

PASCAL BRISSETTE

LA MALDICIÓN  
LITERARIA  
DEL POETA ANDRAJOSO  
AL GENIO DESDICHADO

Traducción y prefacio de  
JUAN ZAPATA

LUNA  LIBROS



LUNA LIBROS

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MEXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ECUADOR - ESPAÑA  
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

## Prefacio

Aunque publicada originalmente en francés hace pocos años, *La maldición literaria: del poeta andrajoso al genio desdichado* es ya una obra imprescindible para la historia de la vida intelectual y artística en Occidente. Y no solo por la envergadura de su corpus —que se hilvana, sin perder nunca el hilo, desde la Antigüedad clásica hasta los albores del siglo XIX—, sino por los hallazgos de su propuesta teórica y metodológica. En el cruce de la sociología de los campos, el análisis del discurso y la historia literaria, la obra que hoy presentamos al público hispanoamericano traza la historia de uno de los mitos más fascinantes del imaginario literario occidental, desentrañando sus mecanismos de funcionamiento, sus motivaciones y su impacto en la escena literaria y artística. De ahí que aquellos que, atraídos por su título, piensen encontrar en esta obra una confirmación simplona de la relación entre genio y desdicha o entre creación y fatalidad, tengan que ser prevenidos de antemano: nada de ello encontrarán en estas páginas. Todo lo contrario. La maldición literaria es analizada aquí como lo que es: una creencia que no solo ha orientado la manera de vivir, ¡y de morir!, de muchos escritores, sino que ha suscitado, a lo largo de su historia, diferentes maneras de señalarse como autor y de asumir su función en la escena literaria.

Tal vez sea este uno de los aportes más valiosos de la obra de Brissette, pues el mito, y en particular el que nos convoca, no es presentado aquí como una ilusión adormecedora que deba ser denunciada mediante su confrontación con la realidad. Tal sería el proyecto de un biografismo ramplón que busque probar, acudiendo al análisis de algunos casos ejemplares, si los autores y artistas que han sido considerados por la historiografía tradicional como genios infortunados fueron o no víctimas reales de la pobreza, la persecución, la enfermedad y

la incompreensión de sus contemporáneos<sup>1</sup>. Por el contrario, lo importante aquí, más que la vida misma de los autores, es la elaboración discursiva que estos hicieron de sus sufrimientos y las ganancias simbólicas que obtuvieron de dicha operación. Así, en tanto dispositivo hermenéutico, el mito funciona, nos dirá Brissette, como una explicación de un estado de hecho y como “un mecanismo de compensación que permite a los autores infortunados considerar sus sufrimientos como un signo del destino y como una marca del genio” (p. 36). Dicho de otra forma, si ciertos autores recurrieron al mito de la maldición literaria no fue únicamente para explicar la precarización cada vez mayor del hombre de letras en la sociedad moderna, sino para darle un sentido que la hiciera tolerable.

Asimismo, el mito de la maldición literaria funciona como dispositivo de legitimación de primer orden al hacer de la pobreza, la enfermedad y la persecución las marcas irrefutables del genio. En efecto, para muchos jóvenes devorados por la miseria y empujados por su ambición, como fue el caso de esa primera bohemia literaria que invadió la escena literaria francesa de principios del siglo XIX, el mito vehiculaba representaciones valorizantes de la exclusión autorial que permitían que la marginalidad social y económica del escritor pudiese ser vivida como una condición deseable y virtuosa. Al presentar su infortunio —en el doble sentido de ausencia de fortuna y de fatalidad— como producto de una elección voluntaria, los desterrados del mundo social y de la institución literaria instauraban así un sistema de percepción y valorización en virtud del cual las recompensas mundanas, ya fueran económicas o simbólicas, eran vistas como sospechosas, por no decir denigrantes, mientras que “el trabajo literario sin ánimo de lucro (o más bien con reembolso diferido) y el rechazo de las insignias y los favores públicos eran vistos como merecedores de una plusvalía simbólica” (p. 23). Esta “lógica de quien pierde gana”, como la llama Brissette, en la que la prosperidad es sustituida por la posteridad, terminará imponiéndose como una evidencia hasta transformar por completo las modalidades de retribución del campo literario. Surge así una visión del arte y del artista que sigue siendo hoy en día la nuestra, en la cual la actividad letrada es descrita en términos de una vocación, que al ser asumida por un individuo de excepción exige el sacrificio, la renuncia y el desinterés<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Véase, como ejemplo de este tipo de estudios de corte biográfico y psicológico aplicados a artistas contemporáneos, el libro de Eric Corbobbese y Laurent Muldworf titulado *Succès damné*, Paris, Fayard, 2011.

<sup>2</sup> Véase a este respecto, Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005. Esta obra, que comparte con la de Brissette varios presupuestos teóricos y conclusiones complementarias, fue publicada el mismo año que *La maldición literaria*.

De ahí la importancia de comprender, tal y como lo hace Brissette en su estudio, no solo cómo los escritores construyen el mito, lo justifican y lo actualizan en sus discursos y en sus prácticas, sino las razones y motivaciones que los empujan a ello. En otras palabras, no se trata aquí de desmitificar el mito, como si con ello se probase engravidamente la ingenuidad y la alienación de quienes en él creyeron, sino de comprender cómo este se convierte, a lo largo de su historia, en una palanca de posicionamiento que les permite a los autores temporalmente excluidos de la escena literaria conquistar las posiciones dominantes y erigirse, en adelante, como los detentores del nuevo *nomos* literario.

\*\*\*

La obra de Brissette se inscribe sin duda en una fecunda tradición que se inaugura con los trabajos pioneros de Pierre Bourdieu y Jacques Dubois sobre el campo literario y la institución literaria<sup>3</sup>. Al articular las condiciones históricas e institucionales que cuestionaron de manera radical el estatuto del autor en la sociedad moderna (la desaparición de las redes aristocráticas que aseguraban la inserción social y económica del escritor durante el Antiguo Régimen, la incapacidad de las nuevas instancias de difusión y consagración burguesas para absorber el exceso de postulantes y, de manera concomitante, la precarización cada vez mayor de la población letrada) con un análisis de los valores y representaciones que los escritores movilizaron tanto en sus escritos como en sus comportamientos para responder a dichas condiciones y fundar las bases de su magistratura espiritual, Brissette demuestra en su estudio cómo la consolidación del mito de la maldición literaria es correlativa a la constitución y autonomización progresiva del campo literario. No hay que olvidar que el triunfo de la sociedad burguesa implica un nuevo sistema de producción y circulación de la literatura cuya lógica económica le parecía extraliteraria al escritor, acostumbrado como estaba a las antiguas redes de sociabilidad aristocráticas que constituían su público habitual. De ahí que el mito de la maldición literaria se convierta en el retiro ideal de una élite —más soñada que real— que no encuentra una posición que se ajuste, en el nuevo orden burgués, al mérito que cree poseer. Se trata, ciertamente, de una compensación

<sup>3</sup> Véase Pierre Bourdieu, “Le marché des biens symboliques”, *L'Année sociologique* 1971/22, pp. 49-126 y *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 (En español: *Las reglas del arte*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2006); y Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Bruselas, Éditions Labor/Fernand Nathan, 1978 (En español: *La institución de la literatura*, trad. y prólogo de Juan Zapata, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2014).

ilusoria, pues “el escritor se ampara en su personaje y pasa de plano de las realidades reivindicables a aquel, gratificante pero refractario, de las representaciones”<sup>4</sup>, pero también, y sobre todo, de una apuesta eficaz y rentable, pues el mito radicalizará de una vez por todas —en la figura del genio incomprendido, pero valorizado justamente por la incompreensión de sus contemporáneos— la distinción entre el valor simbólico y el valor económico sobre la cual se establecerá en adelante la división entre una literatura hecha por y para un público artista y una literatura para el gran número, sospechosa de compromisos denigrantes con el mercado y las instituciones oficiales. Y es que en un mundo donde la grandeza está asociada al desinterés y a la renuncia de los poderes temporales, como se afirmará en el polo más autónomo del campo, el éxito —con sus premios, sus distinciones y sus ventas— es visto como signo de mediocridad y sumisión.

Si bien es cierto que el mito de la maldición literaria se encuentra en el corazón mismo de los procesos de legitimación que permitirán la autonomización del campo literario, no nace súbitamente con las condiciones de producción y circulación impuestas al arte y la literatura por la economía burguesa. Aunque se forje a finales del siglo xviii en torno a las figuras del filósofo perseguido y del poeta infortunado, a las que se sumarán después las representaciones románticas del “poeta agonizando” y del “poeta en la miseria”<sup>5</sup>, sus fuentes discursivas y sus tópicos más importantes se encontraban ya dispersos en la cultura clásica y cristiana. He aquí la fuerza del estudio de Brissette con respecto a otros trabajos de indole bourdieusiana sobre el estatuto y las representaciones del autor en la sociedad moderna. Al reconstruir los orígenes del mito desde la Antigüedad clásica hasta mediados del siglo xix, Brissette nos lleva, por primera vez en los estudios literarios<sup>6</sup>, a través de los diversos discursos y estrategias argumentativas que permitieron, a lo largo de los siglos, asociar la pobreza, la persecución y la enfermedad con la virtud, el mérito y el genio. En efecto, el mito de la maldición literaria

<sup>4</sup> Alain Vaillant, “Entre persona y personaje: el dilema del autor moderno”, en Juan Zapata (ed.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2014, p. 107.

<sup>5</sup> Véase José-Luis Díaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

<sup>6</sup> Una empresa similar a la de Brissette, pero en esta ocasión centrada en la noción de genio, fue emprendida muchos años atrás por Edgar Zilsel. Véase *Le génie: histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, trad. de Michel Thévenaz, prefacio de Nathalie Heinrich, Paris, Éditions de Minuit, 1993 (primera ed., 1926).

no puede desligarse del mito mucho más amplio del cristianismo, el cual ha modelado el imaginario occidental y ha hecho del sufrimiento una bienaventuranza y una forma de elevación espiritual y moral. Al proveerlo de un vocabulario y de una retórica (procedimientos argumentativos, imágenes, metáforas), el discurso cristiano —y antes de este el discurso estoico— preparó, y hasta cierto punto permitió, el desarrollo del mito de la maldición literaria<sup>7</sup>.

De ahí que este “se revele como una recomposición simbólica laica, adaptada a la colectividad letrada, del mito cristiano”<sup>8</sup>.

Otra de las virtudes de esta amplia periodización es la posibilidad que abre para comprender el mito desde una saludable perspectiva histórica. En efecto, por más persuasivo y amoldable que sea, el mito de la maldición literaria posee un carácter agonístico y empieza a mostrar ya, como bien lo señala Brissette, signos de agotamiento. El hecho de que en la actualidad muchos escritores consagrados rehúsen plegarse al culto de los mártires y de la desdicha autorial es muy dicente al respecto. Otros escenarios autoriales, también rentables a corto y mediano plazo, se disputan hoy en día los roles dominantes de la escena literaria. No olvidemos también que en el momento mismo en que el mito irrumpía con más fuerza en el mundo de las letras, imponiendo las bases del nuevo sacerdocio literario, numerosos candidatos a la bohemia literaria arremetieron —a fuerza de mistificaciones, ironías y parodias— contra aquellos jóvenes que vivían su marginalidad social y económica como una forma de heroísmo. Así lo atestigua Murger a finales de 1840, quien en el prefacio a sus *Escenas de la vida bohemia* recordaba, con una mueca burlesca, la fascinación que el infortunio había ejercido en las prácticas y 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, Malfilâtre, Chatterton y 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

<sup>7</sup> Pascal Brissette, “Poeta desdichado, poeta maldito, maldición literaria”, en Juan Zapata (ed.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, op. cit., p. 144.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 145.

débiles y las vanidades ambiciosas una fatal atracción. Muchos pensaron que la fatalidad era la mitad del genio, muchos soñaron para ellos con 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<sup>9</sup>.

El mismo Baudelaire, a quien debemos tal vez una de las encarnaciones más seductoras del mito de la maldición literaria, por no mencionar sus admirables textos sobre Edgar Allan Poe, jamás quiso ser confundido con esos "mártires de la estupidez, de la fatuidad, de la pereza amparada en la esperanza"<sup>10</sup>, como él mismo los llamaba. Sin embargo, estos ejemplos tempranos de lucidez histórica —que desenmascaban la pretendida magistratura espiritual del hombre de letras al confrontarla con la precariedad social y económica real en la que vivían los escritores—, lejos de minar los fundamentos del mito, evidenciaban su poder de persuasión y el rol primordial que jugaba en las estrategias de posicionamiento de los autores de la época. Algo similar ocurre en la actualidad. Por más que el mito de la maldición literaria sea contrarrestado por otras formas de legitimación cultural, "¿cuántos jóvenes —se pregunta Brissette— hacen su entrada en la literatura por el portal del infortunio, creyendo que no hay nada tan auténticamente literario como la maldición, que una obra será más bella y mejor coronada si ha sido engendrada en el sufrimiento?" (p. 279).

\*\*\*

Por último, señalemos también que la obra de Brissette ha alimentado en los últimos años el debate académico generando un importante número de coloquios, volúmenes colectivos y tesis de grado que son el testimonio de su potencial descriptivo y del interés que ha despertado para la teoría y la historia de la literatura<sup>11</sup>. Al publicar la traducción de esta obra esencial, pretendemos abrir

<sup>9</sup> Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, París, Michel Lévy, 1851, p. x. 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 el volumen publicado por Michel Lévy en 1851.

<sup>10</sup> Charles Baudelaire, prefacio a *Les martyres ridicules par Léon Cladel*, en *Œuvres complètes*, edición establecida, presentada y anotada por Claude Pichois, París, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", II vol., vol. II, 1976, p. 184.

<sup>11</sup> Véase, entre otros, Pascal Brissette y Marie-Pierre Luneau (dir.), *Deux siècles de malédiction littéraire*, Lieja, Presses Universitaires de Liège, 2014; Anthony Glinoe y Pascal Brissette (dir.), *Bohème*

dicho debate al corpus de la literatura hispanoamericana, pues el mito de la maldición literaria traspasó fronteras temporales, lingüísticas, geográficas y culturales para imponerse en otros espacios bastante alejados de la escena parisiense. Basta con volver nuestra mirada a las prácticas y representaciones que han gobernado nuestra producción poética desde el modernismo para ver cómo se designa allí un vasto territorio de bohemios y malditos que se valieron del mito para negociar y legitimar su posición en la escena literaria hispanoamericana. Epicentro de la moda, de las ideas políticas, de los sistemas económicos y de los movimientos artísticos del siglo XIX, París, con su cortejo de artistas y escritores, se convirtió rápidamente en el paradigma de la modernidad literaria y artística. Sensibles a su influencia, los autores hispanoamericanos de fin de siglo encontraron en la capital francesa no solo las fuentes de las teorías artísticas que renovaron la literatura del nuevo continente, sino también nuevas representaciones del escritor (bohemio, maldito, *dandy* decadente) de las que se sirvieron para construir su identidad autorial. Pero si la historia y la crítica literaria del modernismo no han dejado de señalar su presencia en la literatura hispanoamericana de finales del siglo XIX, estas aproximaciones parecen olvidar que dichas representaciones solo pueden constituir un verdadero objeto de estudio a condición de que nos interroguemos por los actores que las forjan, las difunden o se las apropian, así como por los soportes que las vehiculan y contribuyen a su significación.

¿Cómo las representaciones que engendra el mito, con sus topos y sus escenas preconstruidas, fueron transferidas del campo literario francés a los campos literarios hispanoamericanos de finales del siglo XIX y principios del XX? ¿Quiénes son los mediadores y qué estrategias discursivas e institucionales pusieron en marcha para posicionarlas en el campo de recepción? ¿Cómo seleccionaron los materiales simbólicos transferidos y cómo los adaptaron a la cultura de llegada? ¿Por medio de qué soportes y redes de sociabilidad transnacionales dichas representaciones autoriales fueron transferidas? ¿Cuál fue

*sans frontières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010; Anthony Glinoe, *La bohème. Une figure de l'imaginaire social*, Montreal, Presses de l'Université de Montreal, 2018; Gérald Purnelle y Denis Saint-Amand (dir.), "Figures de la malédiction", *Revue Textyles*, 2018/53; Geneviève Boucher y Pascal Brissette, "Qui a lu boira. Les alcools et le monde littéraire", *COntEXTES*, 2009/6, en línea desde el 25 de septiembre de 2009, consultado el 15 de junio de 2018; Juan Zapata (dir.), *Baudelaire: de la bohemia a la modernidad literaria*, Bogotá, Babilonia/Filomena, 2017. Véase también el coloquio organizado por Pascal Brissette y Marie-Pier Luneau en la Universidad de McGill, Montreal, del 13 al 15 de junio de 2012, titulado *Deux siècles de malédiction littéraire: transformations, médiations et transferts d'un mythe*.

su impacto en los mediadores y en la constitución de las polaridades estéticas e ideológicas de los campos literarios de la América hispánica? Muchas son las preguntas que surgen a partir de este estudio y que nos permitirán orientar dicha investigación. El desafío es doble: se trata, por un lado, de trazar la historia de las redes de sociabilidad y de los soportes materiales que sirvieron de plataforma para la transferencia del mito. Por el otro, se trata de analizar, interrogando los textos y las trayectorias transnacionales de nuestros autores, los discursos y prácticas que el mito generó en función de los debates estéticos e ideológicos en los que se insertan, de las estrategias de posicionamiento de los escritores y de los soportes de mediación en los que se despliegan. Solo así estaremos en capacidad de describir las modalidades de su importación, reproducción y legitimación, sin olvidar las nuevas configuraciones literarias e institucionales que adoptó en nuestro medio.

• Trazar la historia de la apropiación, asimilación y recepción del mito de la maldición literaria en Hispanoamérica —con sus escenas típicas, sus retratos codificados y sus reformulaciones discursivas y comportamentales— es una tarea que se impone con urgencia. Pues dicho mito no solo jugó un rol preponderante en la batalla por la autonomización de nuestros campos literarios nacionales, sino que contribuyó a legitimar los binarismos sobre los cuales se construyó el problema de las identidades nacionales hispanoamericanas: modernismo/tradición, universalismo/regionalismo, cosmopolitismo/provincialismo. Dicho estudio contribuiría a la construcción en curso de una "historia de la comunicación literaria"<sup>12</sup> en los países hispanoamericanos que permita describir el rol que juegan los actores y las instancias de mediación en los procesos de apropiación, transformación y significación de los productos culturales, así como el impacto que estos tienen en nuestros valores y maneras de comprender el mundo. A usted, lector, le corresponde emprender este trabajo.

JUAN ZAPATA

Universidad de Lille, Francia

<sup>12</sup> Para retomar el proyecto planteado y delimitado por Alain Vaillant en *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

## Introducción

Una joven autora le envía a un cronista algunas páginas en las que anuncia su pronto suicidio y detalla las circunstancias en las que se llevará a cabo; está convencida de que sus dos novelas, que ni siquiera intentó publicar en vida, tendrán un éxito fulminante después de su muerte<sup>1</sup>. Un periodista le pregunta a un conocido autor de teatro si la escritura no sería para él una forma de olvidar alguna herida: "Sí", responde este, "incluso es un motor para escribir"<sup>2</sup>. Como tantos otros, un joven escritor concede una entrevista a un semanario con motivo de la publicación de su primera novela, la cual fue concebida y escrita, o por lo menos una gran parte de ella, durante su estadía en un hospital psiquiátrico, justo después de su intento de suicidio. En la primera plana del semanario se puede observar en página completa una fotografía de dicho escritor saliendo de las entrañas de la tierra, con el pelo mojado y pegado a la cara: *Back from Hell*<sup>3</sup>.

Estos tres fragmentos de la actualidad literaria tienen algo en común: muestran al escritor contemporáneo confrontado al sufrimiento, a un sufrimiento maligno pero inspirador que alimenta tanto el trabajo literario como la puesta en escena del "yo que escribe", estimulando la creación y el imaginario que se construye en torno a esta. Estos tres individuos han comprendido, o han creído comprender, que el escritor que se abandona a la desdicha, a sus discursos y a sus representaciones no tiene nada que perder. Todo lo contrario, saben que hay allí una vena que puede ser explotada, un conjunto

<sup>1</sup> Véase Jean Barbe, "C'est la vie", *Ici* (Montreal), del 20 al 27 de agosto de 1998, p. 6.

<sup>2</sup> Luc Boulanger, "Michel Marc Bouchard: la folie du large", *Voix* (Montreal), del 14 al 20 de septiembre de 1995, pp. 13-14, p. 13.

<sup>3</sup> Véase "Hors de la vie: Maxime Olivier Moutier", *Voix* (Montreal), del 20 al 26 agosto de 1998, pp. 16-17.

de materiales que pueden ser aprovechados para la construcción de su personaje público. Mediante sus declaraciones y confesiones públicas, se incorporan plenamente en el "mundo literario" y en sus imaginarios, al mismo tiempo que se apropian, reactivándola, de una mitología que, desde hace dos siglos y medio, le atribuye a la desdicha un rol preponderante en los procesos de legitimación artística.

La idea que afirma que el sufrimiento favorece la creación, que constituye una vía de acceso al genio y que el verdadero escritor debe conocer obligatoriamente ese gran maestro —la desdicha— no ha sido siempre tan evidente como se cree. Esta idea, este lugar común, tiene una historia que nadie ha contado hasta ahora. Reconstruir el primer acto de esta historia, tomando como punto de partida la constitución del mito de la maldición literaria desde la Edad Media hasta el siglo XIX, es el objetivo de la presente obra.

### La maldición literaria: un objeto de estudio

No se trata aquí de proponer un palmarés de "poetas malditos", o un repertorio forzosamente incompleto de los actores ignorados de la escena literaria<sup>4</sup>, ni mucho menos de escribir otro tratado de carácter psicológico sobre la correlación

<sup>4</sup> Muchas antologías poéticas contemporáneas se han consagrado a los "olvidados" de los siglos pasados. Véase, por ejemplo, Pierre Dauzier y Paul Lombard, *Poètes délaissés. Anthologie*, Paris, Éditions de la Table Ronde, col. "Petite Vermillon", 1999. Puede consultarse también la revista *Histoires littéraires* (Paris), fundada por Jean-Jacques Lefrère y Michel Pierssens, que se consagra, entre otras cosas, al estudio de los "autores considerados como menores" durante muchos decenios por los investigadores. Numerosos estudios sobre los autores desconocidos y sobre las márgenes de la literatura, reforzados por una reflexión sobre los mecanismos de exclusión y los procedimientos de deslegitimación cultural, han sido producidos entre 1997 y 2000 por el grupo de investigación M.A.D.O.N.N.A. (Marc Angenot, Jacques Dubois, Michel Biron, Jean Marie Goulemot, Benoît Melançon, Pierre Popovic). Véase *Tangence*, n° 57, mayo de 1998, "Littérateurs atypiques et penseurs irréguliers", Pierre Popovic y Érik Vigneault (dir.), *Les dérèglements de l'art: formes et procédures de l'illegitimé culturelle en France (1715-1914)*, Montreal, Presses de l'Université de Montréal, 2000; Marc Angenot, *Colins et le socialisme rationnel*, Montreal, Presses de l'Université de Montréal, 1999. Véase también *Romantisme*, n° 59, 1988, "Marginalités"; Jean-Jacques Lefrère y Michel Pierssens (dir.), *Les à-côtés du siècle. Premier colloque des Invalides*, 7 de noviembre de 1998, Montreal, Paragraphes, 1998; Jean-Jacques Lefrère, Michel Pierssens y Jean-Didier Wagneur (dir.), *Les ratés de la littérature. Deuxième colloque des Invalides*, 11 de diciembre de 1998, Tusson (Charente), Du Lérot, 1999. Para una bibliografía más completa sobre el tema, véase el sitio del grupo M.A.D.O.N.N.A., administrado por Benoît Melançon: <http://mapageweb.UMontreal.CA/melanconmadonna.tdm.html> (consultado por última vez el 18 de mayo de 2004).

entre el sufrimiento, la patología y la creación<sup>5</sup>, o entre el genio y la locura<sup>6</sup>. En el cruce de la sociología de la literatura, la sociocrítica y la historia literaria, este estudio propone más bien una reflexión global e histórica sobre la función que cumple el sufrimiento en los procesos de legitimación cultural y sobre las formas que este adoptó entre 1770 y 1840 para conmovir, ser aceptado y volverse retóricamente rentable.

Pues no basta con sufrir para ser un gran escritor, ni persistir en la locura para apoderarse de la corona de los genios: es preciso también saber expresar su desdicha, transcribirla en formas apropiadas, darle el tono que conviene a la situación y un cierto sentido de pertinencia. El sufrimiento no se proclama de la misma forma en 1770 que en 1820, ni en la Academia francesa o en la tumba de Rousseau: el infortunio autorial responde a códigos estéticos social e históricamente variables.

Es justo lo que demuestran los trabajos de José-Luis Díaz<sup>7</sup> y Jean-Luc Steinmetz<sup>8</sup> sobre los poetas infortunados del primer cuarto del siglo XIX. Del poeta que, en la obra de Gilbert, se representa como una joven águila golpeada en pleno vuelo, al poeta que, en la obra de Lamartine, se representa como un cisne que se extingue en el último canto; del entusiasmo volcánico del

<sup>5</sup> Véase Leo Schneiderman, *The Literary Mind. Portraits in Pain and Creativity*, Nueva York, Insight Books, 1988: "Basados en las pruebas recogidas en este volumen, es difícil evitar concluir que la patología es inseparable de la producción de las grandes obras de ficción, drama y poesía incluidas; de la misma forma que la patología se limita a suministrar la motivación para la creatividad literaria" (p. 206). Véase también Albert Rothenberg, *Creativity and Madness: New Findings and Old Stereotypes*, Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1990. La tesis de Rothenberg es que la creación no proviene de una psicosis sino que esta es el antídoto; aquel que crea no está completamente loco, la creación le permite conservar un equilibrio sin el cual no podría vivir. Si el creador es generalmente percibido como un original o un sujeto desequilibrado, es porque no utiliza las vías tradicionales de la lógica para lograr sus fines. Rothenberg, que piensa haber acabado con los "viejos estereotipos", reproduce el discurso de la ilustración sobre el entusiasmo, tal y como es definido en el artículo "Enthousiasme" de la *Encyclopédie*, escrito por M. de Cahusac. (Véase Diderot y l'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson/David l'aîné/Le Breton/Durand, 1751-1772, 17 vol. de texto, 11 vol. de ilustraciones, vol. 5, pp. 719-722. En adelante esta obra será designada con las siglas EDR).

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, D. Jablow Hershman, *The Key to Genius*, Nueva York, Prometheus Books, 1988; o Philippe Brenot, *Le génie et la folie en peinture, musique, littérature*, Paris, Plon, 1997.

<sup>7</sup> José-Luis Díaz, "L'aigle et le cygne au temps des poètes mourants", *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5, septiembre-octubre de 1992, pp. 828-845; "Lamartine et le poète mourant", *Romantisme*, n° 67, 1990, pp. 47-58; "Écrire la vie du poète: la biographie d'écrivain entre Lumières et romantisme", *Revue des sciences humaines*, t. LXXXVIII, n° 224, octubre-diciembre de 1991, pp. 215-233.

<sup>8</sup> Jean-Luc Steinmetz, "Du poète malheureux au poète maudit (réflexion sur la constitution d'un mythe)", *Œuvres & critiques*, vol. VII, n° 1, 1982, pp. 75-86.

escritor en la obra de Mercier a la dulce inspiración de los poetas tuberculosos de los años de 1810, hay todo un repertorio metafórico, todo un imaginario literario que se transforma progresivamente. Díaz y Steinmetz demuestran en sus estudios, cada uno a su manera, cómo entre 1770 y 1825 se instala en la escena literaria francesa una mitología del escritor desdichado, un ciclo del poeta agonizante que encuentra su fase inicial, su “relato fundador”, en las obras y en la muerte prematura de Nicolas Gilbert (1750-1780)<sup>9</sup>. Díaz se ocupa primordialmente de la identidad fantasmagórica del poeta agonizante, que él analiza a partir de un corpus compuesto por odas, estancias y elegías, demostrando así que el escenario de la muerte autorial renueva “la mitología, tan necesaria para la actividad literaria”<sup>10</sup>, y funda “uno de los cuadros fantasmagóricos principales del romanticismo poético”<sup>11</sup>. A partir de un corpus diferente, pero analizando el mismo escenario fúnebre, Jean-Luc Steinmetz examina por su parte las reediciones de las obras de tres poetas “infortunados” del siglo XVIII (Gilbert, Malfilâtre y Chénier) y concluye que el mito del poeta infortunado —que se convertirá más tarde, gracias a Verlaine, en el mito del poeta maldito— se constituye en torno a esta trinidad sacrificial. Steinmetz afirma que el mito del poeta infortunado, cuya base se encuentra en la singularidad de estos tres destinos excepcionales, se impuso en la generación romántica como un modelo fantasmagórico que debía ser imitado y reproducido. Forjado a partir de la realidad histórica —la muerte prematura de Gilbert o de Chénier—, el mito creó rápidamente un “filtro ideológico” que incitaba a los poetas de carne y hueso a asumir la ficción de la muerte del poeta, a vivir y a morir por y según su obra, con todos los riesgos de *plagio biográfico* que esto implica:

La ola de suicidios que se observa en 1832 obedece tanto a un efecto literario como a una situación adversa bien vivida, aspectos que condujeron a un desenlace mortal. La imagen de un Gilbert agonizando en un lecho de hospital produce una impresión tan fuerte, tan decisiva en los jóvenes románticos que Hégésippe Moreau y Aloysius Bertrand se ven obligados a cuestionar la originalidad de su

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>10</sup> José-Luis Díaz, “L’aigle et le cygnet au temps des poètes mourants”, *loc. cit.*, p. 844.

En el momento en que Pascal Brissette escribe la obra que el lector tiene entre sus manos, José-Luis Díaz no había publicado aún la obra que afinaría y sintetizaría sus trabajos sobre las representaciones del poeta en la primera parte del siglo XIX. Esta fue publicada bajo el título *L’écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l’époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007. [N. del T.].

<sup>11</sup> *Ibid.*

propia muerte. En el momento más doloroso y más personal de la vida de un hombre, ¿no parecen imitar, como en una escena de teatro, un acto conocido, esperado<sup>12</sup>?

El paso de lo real a lo ideológico es circular: el imaginario se alimenta de los hechos reales y los reconstruye, los deforma, los interpreta, al mismo tiempo que les proporciona un cuadro de inteligibilidad; y es justamente para no dar la impresión de interpretar un papel ya visto y aplaudido por el público, y sobre el cual ya se han derramado bastantes lágrimas, que el poeta debe modificar el protocolo del infortunio autorial. No se muere de cualquier manera si el objetivo es conmovir; la postura estética es tan importante aquí como el gesto.

Si un estudio del infortunio autorial no puede dejar de lado las diferentes formas que asume el sufrimiento en la literatura, tampoco puede olvidar los presupuestos ideológicos del infortunio, esto es, las ganancias simbólicas asociadas a la obtención del título de poeta desdichado o maldito; pues no basta con morir, es necesario también que la muerte sirva de algo, que valga, de una manera u otra:

¡Ay! ¡Si por lo menos esos cantos de una boca que se extingue,  
Esos acentos de una voz que se apaga para siempre,  
Si esos cantos robados a una Muerte impotente,  
En el porvenir excitarán un día la tristeza!<sup>13</sup>

murmura el poeta agonizante, Charles Lanson, dirigiéndose al lector. Él, como muchos otros poetas que capitalizaron el infortunio autorial, espera que el canto del cisne le permita al polluelo alcanzar la posteridad.

Así, la muerte en sí misma no es siempre desinteresada; puede servir para que la lira vibre por última vez y manifieste la sinceridad del poeta ante un

<sup>12</sup> Jean-Luc Steinmetz, “Du poète malheureux au poète maudit (réflexion sur la constitution d’un mythe)”, *loc. cit.*, p. 83.

En adelante, todas las citaciones de textos críticos, poemas o demás fragmentos serán traducidos directamente del original. [N. del T.].

<sup>13</sup> Para la noción de postura, véase la obra de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Ginebra, Slatkine, 2006. (En español: *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, trad. de Juan Zapata, Bogotá, Universidad de los Andes, 2015). [N. del T.].

<sup>14</sup> Charles Loyson, “Le lit de mort”, *Œuvres choisies de Charles Loyson*, publicadas por Émile Grimaud, seguidas de una carta de R. P. Hyacinthe y unas noticias biográficas y literarias de MM. Patin y Sainte-Beuve, Paris, 1869, p. 81.

público ávido de emociones fuertes, sentidas y vividas. Aquellos pobres diablos que no consiguen destacarse en la plaza pública, aquellos que carecen de genio o que no logran darle suficiente brillo, pueden todavía jugar una última carta, la de la sinceridad de la desdicha, que sacan después de haber agotado todos sus recursos. Todo sufrimiento no es inocente, sobre todo el literario. Vertido en prosa o en tropo, puede designar, además de un dolor real y una desesperanza que no tiene nada de ficticia, una postura que participa plenamente en la creación.

Esto nos lleva a plantear que la idea del infortunio del escritor no tiene nada de fortuito en un universo donde el sufrimiento es el signo de una elección, donde habitar las márgenes es la condición de acceso a la verdad<sup>14</sup> y a la creación<sup>15</sup>, y donde el fracaso se convierte en triunfo<sup>16</sup>. La noción de fracaso es en sí misma ambigua, pues existe un acuerdo implícito entre los diferentes miembros de la colectividad literaria en virtud del cual los autores de éxito, los favoritos de la actividad editorial, los escritores vivos mimados por el público, no son forzosamente los vencedores a largo plazo del combate literario. Se instala, pues, un sistema de retribución en dos tiempos en el que las ganancias simbólicas son inversamente proporcionales a los beneficios materiales.

Nos encontramos aquí con uno de los axiomas más conocidos de la teoría del campo literario tal y como la desarrolló Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*. Para Bourdieu, el campo literario, una vez llegado a su madurez, procede a invertir la regla económica que prevalece en la sociedad burguesa, según la cual el poder se mide en función de las posesiones y las redes de influencia. El campo alcanza su estado último de evolución en el momento en el que todo nuevo integrante del juego literario ha interiorizado la lógica de *quien pierde*

<sup>14</sup> Es la tesis defendida por Jean Marie Goulemot en su análisis de las obras de Rousseau. Véase a este respecto "Pourquoi écrire? Devoir et plaisir dans l'écriture de Jean-Jacques Rousseau", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'histoire des littératures romanes*, nº 2-3, 1980, pp. 212-227; "Aventures des imaginaires de la dissidence et de la marginalité de Jean-Jacques Rousseau à Jean-Paul Marat", *Tangence*, nº 57, mayo de 1998, pp. 12-22. Es también la conclusión del estudio consagrado al siglo xviii, en Jean Marie Goulemot y Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes: l'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992, pp. 95-98: "Es gracias a Rousseau que la idea de que el fracaso puede ser el fruto de una elección y el garante mismo del discurso verdadero se empieza a afianzar en las letras, aunque no se haya desarrollado plenamente. En su figura, las humillaciones sufridas y las bajezas cometidas se convierten en un signo que permite reconocer al filósofo, incluso por encima de aquellos que detienen el título de la filosofía" (p. 95).

<sup>15</sup> Hacemos referencia aquí a la reflexión de Jean-Luc Steinmetz en su artículo titulado "Quatre hantises (sur les lieux de la Bohème)", *Romantisme*, nº 59, primer trimestre de 1988, pp. 59-69.

<sup>16</sup> Véase mi artículo titulado "Gilbert ou: quand échouer c'est réussir", en Jean-Jacques Lefrère et al. (dir.), *Les ratés de la littérature*, op. cit., pp. 17-28.

*gama*, esto es, cuando todos los agentes han comprendido que en el territorio poético el éxito económico es sospechoso y puede ser interpretado como la consecuencia de la sumisión al gusto de la mayoría —la cual es percibida justamente como carente de gusto— mientras que el trabajo literario sin ánimo de lucro (o más bien con reembolso diferido) y el rechazo de las insignias y los favores públicos son vistos como merecedores de una plusvalía simbólica<sup>17</sup>. Solo a partir de la segunda mitad del siglo xix, y más concretamente después del caso Dreyfus, esta regla es implícitamente aceptada por todos los profesionales de las letras. Hasta entonces, desde Flaubert hasta Zola, una ambigüedad, o una indeterminación estructural, persiste en el campo literario en vías de autonomización: los escritores, incluso los más perspicaces<sup>18</sup>, no son siempre conscientes de la frontera que separa al *fracasado* del *maldito*<sup>19</sup>, como lo demuestra la incomprensión de Flaubert ante la candidatura de Baudelaire a la Academia francesa. Según Bourdieu, la figura del artista maldito emerge de las encarnizadas luchas que la vanguardia literaria emprende para invertir el orden establecido y poder instaurar así un nuevo *nomos*, una nueva ley, que consiste en la exclusión voluntaria, afirmada y reivindicada del escritor que ha decidido transformar radicalmente las modalidades de retribución del campo literario. Al poner en evidencia la incapacidad de las antiguas instituciones para otorgarle la legitimidad que él reclama por derecho propio

<sup>17</sup> "Es solo a partir del momento en que un campo literario y artístico ha alcanzado un alto grado de autonomía, como en el caso de Francia durante la segunda mitad del siglo xix (esto es, después de Zola y el caso Dreyfus), que todos aquellos que buscan afirmarse como miembros legítimos del mundo del arte, y sobre todo aquellos que pretenden ocupar las posiciones dominantes, se sentirán obligados a manifestar su independencia frente a los poderes externos, políticos o económicos; entonces, y solo entonces, la indiferencia con respecto a los poderes y los honores (incluso los más específicos en apariencia, como la Academia de Francia, o incluso el premio Nobel) y la toma de distancia con respecto a los poderosos y a sus valores serán inmediatamente comprendidas, incluso respetadas y, en consecuencia, recompensadas. Gracias a ello sus conductas intentarán imponerse, cada vez más con mayor amplitud, como las máximas prácticas de las conductas legítimas". (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, col. "Libre examen", 1992, p. 94).

<sup>18</sup> Para Bourdieu, la perspicacia depende de la consciencia que poseen los agentes de los presupuestos y de los juegos de posicionamiento en el espacio literario.

<sup>19</sup> "Ciertamente no es fácil, incluso para el creador mismo en la intimidad de su experiencia, discernir entre aquello que separa al artista fracasado, bohemio que prolonga la rebeldía adolescente más allá de los límites socialmente asignados, del 'artista maldito', víctima provisoria de la reacción suscitada por la revolución simbólica que lleva a cabo. Mientras que el nuevo principio de legitimidad, que permite interpretar la maldición actual como un signo de la elección futura, no es reconocido por todos, [...] el artista herético está destinado a vivir en una extraordinaria incertidumbre, principio de una terrible *tensión*" (*ibid.*, p. 97).

—Baudelaire llevando a cabo el ritual académico sabiendo pertinentemente que no será elegido—, el artista vanguardista se designa a sí mismo como la víctima propiciatoria y provisoria de un orden que su gesto de provocación contribuye a derribar. El poeta maldito es aquel *nomoteta* que vive en una tensión permanente entre el viejo y el nuevo orden; es aquel que anuncia el *novum*, aquel que, gracias a sus múltiples rechazos de las instancias oficiales de consagración y a sus diversas rupturas estéticas, así como al sacrificio consentido de su persona y de su interés inmediato, impone las nuevas reglas de juego. Sus acciones lo designan como el nuevo héroe, puro y desinteresado, de un orden social degradado, regido por la ley del mercado. La figura del poeta maldito, valorizada por los artistas del arte por el arte, quienes encuentran un interés en el desinterés, se rodea así de un aura y de una mística a través de las cuales se adivina sin mucho esfuerzo el modelo cristiano: “La mística crítica del ‘artista maldito’, sacrificado en este mundo y consagrado en el más allá, es sin duda la transfiguración en ideal, o en ideología profesional, de la contradicción específica del mundo de producción que el artista puro busca instaurar”<sup>20</sup>.

Con el término *maldición literaria* designaremos en este estudio no solo las dificultades materiales y concretas inherentes a la práctica de las letras, sino también, y sobre todo, esa mística del sufrimiento que evoca rápidamente Bourdieu, heredada o retomada del cristianismo, y que conforma la base del poder espiritual de los escritores modernos, el cimiento de esa religión laica que se instaura en el proto-campo literario de la segunda mitad del siglo XVIII<sup>21</sup> y que tiene como objetivo valorizar la actividad de los hombres de letras frente a otros poderes de la sociedad civil.

Sin embargo, a diferencia de Bourdieu, no consideramos que la lógica de quien pierde gana, sobre la cual se fundan las estrategias de la vanguardia literaria, esté directamente ligada a las nuevas condiciones de producción que se instauraron en el campo literario francés durante el Segundo Imperio. Mucho antes de que un Baudelaire y un Flaubert, gracias a una serie de rechazos estéticos, crearan la distinción entre la producción para iniciados y la producción para el gran público, otros escritores —también “malditos”<sup>22</sup> a los ojos

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>21</sup> Véase Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830): essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, París, Gallimard, col. “Bibliothèque des idées”, 1996 (primera ed., José Corti, 1973).

<sup>22</sup> La transposición del término “maldito” en el siglo XVIII exige ciertas precauciones. Los contemporáneos de Rousseau hablaban de un “destino fatal” o “desafortunado”, o simplemente de

de sus admiradores— impusieron, mediante una serie de rechazos de carácter ético, jerarquías y distinciones cualitativas entre las obras y los autores. A este respecto, el “caso Rousseau” resulta ejemplar, pues este se convirtió, gracias a su ruptura con el mundo y con los medios intelectuales de la capital<sup>23</sup>, en una suerte de héroe y de mártir voluntario para sus fervientes lectores. Al haber rechazado vivir como todos esos literatos para quienes la literatura no era más que otro medio para hacer carrera, Rousseau se atribuye el derecho de anunciar la verdad al mismo tiempo que reivindica su infortunio, pues, en un mundo degradado, el uno va de la mano del otro. Este mecanismo de legitimación a través de la marginalidad y la pobreza fue puesto en evidencia por Jean Marie Goulemot en diversos artículos. Para Goulemot, la famosa reforma de Rousseau, que consiste, exteriormente, en abandonar las insignias del mundo (peluca, reloj, espada, medias blancas), busca fundar las condiciones de una obra verdadera y de una palabra sincera:

La reforma de 1752 tiene un doble efecto: evitar la corrupción que se extiende hasta los medios intelectuales parisinos y crear las condiciones para una relación privilegiada con la verdad. Es precisamente de esta relación con la verdad que va a surgir el mecanismo de legitimación de la escritura puesto en marcha por Jean-Jacques. Vivir alejado del envilecimiento moral y de la contradicción entre la teoría y la práctica que caracteriza a los medios intelectuales de París, no responde únicamente al deseo de pureza y de integridad que anima a Rousseau, sino que es también una manera, una ascesis para alcanzar la verdad. Como en el caso del creyente, es preciso crear las condiciones de la gracia<sup>24</sup>.

“infortunio”. El término “maldito”, utilizado para designar al poeta víctima del destino y de la soledad, aparece apenas en el vocabulario literario de los años 1820-1830.

<sup>23</sup> Más concretamente, Rousseau se distancia al mismo tiempo del partido de los filósofos y del de los devotos: “Usted no ignora, Señora [la marquesa de Créquy], que jamás le hice gran caso a la filosofía y que me aparté por completo del partido de los filósofos. No me gusta que se predique la impiedad. He aquí un crimen que estos no me perdonarán. Por otro lado, desapruébo la intolerancia y deseo que se deje en paz a los incrédulos; ahora bien, el partido devoto no es más resistente que el otro. Juzgue usted misma en qué manos he caído”. (“1762. Carta de Rousseau a Renée-Caroline de Froullay, marquesa de Créquy”, *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, ed. crítica, establecida y anotada por R. A. Leigh, Ginebra/Madison, Institut et musée Voltaire/The University of Wisconsin Press, 1965-1997, 52 vol., vol. 8, p. 61. La correspondencia completa de Jean-Jacques Rousseau será citada en adelante con la sigla *CCR*).

<sup>24</sup> Jean Marie Goulemot, “Pourquoi écrire? Devoir et plaisir dans l'écriture de Jean-Jacques Rousseau”, *loc. cit.*, p. 218.

Siendo el error la cosa más propagada en el mundo, el exilio voluntario se convierte en la única manera de reencontrar la voz de la naturaleza y de la verdad. La palabra del escritor fuera de la sociedad solo puede ser una palabra contra la sociedad, que desvela sus prejuicios y sus contradicciones. Pero esa palabra verdadera, por el hecho mismo de ser verdadera, de denunciar los errores de las instituciones humanas y del poder instituido, predestina a su autor a una desgracia infinita: condena, persecución, calumnia. Mirándola bien, la apuesta de Rousseau se asemeja a la de Baudelaire, incluso si las reglas del juego han cambiado sustancialmente entre 1760 y 1860. Las condiciones de acceso a la verdad en la obra de Rousseau, así como las condiciones de acceso al arte puro en la obra de Baudelaire, se pagan al precio de una maldición complementaria y necesaria que es, al mismo tiempo, impuesta desde el exterior y libremente aceptada.

→ Si tuviéramos que situar provisionalmente la emergencia del fenómeno de la maldición literaria en Francia, elegiríamos el periodo de 1760-1770. En efecto, durante esta época, la aumentación significativa del número de lectores y el desarrollo del mercado del libro, la diversificación de los empleos y de los sectores de financiamiento de los cuales se beneficiaban los hombres de letras, pero, sobre todo, la creación de una esfera de opinión que suministraba a los literatos un terreno de acción privilegiado, sin olvidar el inmenso prestigio del que se rodeó por entonces la actividad intelectual, tuvieron como consecuencia el incremento cada vez mayor del número de jóvenes educados que entraban en el mundo de las letras con la esperanza de hacer fortuna o de jugar un papel preponderante en la vasta reforma social del Siglo de las Luces. Deslumbrados por la gloria de los Voltaire, los D'Alembert y los Diderot, cuyos méritos eran alabados en toda Europa y cuyos servicios se los disputaban los nobles, los nuevos aspirantes que llegaron a París buscando hacer carrera se desilusionaron rápidamente al ver lo que realmente les esperaba: las pensiones y las prebendas eran cobradas generalmente por algunos privilegiados, casi siempre académicos que, por cuestiones de poder, acumulaban lo esencial de las gratificaciones reales; el número de puestos "respectables" asociados al clientelismo o al mercado de la edición (bibliotecario, secretario, preceptor, lector, historiador, censor, colaborador en las grandes empresas editoriales, etc.) era significativamente inferior al número de aspirantes; los ingresos provenientes del sector de la literatura clandestina y de las publicaciones ilícitas (libelos, pornografía, filosofía), además de ser precarios, impedían el ascenso social de esos pobres diablos que los practicaban manchando su reputación. En síntesis, numerosos plumíferos sin recursos

fundaron sus esperanzas en una carrera que, a pesar de su desarrollo y prestigio, no podía absorber el exceso de postulantes. Los nuevos aspirantes se vieron perjudicados por un sistema desigual que privilegiaba los miembros de la "alta inteligencia"; de ahí que fueran menospreciados por los escritores ya instalados, para quienes estos no eran más que unos míseros de dudosa reputación que podían en cualquier momento ensuciar con libelos e injurias el buen nombre de los "escritores ya consagrados" (Voltaire).

En este contexto debe comprenderse el nacimiento de la mitología del escritor desdichado, pues esta permitía oponerse a los mecanismos de legitimación tradicionales. Un ejército completo de "especímenes", como se les llamaba entonces, vio la necesidad de forjar nuevas representaciones valorizantes de la pobreza autoral para sustraerse a la lógica de menosprecio que pesaba sobre ellos, haciendo del infortunio del escritor, de su pobreza, de su miseria y de su exclusión, las condiciones de acceso a la verdad. Son estos vagabundos los que veneraban a Rousseau, quien había elegido y vivido la exclusión. Él atestigüa, mediante su propia vida, que el reino de la posteridad pertenece a los pobres de este mundo injusto y corrompido.

Sin embargo, esta periodización debe ser tomada con cautela. La mitología que se constituye poco a poco y que permite el culto del poeta agonizante y los mecanismos de legitimación a través del fracaso, no "nace" súbitamente en 1770. El mito no solo toma prestadas muchas de sus metáforas, de sus ejemplos, de sus escenarios y de sus conexiones lógicas a una larga tradición hagiográfica, sino que se desarrolla a partir de un discurso ya existente. Este se forja, en efecto, a partir de tópicos seculares que asocian los conceptos de melancolía, de pobreza y de persecución a aquellos de verdad, autenticidad y genio poético. A partir de estos tres tópicos, el presente trabajo trazará las huellas de la constitución del mito de la maldición literaria entre 1760 y 1840. A diferencia de Steinmetz, quien piensa que el mito encuentra su origen en una obra en particular y evoluciona hacia un estado final que coincidiría con el advenimiento de la figura del "poeta maldito", este estudio intentará ensanchar al máximo la perspectiva histórica para descubrir, retrospectivamente, las principales configuraciones discursivas que componen sus materiales narrativos y para demostrar cómo genera, *a posteriori*, numerosas reevaluaciones que lo transforman y lo erigen como paradigma<sup>25</sup>. Pero antes que todo, vale la pena

<sup>25</sup> Este aspecto de mi problemática —la transformación del mito después de 1840 y su adaptación al contexto sociohistórico— será explorada en un obra en preparación sobre la maldición literaria en los siglos XIX y XX.

detenerse en la noción de mito que diferentes autores han utilizado espontáneamente para abordar la figura del poeta maldito, y que yo retomaré por mi propia cuenta para analizar el fenómeno de la maldición literaria.

### La maldición literaria: un mito

Que existe y que existió un "mito del poeta maldito" es algo que nadie parece poner en duda. En sus estudios ya citados, Jean-Luc Steinmetz y José-Luis Díaz lo dan por hecho, pero no especifican qué entienden por la noción de mito. En un artículo titulado "The Myth of the *Poètes Maudits*", Diana Festa-McCormick no se muestra más explícita al respecto<sup>26</sup>. McCormick menciona un texto que le parece haber generado el mito —el artículo que Baudelaire escribe sobre Poe en 1852—<sup>27</sup>, para luego buscar en la primera mitad del siglo XIX los orígenes de este fenómeno y concluir, un poco superficialmente (después de haber hecho una buena investigación literaria a nivel europeo) que la "belleza misteriosa" del concepto de poeta maldito, su poder sugestivo, depende de su imprecisión misma, dejando entender que sería un error intentar definir sus contornos<sup>28</sup>. Queda claro que la noción de mito se relaciona, para Díaz, con los escenarios autoriales y con las representaciones de la creación que acompañan el gesto del escritor, para Steinmetz se trata de un relato conformado por múltiples frases escritas en diferentes momentos históricos y a partir de una realidad que contribuye a forjar, y, para Festa-McCormick, el mito del poeta maldito encuentra su primera expresión en la obra de Baudelaire y su punto culminante en la fórmula de Verlaine en sus *Poètes Maudits*.

<sup>26</sup> Diana Festa-McCormick, "The Myth of the *Poètes Maudits*", en Robert L. Mitchell, *Pre-text/Text: Essays on Nineteenth-Century French Literature*, Columbus, Ohio State University Press, 1980, pp. 199-215.

<sup>27</sup> Charles Baudelaire, "Edgar Poe, sa vie et ses œuvres", *Revue de Paris*, marzo de 1852, reproducido en Baudelaire, *Œuvres complètes*, prefacio de Claude Roy, noticia y notas de Michel Jamet, París, Robert Laffont, col. "Bouquins", 1980, pp. 575-589.

<sup>28</sup> "Verlaine nunca nos dio una clara definición de aquello que constituye un poeta maldito. Sin embargo, su falta de precisión tal vez radique en la fluidez del concepto y en su antigüedad. Podemos clasificar libremente bajo esta categoría no solo aquellos poetas que vivieron una vida atormentada y que fueron víctimas de fuerzas malévolas, sino también a los artistas que lucharon para darle vida a su creación —como en el caso de Mallarmé— o aquellos eternamente jóvenes que, como Rimbaud, persiguieron su propia quimera más con orgullo que con angustia. Deberíamos tal vez distinguir entre el poeta y el poema del maldito. Pero dichos cánones, tan restrictivos, podrían privar al concepto de todo su poder sugestivo y de su belleza misteriosa". (Diana Festa-McCormick, "The Myth of the *Poètes Maudits*", *loc. cit.*, p. 212).

Es preciso preguntarse si dicha reticencia para definir la noción de mito no radica en la dificultad misma de la empresa. En efecto, después de un siglo de intensa actividad, las ciencias humanas han propuesto un número impresionante de definiciones y de aplicaciones del mito, adaptándolo a diferentes corpus y fenómenos hasta el punto que, debido a sus migraciones a través de los diferentes campos del saber, la noción ha terminado por opacarse. Entre los mitos primitivos estudiados por los historiadores de las religiones, cuyas múltiples versiones han sido pacientemente transcritas y comparadas por etnólogos y antropólogos, las mitologías de la sociedad burguesa estudiadas por los historiadores de las ideologías, los mitos individuales que la psicocrítica ha propuesto como objeto de estudio, o los "momentos" y "decorados" míticos reconstruidos y observados en detalle por la mitocrítica y el mitoanálisis; esto es, entre los mitos antiguos, arcaicos, modernos o actuales, los mitos políticos, del texto o del hombre, tal vez lo único que exista en común es una cierta perspectiva de investigación orientada hacia el estudio de los imaginarios (individuales, textuales o colectivos). De ahí que haya que armarse de paciencia para emprender la síntesis de tal mosaico nacional. Sobra decir que mi ambición es mucho más modesta. Fiel a un tipo de investigación según el cual el objeto de estudio impone su propia teoría y su propio método, me propongo forjar una definición *ad hoc* de la noción de mito capaz de dar cuenta de la complejidad y de la especificidad del fenómeno de la maldición literaria<sup>29</sup>.

• La primera característica de nuestro mito es su historicidad. Como lo sugiera más arriba, los lamentos del poeta no datan de ayer. Entre el famélico trovador de la Edad Media que se indigna contra el saltimbanqui al que le pagan mejor que a él<sup>30</sup> y el rapsoda licántropo que desea "al siglo infame/Mostrar su desnudez"<sup>31</sup>, existe al mismo tiempo una filiación tópica y una modificación importante del impacto de los tópicos: sumergido en los interdiscursos y

<sup>29</sup> Una empresa similar fue llevada a cabo por Claude Abastado en su obra *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruselas, Éditions Complexe, col. "Creusets", 1979. Los mitos estudiados por el autor (aquellos del Poeta y del Libro en el siglo XIX) apenas abordan de manera tangencial el mito de la maldición literaria, razón por la cual no me pareció útil discutir los límites y conclusiones de este estudio. La definición operatoria del mito que da Abastado se inspira principalmente en las definiciones clásicas de Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss y Freud.

<sup>30</sup> Véase Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traducido del alemán por Jean Bréjoux, París, PUF, 1956, p. 577.

<sup>31</sup> Pétrus Borel, "Notice sur Champavert", *Champavert: contes immoraux*, texto establecido a partir de la edición original, presentado y anotado por Jean-Luc Steinmetz, París, Le Chemin vert, 1985, p. 8.

confrontado al mercado editorial de los años 1830, el paradigma de la pobreza autorial no posee la misma significación a principios del siglo XIX que en la cultura medieval. No hay que olvidar que para el poeta de la Monarquía de Julio, el saltimbanqui ya no es un rival potencial: en una sociedad industrial en plena expansión, el loco, el bufón, no es otro que él mismo<sup>32</sup>. Pero la historia de la maldición literaria no se limita únicamente a sus tópicos; también hace referencia a la constitución del mito en tanto objeto de creencias y fondo de inversiones retóricas. Cuando los poetas de la Antigüedad clásica o del Renacimiento exigen el reconocimiento de sus derechos y afirman su valor, no insisten en su impopularidad o su miseria. Para hacerse valer, sacan a relucir su utilidad pública, los privilegios que les confiere el genio, los largos años consagrados al estudio y, en algunos casos, los males que pacientemente soportaron para adquirir su ciencia; pero pocas veces encontramos, en los discursos de los poetas anteriores a la postrimería del siglo XVIII, estrategias autoriales fundadas en esta conexión que utilizarán los poetas modernos en sus apologías y que constituye el núcleo de la maldición literaria: desdichado (perseguido, melancólico, desamparado, etc.) por lo tanto legítimo (sensible, sincero, genial, original, etc.). Mi hipótesis es que dicha estrategia, para que se desarrollara a gran escala y se convirtiese en uno de los tópicos preponderantes del discurso literario, requiere como condición necesaria el crecimiento significativo del número de lectores y la estratificación de los públicos, dos condiciones que se dieron únicamente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Coincidimos aquí, en algunos puntos, con la demostración que hace Edgar Zilsel en su estudio titulado *El genio: génesis de un concepto*, cuando afirma que el desarrollo de la mitología del mártir literario está ligada a las condiciones de producción en las que se inscriben los escritores de la modernidad:

- La sociedad y la mentalidad del Renacimiento no podían concebir la noción moderna del genio incomprendido o ignorado porque los intelectuales de oficio de los siglos XIV, XV y XVI dependían de sus mecenas y despreciaban la muchedumbre de iletrados, insistiendo en que las críticas de estos a su tiempo no eran más que intrigas de rivales celosos. [...] El culto de la personalidad en el Renacimiento se inscribe en el contexto más terrenal de las rivalidades entre glorificadores y

<sup>32</sup> "[...] la figura del payaso y del bufón representa, tal vez desde Shakespeare, o en todo caso desde el romanticismo, una de las imágenes irónicas e hiperbólicas que el artista (el poeta, pero también el pintor), se atribuyen a sí mismos". (Jean Starobinski, "Notes sur le bouffon romantique", *Cahiers du Sud*, n° 387-388, abril-mayo-junio de 1996, pp. 270-275, p. 270).

mecenas. Ciertamente, existe la tendencia de asociar la inmortalidad y el parentesco de los grandes hombres al mito de los cenáculos celestes y a la mitología del mártir, pero estos rasgos metafísicos permanecen modestos. Solo el aumento del número de intelectuales, la difusión de la imprenta y la formación de un amplio público burgués, cada vez más ávido de cultura que de religión, crearon un medio social propicio para la metafísica de los grandes hombres: la lucha del intelectual contra la muchedumbre anónima de sus contrincantes, la búsqueda espontánea de un más allá de las simples relaciones del trabajo burgués y la voluntad de encontrar substitutos de las creencias religiosas perdidas transformaron por entonces los ideales de la casta de letrados del Renacimiento en una suerte de religión del genio<sup>33</sup>.

- Además de señalar la historicidad del mito de la maldición literaria, el presente estudio insistirá también en su carácter asimilador. Por el mismo hecho de su historicidad, tanto en sus presupuestos como en sus formulaciones, el mito solo puede mantenerse como objeto de creencia a condición de adaptarse al *novum*, de asimilar o integrar lo inédito, de plegarse a la coyuntura y a las reglas de lo comunicable en los contextos sociodiscursivos en los que transita. Un fenómeno similar es observado por René Étiemble en su famoso estudio sobre *Le mythe de Rimbaud* y por Roland Barthes en sus *Mitologías*. Tanto el uno como el otro analizan los mitos modernos con el fin de develar las supercherías y los disfrazamientos que los ideólogos y los doxógrafos infligen a la figura del escritor (Étiemble) o a los objetos cotidianos (Barthes). En ambos casos, se trata de devolverles a los objetos la pureza y la inocencia que los discursos "interesados" contaminaron, recubriéndolos con su espesura ideológica hasta volverlos irreconocibles por ellos mismos. Para René Étiemble, hay que disecar el absceso que constituye el mito de Rimbaud, de lo contrario sería imposible leer apropiadamente la obra, pues esta es asfixiada, tanto en su contenido como en su potencial semántico, por el mito del escritor. Recuperar, con una intención burlesca, los mil y un discursos que han pretendido apropiarse de Rimbaud y de su obra, oponerlos y dejarlos contradecirse con el fin de mostrar su arbitrariedad, es para Étiemble una forma de hacerle justicia a la verdadera palabra de Rimbaud, de liberarla de las fantásticas glosas de sus comentaristas y admiradores. Una de las particularidades del mito de Rimbaud

<sup>33</sup> Edgar Zilsel, *Le génie: histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, traducción de Michel Hévenaz, prefacio de Nathalie Heinrich, Paris, Éditions de Minuit, col. "Paradoxe", 1993 (primera ed., 1926), pp. 184-186.

es que se desarrolló a partir de series opuestas que el mismo mito ha integrado, alimentándose así de discursos contradictorios y constituyendo por esta misma razón un espacio de diálogo en medio del desacuerdo:

El mito que estudio es justamente ese lugar mental, o demencial, en el que confluyen sentimientos incompatibles y juicios contradictorios: cristiano, pero no cristiano; Cristo, pero Anticristo; burgués, pero vagabundo; fascista, pero comunista; santo negrero o Dios-ateo, Rimbaud reconcilia en su leyenda a todos esos hombres que jamás fue, o que solo fue por un breve instante, o que fue de manera imperfecta<sup>34</sup>.

Aunque diferente, la cruzada del semiólogo de *Mitologías*<sup>35</sup> concuerda en sus principios con la empresa de Étiemble. Para Barthes, el enemigo no es tal o cual individuo, o tal o cual comentador de una obra, sino la ideología en sí misma, tal y como ha sido producida por la burguesía francesa y aceptada acríticamente por los otros grupos sociales. El peligro para Barthes está en que las clases dominadas consumen desenfrenadamente los signos reconfortantes y adormecedores que produce la mitología contemporánea y que aseguran la supremacía de los privilegiados. Privilegiada, la burguesía lo es económicamente, pero también, y sobre todo, *semiológicamente*, pues ella controla y define el conjunto de los lenguajes sociales e impone una significación a los sistemas de signos ya existentes. El objeto más simple, en lugar de ser nombrado de una vez por todas y de ser lo que es, está encargado de representar otra cosa de lo que es. Un negro en uniforme militar saludando la bandera francesa en la primera página del *Paris Match* no es únicamente lo que debe ser, sino el signo que el imperialismo francés utiliza para manifestarse y para mostrar que no hay ninguna división en el interior de la sociedad francesa, que el imperialismo está fundado en derecho y en naturaleza. El mito roba los objetos de la historia y los priva de su historicidad y de su profundidad<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> René Étiemble, *Le mythe de Rimbaud*, Paris, Gallimard, col. "Bibliothèque des idées", 1961 (primera edición, 1952), 4 vol., vol. 2, p. 50.

<sup>35</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, col. "Points Essais", 1970 (primera edición, 1957). Las siguientes líneas resumen a grandes rasgos la última parte de *Mythologies*, pp. 191-247.

<sup>36</sup> "Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito realiza una economía: elimina la complejidad de los actos humanos, les atribuye la simplicidad de las esencias, suprime toda dialéctica, todo ascenso más allá de lo visible inmediato, organiza un mundo sin contradicciones, sin profundidad, un mundo exhibido como evidente, funda una claridad feliz: las cosas parecen significar solas" (*ibid.*, p. 231).

integra solapadamente todo aquello que está a su alcance —es decir, todo aquello que puede crear un sentido— e inocenta sus motivaciones a través de los objetos que deforma. La función del semiólogo consiste entonces en señalar y denunciar esta alienación de lo real y su apropiación por la clase dominante, de suerte que dicho real aparezca con todas sus contradicciones a los ojos de las clases oprimidas, cegadas por el orden burgués.

Para Étiemble, como para Barthes, el carácter asimilador del mito es problemático puesto que el mito en sí mismo, desde su perspectiva, es problemático. El mito es aquello que nos impide acceder al mundo que nos rodea, a la obra que leemos, al objeto que observamos, a la verdad que buscamos; es una suerte de colimador ideológico que, orientando la mirada que posamos sobre las cosas, oculta la infinita complejidad de estas. Esta perspectiva implica que un individuo podría eventualmente abordar el mundo sin esquemas explicativos, sin representaciones fantasmagóricas, que podría entrar en una obra sin ningún *a priori*, liberado de todo prejuicio, algo que, como la sociología de la lectura o la teoría de la recepción nos ha enseñado, resulta imposible.

Al postular, por mi parte, que el mito de la maldición literaria se perpetúa asimilando las contradicciones, no busco demostrar que este promueve una categoría de escritores en detrimento de otros, aunque, si bien es cierto, no se puede negar que la valorización del escritor desdichado por parte de los grandes magos románticos tiene algo de curioso, por no decir chocante: los grandes genios pueden contentarse con *imaginarse* en la desgracia, mientras que los menores, para pretender alcanzar un genio del que carecen, deben *vivir* su desgracia e incluso se sienten obligados a morir para probarlo. Por el contrario, parto más bien del principio de que cada autor manipula a su manera los hilos de este mito para su propio provecho, independientemente de que sea un autor reconocido, como Victor Hugo, o ignorado, como Ymbert Galloix, a quien Victor Hugo, durante sus años de protectorado literario, acoge bajo sus alas.

Avancemos un poco en nuestra argumentación y propongamos como hipótesis que no existe, propiamente hablando, un afuera del mito, lo que no quiere decir, evidentemente, que la maldición literaria se presente como un paradigma explicativo capaz de dar cuenta de todas las producciones y de todas las estrategias literarias y artísticas, sino que, a partir del momento en que los hombres de letras aceptan su axioma central, esto es, que *el escritor legítimo es generalmente desdichado*, tanto a los pequeños como a los grandes autores les conviene encontrar la forma y la fórmula de su propio infortunio,

aunque esto solo sea para alejar de sí la sospecha de ilegitimidad que pesa sobre los escritores mundanos o los autores de éxito.

Lo anterior me lleva a plantear que el mito no solo cumple ciertas funciones en el imaginario literario, sino que se define a partir de dichas funciones. Una de ellas, cuya importancia fundamental para las estrategias de posicionamiento de los escritores veremos más adelante, es la legitimación. El mito de la maldición literaria es un dispositivo de valorización trastocado, en el sentido en que invierte los signos del fracaso y del éxito social, tal y como lo hizo también el cristianismo, al que Nietzsche reprochaba haber engrandecido al débil y degradado al fuerte. Al hacer de los males del alma y del cuerpo, de la miseria y de las persecuciones, un signo de calidad y de grandeza, el mito incita a los autores a desplegar frente a los ojos del público las marcas de sus sufrimientos y a sacar de estos un provecho argumentativo. Estos serán así designados o interpretados como el justo y severo castigo de un destino excepcional, como la cara oculta del genio. Asimismo, dicha función legitimadora no se ejerce únicamente en el plano individual, esto es, de escritor a escritor. Podemos en efecto pensar que si el mito encuentra en la casta letrada tal consentimiento y aprobación es porque envuelve la actividad literaria de un aura gloriosa y la sitúa bajo el signo de la fatalidad, asegurándole así un prestigio que no tienen necesariamente otras actividades sociales, o por lo menos no de la misma forma.

Por otra parte, el mito cumple también una función explicativa, pues orienta la comprensión de lo inédito. Desde mi óptica, Barthes y Étiemble no se equivocaban al atribuirle al mito una función hermenéutica y al suponer que se interpone entre el hombre y lo real; el problema es que ellos solo veían en esta función un aspecto negativo. Para estos autores, el mito es menos aquello que ayuda a comprender (incluso parcialmente) el mundo, una mediación necesaria entre el hombre y el universo, que aquello que impide la aprehensión completa y adecuada de las cosas. Ahora bien, como lo han demostrado los trabajos de Marc Angenot, Fernand Dumont o Mircea Eliade, las cosas son mucho más complejas de lo que parece. Para Marc Angenot, el mito (y todas las armas al alcance de la propaganda<sup>37</sup>) no solo sirve para cegar o engañar a las masas; posibilita también, gracias a las representaciones forzosamente simplistas y tranquilizadoras de la realidad que proyecta y a su pretensión

<sup>37</sup> Véase en particular Marc Angenot, *La propagande socialiste: six essais d'analyse du discours*, Montreal, Éditions Balzac, col. "L'univers des discours", 1997.

de "totalizar en la armonía un mundo irreductiblemente conflictivo"<sup>38</sup>, la acción futura, la lucha eufórica, y hace que la derrota sea menos amarga. Si el mito encauza y da un sentido al posible desfallecimiento de los militantes, es porque ya está allí, antes de cualquier confrontación con la realidad, como un dispositivo hermenéutico "que prevee" incluso el fracaso que pueda resultar de su empresa. Concordamos en este punto con Fernand Dumont, quien concibe el mito como una mediación entre el hombre y lo real. En *Genèse de la société québécoise*, Dumont demuestra que los primeros en llegar al Nuevo Mundo solo disponían, para enfrentarse a la realidad desconcertante del continente americano y para asimilar lo desconocido, de una serie de mitos que funcionaban como "instrumentos para descubrir"<sup>39</sup>. Para atenuar la angustia producida por el desembarco en América, los exploradores tuvieron que convocar una serie de representaciones más o menos quiméricas (mito del buen salvaje, etc.) que explicaban con antelación lo que iban a descubrir. Mircea Eliade reconoció también en los mitos arcaicos una finalidad hermenéutica. En efecto, afirma Eliade, dichos mitos se encargan de relatar la manera en que una cosa, un fragmento del mundo o el mundo en sí mismo empezó a existir<sup>40</sup>. Percibidos como "historias verdaderas" por aquellos que los transmiten de generación en generación, los mitos arcaicos constituyen el relato de creaciones que ofrecen respuestas a las preguntas esenciales de la existencia y del universo.

En *La genealogía de la moral*, Nietzsche afirmó que "aquello que indigna en el sufrimiento, no es el sufrimiento en sí mismo, sino su ausencia de significación"<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Marc Angenot, *L'utopie collectiviste: le grand récit socialiste sous la Deuxième Internationale*, Paris, Mouton, col. "Pratiques théoriques", 1993, p. 343. La concepción del mito defendida e ilustrada por Marc Angenot en esta obra retoma y desarrolla la tesis de Georges Sorel, para quien el mito de la huelga general asegura la motivación de las tropas socialistas, contribuye al progreso de la historia, despierta en el proletariado "los sentimientos más nobles, más profundos y más estimulantes que posee" (George Sorel, *Reflexions sur la violence*, prefacio de Jacques Juillard, ed. realizada por Michel Praet, Paris, Seuil, 1990 [primera ed., 1908], p. 120). Esta motivación y esta unidad son la consecuencia de la capacidad que tiene el mito para proveer una hermenéutica de lo real y para justificar las dificultades inmediatas mediante la promesa de un futuro mejor, logrando así convertir los males presentes en la condición necesaria del futuro éxito.

<sup>39</sup> Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montreal, Boréal, col. "Boréal compact", 1990 (primera ed., 1993), p. 31.

<sup>40</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, col. "Folio/Essais", 1991 (primera ed., 1954), p. 16 y sig.

<sup>41</sup> Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, texto y variantes establecidos por Giorgio Colli y Massimo Montinari, traducido del alemán por Isabelle Hildenbrand y Jean Gratiot, Paris, Gallimard, col. "Folio/Essais", 1996 (primera ed., 1887), p. 73.

- Así pues, podemos proponer legítimamente que la segunda función del mito de la maldición literaria es proveer una explicación al sufrimiento de los hombres de letras y darle un sentido. Al pretender que son precisamente los justos los que más sufren, el mito funciona como un mecanismo de compensación que permite a los autores infortunados considerar sus sufrimientos como un signo del destino y como una marca del genio. El escándalo producido por el sufrimiento se ve de cierta forma abolido por el mito, pues este le atribuye al sufrimiento un estatuto. Así, el infortunio autorial, que en algunos casos no tiene nada de ficticio, encuentra en la ficción colectiva de la maldición —y no es esta la menos importante de sus funciones— una forma de consolación y de revalorización. Para más de uno, el mito fue la explicación suficiente de un calvario necesario. Más allá de la cruz, la posteridad: he aquí pues lo que quiere escuchar el poeta agonizante.

### Método

Si, para sintetizar, quisiéramos reducir el mito de la maldición literaria a su núcleo tópico, podríamos decir que se resume en el siguiente enunciado, cuyo sujeto implícito es el hombre de letras: *infortunado, por lo tanto legítimo*. El presente estudio pretende pues trazar a grandes líneas la historia de este enunciado y de su "aceptabilidad". Historia forzosamente incompleta, destinada a dejar por fuera numerosos textos y autores, por razones de tiempo y de espacio, pero también por su perspectiva diacrónica, pues lo que me interesa particularmente aquí es abarcar el fenómeno de la maldición literaria a partir de una lógica temporal amplia y buscando dar cuenta de un mito desde sus tópicos históricos. Mi objetivo no es erigir un martirologio, aunque fuera incompleto, de los escritores desdichados en Francia, tampoco se trata de distinguir entre los escritores verdaderamente infortunados y aquellos que representaron la comedia del infortunio, y mucho menos de reparar las injusticias, de sacar del olvido alguno de esos infortunados que fracasaron en su fracaso y han permanecido, a falta de un *descubridor*, enterrados por la historia. No son los autores en sí mismos los que verdaderamente me interesan, ni tampoco sus infortunios reales o ficticios, sino la puesta en discurso de dichos infortunios por parte de los escritores, de sus contemporáneos o de cualquier justiciero póstumo. En ese sentido, el presente estudio, antes de ser empírico, biográfico o sociológico, es ante todo discursivo, incluso si se tiene en cuenta tanto las condiciones de producción de los escritores como la constitución

paralela del campo literario y del mito de la maldición literaria. Mi objetivo principal es estudiar, a través del análisis de textos, y más precisamente de imágenes, la aceptabilidad del tópico del infortunio (y del mito que se desarrolla sobre esta base) en diferentes momentos de la evolución del campo literario; razón por la cual el recurso a los factores coyunturales estará subordinado a dicho objetivo.

La obra está dividida en dos partes. El objetivo de la primera es reconstruir las tres principales filiaciones tópicas del infortunio autorial antes de 1770: la melancolía, la pobreza y la persecución. Consagrando un capítulo a cada tópico, buscaremos explicar la especificidad de cada uno de ellos, las representaciones y ejemplos que estos movilizan y las que conexiones que se operan en el discurso entre la melancolía, el genio y la sensibilidad (capítulo 1), la pobreza y la verdad (capítulo 2) y la persecución y el mérito o la grandeza (capítulo 3). Si bien es cierto que estas conexiones discursivas sirven de por sí para fundar una mística del letrado infortunado, en esta primera parte nos concentraremos primordialmente en lo que representan en su propio contexto de emergencia: una reserva tópica de la que los literatos tomarán ciertos materiales discursivos y de la cual el mito extraerá su poder de persuasión, su aceptabilidad histórica y su carácter de evidencia.

La segunda parte está consagrada al estudio de dicha evidencia. Para Rousseau y sus admiradores (capítulo 4), para Sénac de Meilhan y para el joven Humboldt (capítulo 5), para Lamartine y para los grandes y pequeños humanistas (capítulo 6), no existe ninguna duda: el infortunio está unido al genio y la vocación literaria a una maldición. Así pues, en esta segunda parte ya no se trata de seguir separadamente los hilos de esta reserva tópica, sino de multiplicar la manera en que esta adquiere, entre 1770 y 1840, el valor del *sentido común*, se impone como un horizonte de sentido y se integra a las estrategias de posicionamiento de un escritor. Un análisis de las fotografías de Víctor Hugo en el exilio (capítulo 7) me permitirá finalmente demostrar que el mito incluso inclina a los grandes escritores, que podríamos calificar de "afortunados", a recurrir a su propia fórmula del infortunio y a apropiarse de las insinuas legítimas de esta.