénty (2009).

20 Véanse Vaillant (2007) y Murphy (2003).

y del desorden asociado al genio—, pero que se prolongará después, bajo un tono más amargo y ennegrecido, por una crítica de la hipocresía burguesa y de su presuntuosa creencia según la cual el progreso material y científico traería consigo el progreso moral del hombre.

¿CÓMO DISTINGUIRSE DE LA BOHEMIA?

El 19 de febrero de 1924, Paul Valéry pronunció frente al principado de Mónaco una conferencia que fijó durante mucho tiempo la manera en la que se leyó e interpretó la obra baudelairiana: *La situación de Baudelaire* (1957). Al definir la posición del joven poeta en la escena literaria de su tiempo, Valéry sostenía que Baudelaire debía, por lo menos de manera inconsciente, “distinguirse a todo precio de un conjunto de grandes poetas excepcionalmente reunidos por un azar en una misma época, todos en pleno vigor” (Valéry, 1957, p. 600). El juicio de Valéry recordaba otro pronunciado por Sainte-Beuve en un artículo consagrado a las elecciones de la Academia francesa de 1862, elecciones a las que Baudelaire presentó, seguramente de manera irónica y desafiante, su candidatura:

En suma, el señor Baudelaire encontró la manera de construirse, en los extremos de una lengua terrenal considerada por muchos como inhabitable y más allá de los confines del romanticismo conocido, un quiosco extraño [...] Ese singular quiosco, hecho de marquetería y de una originalidad concertada y pensada, y que desde hace algún tiempo atrae las miradas hacia la punta de Kamtchatka romántico, yo lo denomino *la locura baudelairiana*. El autor puede vanagloriarse de haber realizado algo imposible, allí donde se creía que nadie podría jamás llegar. (Sainte-Beuve, 1863)

Ciertamente, visto desde lejos, como lo hacía Valéry al referirse al poeta ya consagrado por *Las Flores del Mal*, “el problema de Baudelaire podría [...] formularse así: *ser un gran poeta, sin ser ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset*” (1957, p. 600). Pero las cosas son mucho más complejas. Visto desde cerca, esto es desde el punto de vista del joven debutante, el problema de Baudelaire era completamente otro. No pudiendo elegir entre las posiciones ya ocupadas por sus mayores, el poeta debía conformarse, al menos temporalmente, con los puestos vacantes, aquellos que se disputaban al mismo tiempo que él la

bohemia literaria de los años de 1840. Dicho de otro modo, es en contra de esos primeros compañeros de bohemia con los que hizo sus primeros pasos y no en contra de los grandes poetas románticos, como lo creía Valéry, que se jugará la partida para el joven Baudelaire.

Para esos desterrados de la tierra prometida, toda una colección de segundos roles, listos para ser investidos, desfilaba ante sus ojos desde 1830. Y como las desigualdades entre los escritores ya instalados y los recién llegados incitaban a estos últimos a poner en marcha estrategias literarias cada vez más audaces para hacerse notar, la competencia por el estrellato literario era cada vez más feroz, lo que trajo consigo una espectacularización sin precedentes de la vida literaria. Así lo notaba Murger, quien en el prefacio a sus *Escenas de la vida de bohemia* recordaba la fascinación que el infortunio —en el doble sentido de ausencia de fortuna y de fatalidad— había ejercido en las prácticas y las representaciones del artista desde 1830:

Muchos jóvenes se tomaron en serio las declamaciones hechas a propósito de los artistas y de los poetas infortunados. Los nombres de Gilbert, de Malfilâtre, de Chatterton, de Moreau fueron demasiado a menudo, demasiado imprudentemente y, sobre todo, demasiado inútilmente proclamados. Se hizo de la tumba de estos infortunados un trono desde el cual se predicaba el martirio del arte y de la poesía. [...] Esas fúnebres apoteosis, ese *réquiem* laudatorio, ejerció sobre los espíritus débiles y las vanidades ambiciosas una fatal atracción. Muchos pensaron que la fatalidad era la mitad del genio, muchos soñaron para ellos ese lecho de hospital en el que murió Gilbert, esperando convertirse en poetas como este lo hizo un cuarto de hora antes de morir, y creyendo que esta era una etapa obligada para alcanzar la gloria. (1869, p. x)

Murger hacía referencia a una situación bien real que marcó el destino de una gran parte de la bohemia literaria. A la brutal descalificación de la poesía, propiciada por una cultura burguesa cada vez más centrada en la información y el entretenimiento, el poeta romántico opuso, de manera reactiva, una mitología del escritor infortunado en la que la pobreza, y la desdicha a la que esta

conducía, eran exhibidas como un signo de su valor y de su virtud²¹. José-Luis Díaz, quien escribió un estupendo estudio sobre la construcción de los imaginarios autoriales durante la Restauración y la Monarquía de Julio (2007), señalaba a justo título el rol que jugó la publicación de obras consagradas a celebrar el culto del poeta infortunado en la transmisión del mito inaugurado por Gilbert en 1772 con su famoso poema “Le génie aux prises avec la fortune ou le poète malheureux”; Charles Loyson publicó en 1810 su poema “Maladie de langueur”; Millevoye su “Poète mourant” en 1812; Dorange, el mismo año, “Adieu à la vie”, todos ellos muertos en la flor de la vida. Estos relatos fúnebres, a los que el éxito de *Stello* de Vigny en 1832 dio un segundo aliento, provocaron una impresión tan fuerte en los jóvenes escritores en busca de legitimación que estos no dudaron en participar a esta subasta escénica del escritor con su propio relato idealizado de la muerte del poeta, cuando no fue, como ocurrió en algunos casos, con su propia muerte.

En efecto, seducidos por los relatos que ponían en escena al poeta agonizando en la miseria, en particular por los de la famosa triada del infortunio literario —Malfilâtre (1732-1767), Gilbert (1750-1780) y Chénier (1762-1794)— muchos de estos jóvenes escritores de la Monarquía de Julio consumaron su propia muerte deseando alcanzar por esta vía la gloria póstuma. La ola de suicidios que se acrecentó a partir de 1832 y las representaciones del poeta agonizando en un lecho de hospital —Victor Escousse y Auguste Lebras (17 de febrero 1832), Éliisa Mercœur (6 de enero 1835), Hégésippe Moreau (19 de diciembre 1838), Aloysius Bertrand (29 de abril 1841), Charles Lassailly (14 de julio 1843), por nombrar solamente los más importantes— son el testimonio de estas estrategias promocionales cada vez más radicales. Y es que ya no se trataba únicamente de revindicar discursivamente, como lo habían hecho los grandes románticos —Vigny y Lamartine a la cabeza— la renuncia del escritor a las recompensas mundanas. Era necesario que dicha renuncia fuera lo más espectacular y lo más histórica posible. La nota que Escousse dejó para que fuese reproducida por los periódicos después de su suicidio, acompañada de algunos versos que recordaban “Les Adieux à la vie” de Gilbert, confirma la intención del poeta de darle a su muerte un impacto mediático susceptible de conferirle

21 Véase a este respecto Zapata (2015).

la gloria póstuma. Esta se presenta como la condenación de una sociedad criminal que deja morir a sus poetas en la miseria. Y para que el acto del poeta fuera efectivo, este debía ser lo más visible y lo más macabro posible:

Deseo que los periódicos que anunciarán mi muerte agreguen esta declaración a su artículo: 'Escousse se mató porque no encontró su lugar aquí abajo, porque la fuerza le faltó en cada paso que daba para delante o para atrás, porque la gloria no dominaba lo suficientemente su alma'. (citado por Díaz, 2007, p. 333)

Esta mitología de la pobreza autorial y de la muerte voluntaria del poeta, que valorizaba la miseria real de los hombres de letras presentándola como un rechazo voluntario de las insignias de la vida burguesa, no solo orientó las vidas de muchos escritores durante dicha época, sino que constituyó para un gran número de ellos un mecanismo de legitimación de primer orden al hacer de la pobreza, de la exclusión, de la enfermedad y de la persecución las marcas irrefutables del genio²². Pero si el mito se vio confirmado por la realidad, pues dictó la manera de vivir —y de morir!— de muchos jóvenes autores de la Monarquía de Julio, este fue rápidamente banalizado por estrategias editoriales que aprovecharon la ocasión para cautivar a un público cada vez más apto a compadecer las quejas de estos poetas desdichados. Desde la publicación en 1823 de *Recuerdos de las musas, o colección de poetas franceses muertos en la flor de la vida* de J.-B. Buisson (1823), hasta la reedición en 1853 de la antología de Charles Colnet titulada *Biografía de los autores muertos de hambre*²³, una industria floreciente del infortunio autorial, alimentada por la producción en masa de escritores de segundo orden que no dejaba de expirar la lira en la mano, se tomó la escena literaria francesa. Así lo recordaba irónicamente Baudelaire en un mordaz artículo consagrado a Hégésippe Moreau —poeta muerto en la miseria cuando tan solo tenía 28 años— que fue escrito en 1861 para la antología *Les Poètes français* dirigida por Eugène Crépet, pero que, al ser rechazado, tal vez por su antirepublicanismo, solo fue publicado póstumamente bajo los cuidados de Banville y Asselineau:

22 Es la tesis de Pascal Brissette en su libro *La malédiction littéraire* (2005).

23 El texto de Colnet había sido publicado en 1813 y fue reeditado en 1853 junto con un volumen titulado *L'Art de dîner en ville à l'usage des beaux-esprits, suivie de la biographie des auteurs morts de faim*, París: Bureau de la bibliothèque choisie.

Hubo un tiempo en el que para los poetas estuvo de moda quejarse, no de dolores misteriosos, vagos, difíciles de definir, especie de enfermedad congénita a la poesía, sino de buenos y bellos sufrimientos bien determinados; de la pobreza, por ejemplo, se decía orgullosamente: ¡tengo hambre y tengo frío! Y se experimentaba un cierto honor al escribir esas suciedades en verso. (*oc.*, t. II, p. 158)²⁴

Y es que esa “vanidad del infortunio”, como la llamaba Baudelaire, se había “plantado profundamente en el corazón de la mediocridad”:

De esta armazón cada perezoso y cada vagabundo es un pilar. De esta conspiración, todo sujeto infame es naturalmente cómplice. Si se tratara de un verdadero gran hombre, su genio serviría para disminuir la piedad por sus desgracias, mientras que todo hombre mediocre puede pretender, sin temer el ridículo, alzarse a la altura de Hégésippe Moreau, y si es desgraciado, tendrá naturalmente todo el interés en probar, tomando a este como ejemplo, que todos los desgraciados son poetas. (*oc.*, t. II, p. 158)

Es justamente de esa industrialización del “poeta en la miseria” —de la que muchos editores y poetas intentaron sacar partido— de esos jóvenes que vivían su marginalidad social y económica como una forma de heroísmo, que Baudelaire quiso distinguirse a todo precio. Según las representaciones retrospectivas que Baudelaire construyó de la bohemia en 1861, en particular aquellas de su prefacio de *Los mártires ridículos* de Léon Cladel y de su noticia ya citada sobre “Hégésippe Moreau”, la bohemia de 1840 no estaba compuesta de verdaderos artistas, conscientes de las exigencias de la creación artística, sino de una “lamentable e insignificante casta”, con “sus malos hábitos, sus costumbres aventureras y sus incurables ilusiones” (*oc.*, t. II, p. 184). Baudelaire, que vivió a pesar suyo una vida de bohemia,

24 Este poeta [Hégésippe Moreau] muerto en la desgracia, cuyas obras completas acababan de ser publicadas en 1860 con un prefacio de Sainte-Beuve, gozaba de una cierta popularidad que no solo recordaba, según este, “el lamentable ejemplo de Gilbert”, sino que “se erguía como un par demasiado fiel al conmovedor drama de Chatterton, cuya impresión permanecía aún viva en la juventud” (Sainte-Beuve, 1853, pp. 51-75).

jamás quiso ser confundido con esos "mártires de la estupidez, de la fatuidad, del libertinaje, de la pereza amparada en la esperanza" (OC, t. II, p. 184), como él mismo los llamaba. Este vio, sin embargo, los riesgos de verse asimilado a esta. ¿Cómo el joven aspirante, que había rechazado los valores de su propia clase social para ir correr las aventuras del azar, no pudo haberse preguntado si su destino era realmente convertirse en el gran escritor con el que soñaba? Baudelaire tuvo ciertamente que interrogarse, como lo demuestra la incertidumbre que se vislumbra en su correspondencia, sin contar su intento fallido de suicidio en 1845, sobre su verdadera posición: ¿hacia él parte de esa bohemia menesterosa que nunca forjaría una obra? ¿Terminaría él también, como fue efectivamente el caso de una gran parte de la bohemia de 1840, sin gloria y sin honores en un periódico de la *petite presse*, o, peor aún, como uno de esos escritores que, viviendo miserablemente de su pluma, se apropiaba de la floreciente industria de la desgracia para morir después en un lecho de hospital esperando la gloria póstuma?

Pierre Bourdieu describió muy bien esta incertidumbre a la que se veía confrontado el joven escritor que, refractario a las ventajas de su clase social, se lanzaba a conquistar la gloria literaria en un momento en el que la precariedad de las carreras se veía fuertemente acrecentada por la descalificación cada vez mayor de la poesía:

Sin duda no es fácil, incluso para el creador mismo en la intimidad de su experiencia, discernir la línea que separa al artista fracasado, bohemio que prolonga la revuelta adolescente más allá del límite socialmente asignado, del 'artista maldito', víctima provisoria de la reacción suscitada por la revolución simbólica que opera. Mientras que el nuevo principio de legitimidad, que permite ver en la maldición presente un signo de la elección futura, no haya sido reconocido por todos, mientras que el nuevo régimen estético no se haya instaurado en el campo, y más allá de este, en el campo del poder mismo (el problema será el mismo para Manet y los 'rechazados del Salón'), el artista herético está sujeto a una extraordinaria incertidumbre, principio de una terrible tensión. (1992, p. 111)

Ciertamente hay un doble riesgo. Por un lado, perderse en esa bohemia aventurera que, incapaz de forjar una obra, ve en el arte una salida pasajera

antes de asumir las responsabilidades de la vida adulta del burgués. Por el otro, prolongar la vida excéntrica y mísera de la bohemia, augurando una obra que no llegará jamás y perecer así en los bastidores de un periódico como un escritor apenas singular. Fue así como percibió Gautier al joven Baudelaire —si le creemos a Maxime Du Camp— cuando este le entregó, entre septiembre de 1851 y enero de 1852, 12 poemas para ser publicados por la *Revue de Paris* bajo el título *Los limbos*, pero de los cuales solo dos fueron publicados, “La negación de San Pedro” y “El hombre y el mar”:

Temo que con Baudelaire ocurra lo mismo que con Pétrus Borel. En nuestra juventud, cuando la escuela romántica lanzaba toda su llama [...] decíamos: ¡Que Hugo se prepare! Cuando Pétrus Borel publique sus versos, aquel desaparecerá. ¡Y bien! Pétrus el licántropo publicó *Champavert*, *Madame Putiphar*, *Les Rhapsodies*, y el padre Hugo no desapareció. Hoy se nos amenaza con Baudelaire, se nos dice que cuando él imprimirá sus versos, Musset, Laprade y yo mismo nos evaporaremos. No lo creo, Baudelaire seguirá haciendo ruido como Pétrus Borel, quien terminó travestido en funcionario, en comisario civil, en no sé qué, para darle de comer. (Citada por Guyaux, 2007, p. 606)²⁵

Frente a ese destino incierto, verdadera fuente de angustias y de dudas, Baudelaire optó por la construcción escrupulosa y laboriosa de una obra que no publicó en su conjunto antes de que tomara su forma definitiva. En efecto, entre la escritura de sus primeros poemas y la publicación en volumen de *Las Flores del Mal* pasaron 17 años, lo que le permitió al joven poeta decantar y cristalizar una obra que anunciaba en pequeñas dosis gracias a la publicación de poemas dispersos en la prensa y a las declamaciones esporádicas de sus versos en los cafés frecuentados por la bohemia²⁶. Ciertamente, conocemos la tendencia a la procrastinación de Baudelaire, sobre todo si tenemos en cuenta los innumerables proyectos que aparecen en su correspondencia y que jamás fueron

25 La anécdota es contada por Maxime du Camp en sus *Souvenirs littéraires*, capítulo XVIII.

26 Para las publicaciones de los poemas de *Las Flores del Mal* en la prensa, antes de ser recopilados en volumen, véase el texto de Alain Vaillant, “Baudelaire, artista moderno de la ‘poesía-prensa’”, recopilado en esta antología.

llevados a cabo, pero él también elaboró —contra la pereza, la falta de disciplina y la vida desordenada que caracterizaban a sus ojos la bohemia—, una ética y una estética del gasto excesivo en términos del tiempo, del método, de la profundidad analítica y de los recursos empleados en la creación artística.

Basta con mirar un texto temprano de Baudelaire, “Consejos a los jóvenes literarios”, escrito en 1846, para convencerse de la importancia que tuvo dicha ética en su proyecto de demarcación de los productores menos dotados de capital cultural, pero que se encontraban, junto con él, en una posición de exclusión social y económica. Estos revelan una toma de consciencia de los presupuestos institucionales y económicos de la literatura, pero también una férrea voluntad de demarcación de esos jóvenes devorados por la miseria y empujados por su ambición. Allí, el personaje irreverente y provocador que el poeta construye según las reglas de juego impuestas por el cuadro enunciativo de la *petite presse* se sirve de la ironía para desenmascarar los clichés románticos y los lugares comunes acumulados por la bohemia. Aceptando de entrada que la misma dinámica mercantil que gobierna “la literatura industrial”, para retomar el título del célebre artículo de Sainte-Beuve publicado en 1839, controla también lo que Baudelaire llama la “literatura del corazón”, el joven poeta impone al escritor una ética —y una estética!— basada en el “trabajo regular”, en la “labor escrupulosa”, en la “disciplina” y en el “método de composición”. Y es a través de ese diálogo entre las nuevas condiciones económicas de la literatura y los imaginarios románticos que Baudelaire denuncia esa imagen idealizada del escritor en la que la marginalidad social, la vida desordenada y la falta de disciplina estaban asociadas a valores como la inspiración, la libertad, el desinterés económico y el genio.

De ahí la importancia de mostrar, como hemos intentado hacerlo en este artículo, cómo Baudelaire capitalizó ese primer dispositivo de enunciación que era la prensa literaria y artística para construir su proyecto de singularización. Relegado a las márgenes de la sociedad, como muchos otros jóvenes aspirantes que tomaban al mismo tiempo que él la vía de bohemia, Baudelaire hizo de la ironía y de la provocación, esas armas emblemáticas del redactor de la *petite presse*, la expresión de esa lucidez de espíritu con la que percibió no solo las transformaciones que el nuevo sistema mercantil le imponía a la literatura, sino también sus contradicciones. Y esto en una época en la que el mito del sacerdocio literario, alimentado por

representaciones idealizadas del escritor y de su oficio, se veía ferozmente contestado por las condiciones económicas y sociales reales en las que vivían los escritores. Surge de ahí una toma de consciencia de sus propias prácticas y representaciones que Baudelaire supo encausar para poner en evidencia, de manera caricatural y burlesca, pero no sin un nota amarga y dolorosa, los rituales que gobernaban para entonces, y que siguen gobernando, la vida literaria.

REFERENCIAS

- Asselineau, C. (1869). *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*. Paris: Lemerre.
- Baudelaire, C. (11 de agosto de 1851). Pierre Dupont. *La Sylphide*.
- . (1973). *Correspondance*. Edición establecida, presentada y anotada por Claude Pichois, con la colaboración de Jean Ziegler, 2 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.
- . (22 de enero de 1852). L'École païenne. *La Semaine théâtrale*.
- . (25 de febrero de 1856). Edgar Poe, sa vie et ses œuvres. *Le Pays*.
- . (27 de noviembre de 1851). Les Drames et les romans honnêtes. *La Semaine théâtrale*.
- . (marzo y abril de 1852). Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages. *Revue de Paris*.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art*. París: Seuil.
- Buisson, J-B. (1823). *Souvenirs des Muses, ou collection des poètes français morts à la fleur de l'âge*. París: Corbet, Libraire-Ladocat, libraire.
- Crépet, J. y Pichois, C. (1953). *Baudelaire et Asselineau*. París: Librairie A-G Nizet.
- Dayre, É. y Pichois, C. (1991). *La jeunesse de Baudelaire vue par ses amis*. Vanderbilt, Nashville: W. T. bandy, Center for Baudelaire's Studies.

- Delvau, A. (1862). *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*. París: E. Dentu.
- Diaz, J.-L. (2007). *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. París: Honoré Champion.
- Glinoyer, A. y Laisney, V. (2013). *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*. París: Fayard.
- Guyaux, A. (ed.). (2007). *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*. París: PUPS.
- Heinich, N. (2005). *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París: Gallimard.
- Heinich, N. (2014). "La bohemia en tres dimensiones: artista real, artista imaginario, artista simbólico". En: Zapata, J. (ed.) *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura auctorial*. Medellín: Universidad de Antioquia, pp. 158-175.
- Kopp, R. (2004). *Baudelaire. Le soleil noir de la modernité*. París: Gallimard.
- Maingueneau, D. (2004). *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin.
- Murger, H. (1869). *Scènes de la vie de bohème*. París: Michel Lévy.
- Murphy, S. (2003). *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*. París: Honoré Champion.
- Pichois, C. y Ziegler, J. (2005). *Baudelaire*. París: Fayard.
- Pinson, G. (2011). "Travail et sociabilité". En Kalika, D., Régnier, P., Thérenty, M-E. y Vaillant A. (eds.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, pp. 650-666. París: Nouveau monde éditions.
- Robb, G. (1993). *La poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*. París: Aubier.
- Sainte-Beuve, C. A. (1 de septiembre de 1839). "De la littérature industrielle". *Revue de Deux Mondes*, t. IV.

- Sainte-Beuve, C. A. (1853). “Moreau”. En *Causeries du Lundi*, t. IV. París: Garnier frères, libraires/éditeurs.
- Sainte-Beuve, C. A. (1863). Des prochaines élections à l'Académie. *Le Constitutionnel*, 21 de enero de 1862, retomado en *Nouveaux Lundis*. París: Michel Lévy frères.
- Thérenty, M-È. (2007). *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*. París: Le Seuil.
- Thérenty, M-È. (2009). “Pour une poétique historique du support”. *Romantisme*, 143, pp. 109-115.
- Vaillant, A. (2007). *Baudelaire, poète comique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Vaillant, A. (2011). “La presse littéraire”. En Kalika, D., Régnier, P., Thérenty, M-E. y Vaillant A. (eds), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. París: Nouveau monde éditions.
- Vaillant, A. (2011). “Présentation”. En Vaillant (ed.) *Baudelaire journaliste. Articles et chroniques*. París: Flammarion.
- Valéry, P. (1957). “Situation de Baudelaire”, Variété, en *Œuvres Complètes*, t. 1. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Wagneur, J-D. y Cestor F. (2012). *Les Bohèmes 1840-1870*. París: Champ Vallon.
- Zapata, J. (2015). La postura del pobre encomiable. Hacia la construcción del mito de la maldición literaria. *Literatura: Teoría, historia, crítica*, 17(1), pp. 49-68.