



JÉRÔME MEIZOZ

Posturas literarias

Puestas en escena
modernas del autor

Juan Zapata
Traducción y prólogo

 Universidad de
los Andes

Departamento de Humanidades y Literatura

Posturas literarias
Puestas en escena modernas del autor

Jérôme Meizoz

Juan Zapata
Traducción y prólogo

Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Humanidades y Literatura

A:
UCCIÓN 89

WEIS DE L. - F. CÉLINE 97

POÉTICA DE 109

DE AUTOR:
A NRF 135

USTA ARAGON 157

167

171

PRÓLOGO
LA NOCIÓN DE *POSTURA* EN EL DEBATE
ACADÉMICO: DESAFÍOS Y PRESUPUESTOS DE LA
NUEVA TEORÍA DEL AUTOR

“Escribir es entrar en escena”. Esta sugestiva afirmación, que Jérôme Meizoz toma prestada a Paul Valéry¹ para ilustrar la *dimensión escénica* propia de la actividad literaria, sintetiza uno de los postulados fundamentales de las nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo del autor: su carácter histórico, colectivo y mediático. Ya desde su celebre artículo de 1969,² Michel Foucault, al introducir la noción de función-autor para describir la manera en que circulan, se autentican,

¹ Paul Valéry, *Cahiers* [1931], Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, t. 2, p. 1218, citada por Jérôme Meizoz en “‘Écrire, c’est rentrer en scène’: la littérature en personne”, *CONTEXTES*, Varia, [en línea] consultado el 3 de marzo del 2015, <http://contextes.revues.org/6003>. Véase su versión en español: “Escribir es entrar en escena’: la literatura en persona”, *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, n.º 34, *Autorías artísticas*, trad. de Juan Zapata, Venezuela, Universidad Simón Bolívar, 2015.

² “Qué es un autor”, en Juan Zapata (comp. y trad.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquía, 2014, pp. 33-49.

se clasifican y se valorizan ciertos discursos en la sociedad moderna, nos demostraba que aquello que llamamos "autor" no es algo que pertenezca al orden de "lo dado",³ sino que es una construcción colectiva en la que intervienen diferentes instancias tanto jurídicas como literarias y mediáticas. Partiendo de este principio, investigadores como Jacques Dubois (1978), Dominique Maingueneau (1998, 2004), Ruth Amossy (1999), Jérôme Meizoz (2007, 2011) o José-Luis Díaz (2007), por citar únicamente aquellos que han desarrollado un aparato conceptual para abordar el problema,⁴ comenzarán un intenso debate en torno a la manera como se construye la figura autorial tanto en los textos mismos como en los discursos de los agentes que participan en el proceso de difusión y de consagración de estos (editores, críticos, instituciones escolares y universitarias, etc.). Se trataba pues, para ellos, de articular en un mismo

³ Según Foucault, la función autor "no se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ser de razón que se llama autor. Sin duda, se intenta darle un estatuto realista a este ser de razón: sería en el individuo una instancia 'profunda', un poder 'creador', un 'proyecto', el lugar originario de la escritura. Pero de hecho, lo que se designa en el individuo como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es sino la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas". (Véase "Qué es un autor", *op. cit.*, p. 12.)

⁴ No hay que olvidar el trabajo de importantes sociólogos e historiadores que han trabajado directa o indirectamente sobre el tema. Véanse Jean-Claude Bonnet, "Naissance du Panthéon", *Poétique*, n.º 33, 1978, pp. 46-65 y "Le fantasma de l'écrivain", *Poétique*, n.º 63, 1985, pp. 259-277; Daniel Oster, *Passages de Zénon. Essai sur l'espace et les croyances littéraires*, París, Seuil, 1983; Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la vie littéraire à l'époque classique*, París, Minuit, 1985; Roger Chartier, "Figures de l'auteur", en *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe, entre XIVe et XVIIIe siècles*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992; J.-M. Goulemot y D. Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'Imaginaire littéraire, 1630-1900*, París, Minerve, 1992; Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, París, La Découverte, 2000 y *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, París, Gallimard, 2005; Bernard Lahire, *La condition littéraire. La doublé vie des écrivains*, París; Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire*, Montreal, Presses de l'Université de Montreal, 2005; Pascal Durand, "Hombre de letras, escritor autor. Declinación social de una función simbólica" y Alain Vaillant "Entre persona y personaje: el dilema del autor moderno", en Juan Zapata (comp. y trad.), *La invención del autor, op. cit.*, pp. 99-131.

análisis las aproximaciones por el formalismo y el (privilegiadas por el análisis de la noción de autor que buscaba, en la confluencia de la literatura, traspasar las fronteras entre el "yo creador" y lo que había caracterizado la

Abordemos pues nos interesa, las diferencias autorial, postura) que manera como un autor su posición en la escena

Las nociones ve imagen de autor

La primera noción Esta noción, empleada imagen de credibilidad público con el fin de ochenta por el análisis (oratorios y textuales Aristóteles le atribuye recuerda que el *ethos* en el intérprete la com centrarse en su dime eminentemente disc de carne y hueso, sino

⁵ Véase, a este respecto 2006.

⁶ Reindert Dhondt y tuelle et méthodologie del 2013, consultado

⁷ Dominique Maingueneau [en línea] 20 de diciembre contextes.revues.org

rtos discursos en la sociedad moderna, nos
e llamamos "autor" no es algo que perte-
sino que es una construcción colectiva en
s instancias tanto jurídicas como literarias
ste principio, investigadores como Jacques
Maingueneau (1998, 2004), Ruth Amossy
(2007, 2011) o José-Luis Diaz (2007), por citar
a desarrollado un aparato conceptual para
ararán un intenso debate en torno a la manera
autorial tanto en los textos mismos como
s que participan en el proceso de difusión
editores, críticos, instituciones escolares y
a pues, para ellos, de articular en un mismo

or "no se forma espontáneamente como la atribu-
do. Es el resultado de una operación compleja que
n que se llama autor. Sin duda, se intenta darle un
ción: sería en el individuo una instancia 'profunda',
el lugar originario de la escritura. Pero de hecho,
o como autor (o lo que hace de un individuo un
en términos siempre más o menos psicologizantes,
xtos, de los acercamientos realizados, de los rasgos
de las continuidades admitidas, o de las exclu-
é es un autor", *op. cit.*, p. 12.)

le importantes sociólogos e historiadores que han
ente sobre el tema. Véanse Jean-Claude Bonnet,
Revue de littérature comparée, n.º 33, 1978, pp. 46-65 y "Le fantasme de
S. pp. 259-277; Daniel Oster, *Passages de Zénon. Essai sur la littérature*,
littéraires, París, Seuil, 1983; Alain Viala, *Nais-
la vie littéraire à l'époque classique*, París, Minuit,
de l'auteur", en *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs,
XVIII siècles*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992;
de lettres, écrivains et bobèmes. *L'Imaginaire litté-
e*, 1992; Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création
2000 y L'élite artiste, excellence et singularité en
limard*, 2005; Bernard Lahire, *La condition litté-
e*, París; Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire*,
de Montreal, 2005; Pascal Durand, "Hombre
nación social de una función simbólica" y Alain
aje: el dilema del autor moderno", en Juan Zapata
l autor, *op. cit.*, pp. 99-131.

análisis las aproximaciones internas de la obra literaria (privilegiadas por el formalismo y el estructuralismo) con las aproximaciones externas (privilegiadas por el análisis social de la literatura). De ahí la importancia de la noción de autor tal y como la comprendían estos autores, pues esta buscaba, en la confluencia entre el análisis del discurso y la sociología de la literatura, traspasar las antiguas divisiones entre el "texto" y el "contexto", entre el "yo creador" y el "yo social", entre lo "singular" y lo "colectivo" que había caracterizado la historia literaria tradicional desde Sainte-Beuve.⁵

Abordemos pues rápidamente, antes de centrarnos en la obra que nos interesa, las diferentes nociones (*ethos*, imagen de autor, escenografía autorial, postura) que han surgido en los últimos años para analizar la manera como un autor construye una imagen de sí mismo para señalar su posición en la escena literaria.

Las nociones vecinas: *ethos*, imagen de autor, escenografía autorial

La primera noción con la que nos tropezamos es la noción de *ethos*. Esta noción, empleada anteriormente por la retórica para analizar "la imagen de credibilidad que un orador construye de sí mismo frente a su público con el fin de suscitar su confianza",⁶ es aplicada desde los años ochenta por el análisis del discurso para estudiar todo tipo de enunciados (oratorios y textuales). En este contexto, y retomando la definición que Aristóteles le atribuye a esta noción en la *Retórica*, Maingueneau nos recuerda que el *ethos* hace referencia a la manera como "el locutor activa en el intérprete la construcción de cierta representación de sí mismo".⁷ Al centrarse en su dimensión escénica, Maingueneau insiste en el carácter eminentemente discursivo del *ethos*: este no se remite, pues, a la persona de carne y hueso, sino a la imagen que esta elabora de sí misma, a su puesta

⁵ Véase, a este respecto, Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust*, París, Belin, 2006.

⁶ Reindert Dhondt y Beatrijs Vanacker, "Ethos: pour une mise au point conceptuelle et méthodologique", *CONTEXTES*, n.º 13, 2013, [en línea] 20 de diciembre del 2013, consultado el 19 de marzo del 2015, <http://contextes.revues.org/5685>.

⁷ Dominique Maingueneau, "L'èthos: un articulatoire", *CONTEXTES*, n.º 13, 2013, [en línea] 20 de diciembre del 2013, consultado el 5 de febrero del 2014, <http://contextes.revues.org/5772>.

en escena discursiva. Dicho de otra forma, y para retomar la formulación de Ruth Amossy, “no se trata de lo que es el sujeto [...] sino de la imagen que este proyecta en una situación precisa”.⁸ Una vez establecido este principio, quedaba por determinar en qué medida la imagen vehiculada por el locutor a través de su discurso respondía a una construcción colectiva, esto es, a ciertos modelos genéricos disponibles en un momento dado y entre los cuales puede elegir para articular una imagen identificable por el destinatario. Son estos modelos, interiorizados por los dos polos de la comunicación, los que permiten entonces que el *ethos* del locutor no solo produzca el efecto deseado (credibilidad, autenticidad, sinceridad), sino que sea legible por el destinatario. Con esto en mente, tanto Amossy como Maingueneau introducen la noción de *ethos preliminar* (Amossy), o *ethos prediscursivo* (Maingueneau), para hacer referencia a la imagen que el locutor posee frente a su auditorio antes de asumir su discurso. Dicha noción, ausente de la retórica aristotélica, les permite a ambos investigadores abrir la problemática del *ethos* al discurso escrito, insistiendo así tanto en el aspecto interrelacional de la construcción de este como en las determinaciones históricas de su recepción (capital cultural y posición socio-histórica del lector, géneros literarios y dispositivos de enunciación en los que se enmarca el texto, modelos autoriales presentes en un estado determinado del campo literario).

Así las cosas, la dificultad comienza entonces a partir del momento en que la noción de *ethos* se aplica a los contextos en los que el locutor, como en el caso de la literatura, no se encuentra presente. Si en el caso del intercambio verbal, el destinatario del discurso puede complementar la imagen discursiva que el locutor construye de sí mismo con sus actos no verbales (gestos, mímica, forma de vestir, etc.), en el caso de la literatura, al no estar confrontado en directo con el locutor, el lector debe acudir a otras informaciones para construir una imagen del enunciante. Estas van “desde la tipografía hasta la portada del libro, de la elección del registro de lenguaje y de las palabras hasta la planificación textual”.⁹ Mediante la elección de un registro en particular (irónico, sincero, galante, autoritario, enérgico, melancólico, etc.), el enunciante literario le imprime

⁸ Ruth Amossy, *La Présentation de soi: Ethos et identité verbale*, París, Presses Universitaires de France, 2010, p. 26.

⁹ Dominique Maingueneau, “L'éthos: un articulateur”, *op. cit.*

a su discurso una manera de...
discurso una corporalidad. A...
lo *mostrado*, pues este le perm...
enunciante, una imagen físic...
“imagen de autor” únicamen...
el discurso. Este acude a su v...
texto mismo. Más allá de los o...
Meizoz por medio de la noc...
dice Maingueneau, aquel qu...
la recepción de su discurso y...
que se apropia de una escen...
poesía).¹⁰ De ahí la importan...
introducida por Mainguene...
escritor de un texto con el...
contribuye a forjar. Al elegi...
rados como literarios, el pr...
visto como autor, esto es, d...
autor, o mejor, construir, a...
implica pues situarse históric...
de un “dispositivo de enun...
soportes, que el aspirante, o...
de posición discursivas. Es...
un productor puede constr...
como la expresión de un a...
confrontar la imagen const...
con las informaciones extr...
un corporalidad a la instan...
por la ausencia del locutor

Lo anterior implicaba...
instancias que gestionan e

¹⁰ A este respecto, véase Dom...
n.º 113-114, junio del 2002.

¹¹ Véase Dominique Maingu...
ciation, París, Armand Col

a su discurso una manera de ser, de *mostrarse*, esto es, le adjudica a su discurso una corporalidad. Así, más que lo *dicho*, lo que interesa aquí es lo *mostrado*, pues este le permite al lector atribuirle una corporalidad al enunciante, una imagen física y social. Pero el lector no construye una "imagen de autor" únicamente a partir de lo que se dice, o se muestra, en el discurso. Este acude a su vez a elementos que se encuentran fuera del texto mismo. Más allá de los comportamientos no verbales (que analizará Meizoz por medio de la noción de *postura*), el garante del discurso, nos dice Maingueneau, aquel que le confiere una autoridad al texto, delimita la recepción de su discurso y de su imagen desde el momento mismo en que se apropia de una escena discursiva genérica (teatro, ensayo, novela, poesía).¹⁰ De ahí la importancia de la noción de "escena de enunciación" introducida por Maingueneau.¹¹ Esta permite articular el enunciado del escritor de un texto con el espacio a partir del cual se emite y que este contribuye a forjar. Al elegir un género, un estilo y un soporte considerados como literarios, el productor denota desde ya su intención de ser visto como autor, esto es, de asumir la función-autor. Designarse como autor, o mejor, construir, a través del discurso, una "imagen de autor", implica pues situarse histórica e institucionalmente gracias a la elección de un "dispositivo de enunciación", de un género, de un estilo, de unos soportes, que el aspirante, o el autor ya reconocido, actualiza en sus tomas de posición discursivas. Es gracias a esta escena, y a partir de esta, que un productor puede construir un discurso susceptible de ser reconocido como la expresión de un autor. El juego para el lector radica pues en confrontar la imagen construida por el enunciante al interior del discurso con las informaciones extratextuales que posee de este, asignándole así un corporalidad a la instancia enunciativa que remplace el vacío dejado por la ausencia del locutor.

Lo anterior implicaba establecer una diferencia entre las diferentes instancias que gestionan el discurso literario. Así, tomando como base

¹⁰ A este respecto, véase Dominique Maingueneau, "Problèmes d'ethos", *Pratiques*, n.º 113-114, junio del 2002.

¹¹ Véase Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, París, Armand Colin, 2004.

los presupuestos de Foucault,¹² pero leídos a través de la sociología de los campos de Bourdieu, Dominique Maingueneau¹³ propone distinguir entre la *persona* (ser civil), el *escritor* (la función-autor en el campo literario) y el *escriptor* (el enunciador del texto).¹⁴ Dicha tripartición de la figura autorial le permite a Maingueneau analizar los *actos enunciativos* mediante los cuales la *persona* deseosa de asumir la función-autor se designa en cuanto tal en la escena literaria. Dicho de otra forma, para ser reconocido como un autor singular, o mejor, para elaborar una imagen particular de sí mismo que lo distinga de los otros autores que comparten junto con él el campo literario, no es suficiente asumir una función-autor (elección de un género y de un soporte literario), sino que es preciso que el aspirante a este título incorpore y reelabore en su discurso ciertas representaciones estereotipadas, ciertas imágenes que se encuentran inscritas en la memoria discursiva del campo y entre las cuales debe elegir para señalar su posición. Sancionadas colectivamente por los agentes que intervienen en el proceso de designación y valorización (instancias de difusión y consagración), dichas representaciones movilizan unas maneras de presentarse, de ponerse en escena, de nombrarse, que se encuentran fechadas históricamente y que el aspirante a una imagen singular de autor rechaza, adopta o transforma según la posición que desee ocupar.

Si bien es cierto que Maingueneau se centra exclusivamente en la vertiente eminentemente discursiva de la "imagen de autor", esto es, en el *ethos*, su reflexión no excluye, gracias a las nociones de *ethos prediscursivo* y de *escena de enunciación*, la consideración de los elementos anteriores

¹² Examinando los problemas planteados por el uso del nombre de autor, Foucault llega en su ensayo a la siguiente conclusión: "[...] el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos, los caracteriza [...] El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular", "¿Qué es un autor?", en *La invención del autor*, op. cit., p. 40.

¹³ Esta articulación la efectuaba ya Maingueneau en su texto de 1993 titulado *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, París, Dunod, 1993.

¹⁴ Véase Dominique Maingueneau, "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", en Juan Zapata (comp. y trad.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, op. cit., pp. 49-67.

a las tomas de posición
lo colectivo y lo singular
entre el productor y el
postura tal y como la
Maingueneau, en la m
autor en un texto con
literario, lo que impli
estrategias que se desp
orden comportament
que otros teóricos de l
decir al respecto.

Si la noción de *ethos*
producción y de recep
enunciación, esta pare
imaginario, de la figu
antes de la adopción
no solo responde a la
voz?, ¿qué género ele
amplia y que engloba
en la escena literaria,
la construcción de s
de ciertas representa
identificación, esto e
liza tanto en su discu
llamarse prediscursiv
riesgo de privilegiar
lugar de hablar en té
el término de "escri

¹⁵ Ruth Amossy y Do
riales': entretien av
Argumentation et A
consultado el 25 ma

¹⁶ Karen Vandemeule
naires. Entretien av
littéraires, n.º 9, nov

...t,¹² pero leídos a través de la sociología de
 ...inique Maingueneau¹³ propone distinguir
 ...escritor (la función-autor en el campo lite-
 ...riador del texto).¹⁴ Dicha tripartición de la
 ...Maingueneau analizar los *actos enunciativos*
 ...na deseosa de asumir la función-autor se
 ...ena literaria. Dicho de otra forma, para ser
 ...ingular, o mejor, para elaborar una imagen
 ...distinga de los otros autores que comparten
 ..., no es suficiente asumir una función-autor
 ...un soporte literario), sino que es preciso
 ...ncorpore y reelabore en su discurso ciertas
 ...adas, ciertas imágenes que se encuentran
 ...siva del campo y entre las cuales debe elegir
 ...ionadas colectivamente por los agentes que
 ...designación y valorización (instancias de
 ...as representaciones movilizan unas maneras
 ...escena, de nombrarse, que se encuentran
 ...ue el aspirante a una imagen singular de
 ...forma según la posición que desee ocupar.
 ...ingueneau se centra exclusivamente en la
 ...ursiva de la "imagen de autor", esto es, en el
 ...gracias a las nociones de *ethos prediscursivo*
 ...consideración de los elementos anteriores

...nteados por el uso del nombre de autor, Foucault
 ...conclusión: "[...] el nombre de autor no va, como
 ...de un discurso al individuo real y exterior que lo
 ...modo, en el límite de los textos, los recorta,
 ...modo de ser o, al menos, los caracteriza [...] El
 ...el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco
 ...a en la ruptura que instaura un cierto grupo de
 ...gular", "¿Qué es un autor?", en *La invención del*

...a Maingueneau en su texto de 1993 titulado *Le*
...nciation, écrivain, société, París, Dunod, 1993.

...a, "Autor e imagen de autor en el análisis del
 ...p. y trad.), *La invención del autor. Nuevas aproxi-
 ...discursivo de la figura autorial*, op. cit., pp. 49-67.

a las tomas de posición discursivas que permiten la articulación entre lo colectivo y lo singular, entre los aspectos institucionales y textuales, entre el productor y el receptor. Nos acercamos, pues, a la noción de *postura* tal y como la entiende Meizoz, quien insistirá, a diferencia de Maingueneau, en la manera como se articula el *ethos* desplegado por un autor en un texto con sus posicionamientos no verbales en el campo literario, lo que implica desde ya hablar de estrategias institucionales, estrategias que se despliegan tanto en el orden del discurso como en el orden comportamental. Pero antes de abordar su propuesta, veamos lo que otros teóricos de la figura autorial, como Diaz y Amossy, tienen que decir al respecto.

Si la noción de *ethos prediscursivo* ponía énfasis en las condiciones de producción y de recepción de una imagen autorial, esto es, en su escena de enunciación, esta parece dejar de lado todo el dispositivo fantasmagórico, imaginario, de la figura de autor. En efecto, antes de entrar en escena, antes de la adopción de un *ethos discursivo*, nos dice Diaz, "el escritor no solo responde a las preguntas: ¿cómo escribir?, ¿cómo imponer su voz?, ¿qué género elegir? Él responde, ante todo, a una pregunta más amplia y que engloba a las demás: ¿quién ser? Quién ser como escritor en la escena literaria, pero también, quién ser en tanto hombre".¹⁵ Así, la construcción de su identidad literaria presupone la interiorización de ciertas representaciones colectivas que funcionan como modelos de identificación, esto es, de escenas preconstruidas que el escritor actualiza tanto en su discurso como en sus comportamientos. "Estas podrían llamarse prediscursivas, como lo hace Maingueneau, pero corriendo el riesgo de privilegiar una suerte de imperialismo del discurso".¹⁶ Así, en lugar de hablar en términos de *ethos prediscursivo*, Diaz prefiere utilizar el término de "escritor imaginario" para referirse justamente a esas

¹⁵ Ruth Amossy y Dominique Maingueneau, "Autour des 'scénographies auctoriales': entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)", *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009, [en línea] 15 de octubre del 2009, consultado el 25 marzo del 2015, <http://aad.revues.org/678>.

¹⁶ Karen Vandemeulebroucke y Elien Declerq, "De l'écrivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur", *Interfaces littéraires*, n.º 9, noviembre del 2012, p. 218.

“representaciones mentales [del escritor] que no se reducen al orden discursivo en un sentido estricto”¹⁷ y que, de cierta forma, lo preceden.¹⁸

La dimensión imaginaria, o esa autorepresentación que el escritor hace de sí mismo antes de enunciarse discursivamente en la escena literaria, le permite a Díaz no solo introducir su componente visual, plástico, fantasmagórico, sino también insistir en el carácter histórico de las representaciones del autor. Así, “en cada época de la historia literaria existen ‘modelos listos para usar’ que se le ofrecen al aspirante y que le sugieren al mismo tiempo unas maneras de escribir y unas maneras de vivir.”¹⁹ Estos modelos, o *escenografías autoriales*, como las llama él, no solo son colectivas, pues “los escritores de un mismo grupo, de una misma escuela, comparten los mismos ‘moldes listos para ser escritor’”, sino que “son antagonistas y se organizan según una lógica agonística.”²⁰ Siguiendo la idea de Bourdieu según la cual el campo literario se estructura en torno a la lucha por ocupar las posiciones dominantes, pero insistiendo al mismo tiempo en su carácter espectacular, Díaz concibe el campo literario como una escena de combate, como una “competencia salvaje en la que hay que destruir la posición del otro, sobre todo la del antecesor, o la del rival, para hacer emerger y existir la propia.”²¹ Así, la historia misma del campo dicta la rentabilidad y la durabilidad de cada “escenario autorial”. Según este principio, en “la adopción progresiva de una postura, de un rol, de una escenografía, en función del repertorio de

¹⁷ *Ibidem*, p. 212.

¹⁸ Podríamos pensar, para ilustrar la diferencia que Díaz establece entre el *ethos prediscursivo* tal y como lo entiende Maingueneau y su noción de “escritor imaginario”, en las representaciones plásticas e iconográficas. Estas, que no pertenecen al orden verbal, desempeñan, sin embargo, un rol determinante en la construcción de los “imaginarios autoriales” que circulan en un espacio y en un momento dados, determinando así la idea que una comunidad interpretativa se hace de un autor.

¹⁹ Ruth Amossy y Dominique Maingueneau, “Autour des ‘scénographies autoriales’: entretien avec José-Luis Díaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)”, *op. cit.*

²⁰ José-Luis Díaz, “Paratopías románticas”, *CONTEXTES* 13, 2013, [en línea] 20 de diciembre del 2013, consultado el 4 de febrero del 2014, <http://contextes.revues.org/5786>.

²¹ Ruth Amossy y Dominique Maingueneau, “Autour des ‘scénographies autoriales’: entretien avec José-Luis Díaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)”, *op. cit.*

posturas existentes en el mercado esa dimensión agonística que determina ocupar o negociar su posición: las (simbólicamente), las escenografías (a largo plazo) y las escenografías de la mayoría de los casos, inaceptables en función de esta lógica agonística transformará los escenarios que conforman la escena literaria.

Pero, “¿cómo se pasa del plano preestablecido, al plano de la puesta en escena? ¿cómo un escritor, o un aspirante a escritor, negocia su posición en el orden del discurso? ¿Cómo enuncia? Díaz, los imaginarios autoriales y el espacio virtual que determinarán y se produce discursivamente. Así, los imaginarios autoriales y su puesta en escena en su libro titulado *L'écrivain imaginaire* (2007), la noción (simbólica y discursivo) para relacionar a partir de las cuales el autor se enuncia (metáforas, alegorías, representaciones genéricas y enunciativas), un editor, de un soporte, de una forma que se sirve para enunciarlas. Díaz, las románticas tal y como las describe, dirá este, “siente la necesidad de estar a un lado de, fuera de, a distancia de un imaginario — espacio construido”

²² *Ibid.*

²³ Díaz, en su artículo ya citado, “Paratopías románticas”, las dos primeras (“emergentes” y “construidas”) y haciendo su propuesta, la tercera, esto es, la “romántica”.

²⁴ Karen Vandemeulebroucke y Elicia Vandemeulebroucke, “Entretien avec José-Luis Díaz”, *op. cit.*

[del escritor] que no se reducen al orden
cto¹⁷ y que, de cierta forma, lo preceden.¹⁸
a, o esa autorepresentación que el escritor
enunciarse discursivamente en la escena
no solo introducir su componente visual,
también insistir en el carácter histórico de
t. Así, “en cada época de la historia literaria
usar’ que se le ofrecen al aspirante y que
unas maneras de escribir y unas maneras
escenografías autoriales, como las llama él,
los escritores de un mismo grupo, de una
s mismos ‘moldes listos para ser escritor’
e organizan según una lógica agonística.”²⁰
a según la cual el campo literario se estruc-
ocupar las posiciones dominantes, pero
en su carácter espectacular, Díaz concibe
escena de combate, como una “competencia
ruir la posición del otro, sobre todo la del
hacer emerger y existir la propia.”²¹ Así, la
ta la rentabilidad y la durabilidad de cada
te principio, en “la adopción progresiva de
escenografía, en función del repertorio de

er la diferencia que Díaz establece entre el *ethos*
de Maingueneau y su noción de “escritor imagi-
plásticas e iconográficas. Estas, que no pertenecen
in embargo, un rol determinante en la construc-
les” que circulan en un espacio y en un momento
que una comunidad interpretativa se hace de un

Maingueneau, “Autour des ‘scénographies aucto-
Díaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)”, *op.*

antiques”, *CONTEXTES* 13, 2013, [en línea] 20
tado el 4 de febrero del 2014, <http://contextes>.

Maingueneau, “Autour des ‘scénographies auctoriales’:
auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)”, *op. cit.*

posturas existentes en el mercado”,²² se pueden distinguir tres formas de
esa dimensión agonística que determinarán las alternativas del aspirante a
ocupar o negociar su posición: las escenografías obsoletas (poco rentables
simbólicamente), las escenografías emergentes (rentables a mediano y
largo plazo) y las escenografías dominantes (rentables a corto plazo pero,
en la mayoría de los casos, inaccesibles para los recién llegados).²³ Es en
función de esta lógica agonística que un escritor adoptará, rechazará o
transformará los escenarios que le permitirán señalar su posición en la
escena literaria.

Pero, “¿cómo se pasa del plano mental de las representaciones, en parte
preestablecidas, al plano de la puesta en escena?”²⁴ Dicho de otra forma,
¿cómo un escritor, o un aspirante a serlo, pasa del orden del imaginario al
orden del discurso? ¿Cómo enuncia su entrada en la escena literaria? Según
Díaz, los imaginarios autoriales presuponen unas formas de ocupar un
espacio virtual que determinarán las maneras como el escritor se enuncia
y se produce discursivamente. Así, buscando las articulaciones entre los
imaginarios autoriales y su puesta en escena discursiva, Díaz propone,
en su libro titulado *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à
l'époque romantique* (2007), la noción de *topología* (en su sentido espa-
cial y discursivo) para relacionar las representaciones del espacio social
a partir de las cuales el autor se imagina con los dispositivos textuales
(metáforas, alegorías, representaciones vocales, estilo, tonalidades, elec-
ciones genéricas y enunciativas) y las estrategias editoriales (elección de
un editor, de un soporte, de una tipografía, de un seudónimo, etc.) de
los que se sirve para enunciarlas. De ahí la importancia de las *topologías*
románticas tal y como las describe Díaz en su libro. El escritor román-
tico, dirá este, “siente la necesidad de localizarse en un espacio *para: al
lado de, fuera de, a distancia de* un centro ideal y de una norma, de un
imaginario —espacio *construido*, representado mentalmente, pero que

²² *Ibid.*

²³ Díaz, en su artículo ya citado, “Paratopies romantiques”, distingue únicamente
las dos primeras (“emergentes” y “obsoletas”). Nosotros hemos añadido, conside-
rando su propuesta, la tercera, esto es, las escenografías dominantes.

²⁴ Karen Vandemeulebroucke y Elien Declerq, “De l'écrivain au traducteur imagi-
naires. Entretien avec José-Luis Díaz au sujet de sa théorie de l'auteur”, *op. cit.*

le permite también localizaciones en el espacio social concreto".²⁵ A estas representaciones del espacio social, en las que el escritor se atribuye por lo general el rol de *excluido*, de *proscrito*, de *outsider*, corresponden, pues, ciertas marcas enunciativas, discursivas y editoriales que el analista debe tener en cuenta casi de manera microscópica.

Si bien es cierto que tanto Maingueneau como Díaz abordan la *escenografía autorial* desde el punto de vista de la producción y de la recepción, pues el *acto enunciativo* por medio del cual el escritor señala y demarca su posición en el campo (selección de un género, de un estilo, de un tono, de unos *ethes* y de unos soportes de publicación) solo empieza a existir a partir del momento en que es leído y decodificado, la noción de *imagen de autor*, trabajada simultáneamente por Maingueneau y Amossy, insiste por su parte en el papel que desempeñan las instancias externas al texto y su productor en la construcción de la imagen autorial.

Amossy distingue dos dimensiones de esta: la imagen que el autor proyecta de sí mismo en el discurso literario, o *ethos* autorial, y la imagen producida por los discursos editoriales, la crítica y demás representaciones construidas por un tercero. Destinada a circular en la esfera pública, la *imagen de autor* es, según Amossy, el resultado de la confrontación entre estas dos dimensiones. Estas, sin embargo, deben distinguirse, "pues las imágenes que el escritor proyecta de sí mismo no pertenecen al mismo orden que las imágenes elaboradas por un tercero".²⁶ En efecto, al ser producida a partir de diferentes modelos genéricos, la *imagen de autor* responde, ante todo, a códigos discursivos particulares que deben estudiarse individualmente para poder así determinar sus reglas de funcionamiento y la forma como estas determinan una manera de representar al autor (los discursos publicitarios no construyen una "imagen de autor" de la misma manera que la crítica académica o la crítica periodística). Asimismo, se podría agregar que el *ethos* proyectado por un autor no siempre logra el efecto deseado. Este puede ser leído de maneras diferentes por una comunidad interpretativa en particular, lo que conlleva al autor a renegociar en permanencia su imagen. De ahí, nos dice Amossy, "que la *imagen de autor* desempeñe un rol fundamental para determinar la

²⁵ José-Luis Díaz, "Paratopies romantiques", *op. cit.*

²⁶ Ruth Amossy, "La doble naturaleza de la imagen de autor", en Juan Zapata (comp. y trad.), *La invención del autor*, *op. cit.*, p. 67.

posición que [un autor] ocupa o apropiarse de aquello que se dice, el autor, continua Amossy, le permiten perfilar una *imagen* de autor, ya sea por parte de los comentaristas o de la que promueve el estudio de los paratextos (prefacios, etc.) resulta indispensable para decodificar los códigos discursivos específicos que se presentan, sino que permiten

La condición de posibilidad de la *imagen de autor* en el imaginario institucional y, como hemos visto, *escenarios autoriales* del campo, estos determinan la forma en que se propone una obra por un autor. Así, discursos de crítica y de recepción en torno a un autor y su obra se negocian y obedecen a los modelos culturales y obedecen a los modelos que se adaptan a la configuración del campo que las posiciones son otorgadas y consagradas (y reproducidas en formas singulares).²⁸ Heredera de la noción de *imagen de autor* en los discursos internos y externos, la *imagen de autor* es una negociación que se llevan a cabo un valor a un autor y a su obra.

Si bien es cierto que la noción de *imagen de autor* como lo demuestra Amossy en los discursos e institucionales mediante los discursos, el mismo como en los discursos parece olvidar, o por lo menos una identidad autorial es una trayectoria. Es allí en donde Meizoz. Al enmarcarla en la figura de "posición" y "toma de posición"

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Ruth Amossy, "La doble natura

del espacio social concreto".²⁵ A estas
 las que el escritor se atribuye por
 o, de *outsider*, corresponden, pues,
 as y editoriales que el analista debe
 scópica.

neau como Diaz abordan la *esceno-*
 de la producción y de la recepción,
 cual el escritor señala y demarca su
 a género, de un estilo, de un tono,
 (publicación) solo empieza a existir a
 decodificado, la noción de *imagen*
 or Maingueneau y Amossy, insiste
 an las instancias externas al texto
 la imagen autorial.

es de esta: la imagen que el autor
 erario, o *ethos* autorial, y la imagen
 la crítica y demás representaciones
 a circular en la esfera pública, la
 resultado de la confrontación entre
 argo, deben distinguirse, "pues las
 mismo no pertenecen al mismo
 or un tercero".²⁶ En efecto, al ser
 los genéricos, la *imagen de autor*
 ivos particulares que deben estu-
 determinar sus reglas de funciona-
 nan una manera de representar al
 onstruyen una "imagen de autor"
 démica o la crítica periodística).
 os proyectado por un autor no
 de ser leído de maneras diferentes
 particular, lo que conlleva al autor
 n. De ahí, nos dice Amossy, "que
 fundamental para determinar la

op. cit.

imagen de autor", en Juan Zapata (comp.
 57.

posición que [un autor] ocupa o que desea ocupar. Por ello, este intenta
 reapropiarse de aquello que se dice o se comenta sobre él". "Con esto en
 mente, el autor, continua Amossy, elige por lo general los géneros que
 le permiten perfilar una *imagen de autor* distinta de la que forjan los
 comentadores o de la que promueven los lectores".²⁷ Por esta razón, el
 estudio de los paratextos (prefacios, correspondencia, autobiografías,
 etc.) resulta indispensable para el análisis. Estos no solo responden a
 códigos discursivos específicos que regulan las diferentes maneras de
 presentarse, sino que permiten al autor negociar su posición.

La condición de posibilidad de dicha negociación es la existencia,
 en el imaginario institucional y colectivo, de lo que Diaz llamó, como lo
 hemos visto, *escenarios autoriales*. Al circular en un estado determinado
 del campo, estos determinan la legibilidad e identificación de la imagen
 propuesta por un autor. Así, dirá Amossy, las imágenes que se construyen
 en torno a un autor y su obra "no solo se cuelan en los mismos modelos
 culturales y obedecen a los mismos 'escenarios autoriales', sino que se
 adaptan a la configuración de un estado determinado del campo en el
 que las posiciones son otorgadas por las instancias de legitimación y de
 consagración (y reproducidas por los escritores en sus tomas de posi-
 ción singulares)".²⁸ Heredera y complementaria de la noción de *ethos*,
 la noción de *imagen de autor* permite, pues, integrar en el análisis los
 discursos internos y externos a la obra con los actos de persuasión o de
 negociación que se llevan a cabo en el campo literario para atribuirles
 un valor a un autor y a su obra.

Si bien es cierto que la noción de *imagen de autor* nos permite describir,
 como lo demuestra Amossy en su estudio, los procedimientos discursivos
 e institucionales mediante los cuales esta se construye tanto en el texto
 mismo como en los discursos que gravitan en torno a este, dicha noción
 parece olvidar, o por lo menos no se ocupa de ello, que la construcción de
 una identidad autorial es un proceso que se despliega a lo largo de toda
 una trayectoria. Es allí en donde entra la noción de *postura* empleada por
 Meizoz. Al enmarcarla en la famosa tríada bourdieusiana de "disposición",
 "posición" y "toma de posición", Meizoz concibe la postura de autor como

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Ruth Amossy, "La doble naturaleza de la imagen de autor", p. 73.

una estrategia de posicionamiento dentro del campo literario. Al insistir en el aspecto estratégico, la noción de postura permite así analizar el proyecto autorial de un autor con relación al espacio de posibles que lo circunscriben y lo determinan, al mismo tiempo que restituye el margen de maniobra, de cálculo institucional, inherente a todo posicionamiento. La pregunta que surge, y a la cual intentará responder Meizoz a través del análisis de casos concretos (Rousseau, Céline, Cingria, Roman Gary, Houellebecq, etc.), es en qué medida dicha estrategia es siempre deliberada, premeditada, calculada —lo que implica que el autor tenga una consciencia lúcida de las reglas del juego literario— o si esta responde, más bien, a la incorporación inconsciente de dichas reglas, a una especie de naturaleza segunda (*habitus*, según la terminología de Bourdieu) que riga sus comportamientos y movimientos dentro del campo. Sin embargo, puesto que “todo autor manifiesta una postura, ya sea conscientemente o no”,²⁹ lo cierto es que esta noción permite analizar las conductas deliberadas de un autor, o aquellas que no han sido objeto de una elaboración estratégica consciente, como fruto de la capacidad que tiene este para ajustar su posición al espacio de posibles abierto por la institución.

La fabricación de la noción de postura

“En su sentido primero”, nos recuerda Alain Viala, “el término ‘postura’ remite a la realidad del cuerpo: una postura es una actitud, una manera de comportarse, de situar su cuerpo y sus miembros (tenerse en pie, inclinado, rígido, relajado)”. En principio empleado en un sentido puramente anatómico, dicho término será rápidamente asociado a la circunstancia en la cual esta se adopta. “La postura aparece entonces como la expresión de un código social: esta supone la adecuación entre la actitud y la situación”.³⁰ De ahí que se haya aplicado después, en un sentido figurado, para describir las conductas de un individuo en el campo “moral, político o financiero”. Esta aludirá, pues, a “la manera de ocupar una posición y de

²⁹ Jérôme Meizoz, *Posturas literarias*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2015, p. 14 de esta edición.

³⁰ Alain Viala, “Postura”, en Anthony Glinoe, Denis Saint-Amand (dirs.), *Socius: ressources sur le littéraire et le social*, COntEXTES, GREMLIN, 2014, [en línea] consultado el 15 de marzo del 2015, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture>.

ajustar su actitud a dicha
de postura es por primera
literarios y, en particular,
así como la definía Alain V
un escritor en relación co
del campo literario:

Hay diferentes man
ocupar modestamen
ruido una posición m
(la manera de ocupa
pasemos del análisis
de un escritor. Al re
posturas [...] que al
una estrategia literar

La noción de postura i
derar el análisis textual co
que un escritor despliega
pectiva, el análisis de una
posiciones posibles abiert
las disposiciones (o *habitu*
tomas de posición o elec

Nos encontramos pue
logía de los campos de Bo
un espacio de luchas simb
posiciones desde las cuale
de los campos moviliza e
para explicar los mecanis
y movilizan un capital sim
cual “imponer nuevos mo

³¹ *Ibid.*

³² Alain Viala, “Eléments de s
Approches de la réception. S
Universitaires de France, 1

ajustar su actitud a dicha posición”.³¹ Es en este sentido que la noción de postura es por primera vez empleada en el contexto de los estudios literarios y, en particular, en la sociología del arte y de la literatura. Es así como la definía Alain Viala en 1993 para articular las conductas de un escritor en relación con la posición efectiva que este ocupa dentro del campo literario:

Hay diferentes maneras de ocupar una posición. Se puede, por ejemplo, ocupar modestamente una posición ventajosa, o ocupar con mucho ruido una posición modesta. Haremos intervenir la noción de postura (la manera de ocupar una posición) [...] a partir del momento en que pasemos del análisis de un texto al análisis del conjunto de la obra de un escritor. Al relacionar la trayectoria de un autor y las diversas posturas [...] que allí se manifiestan, podremos deducir la lógica de una estrategia literaria.³²

La noción de postura invitaba pues, desde sus primeros usos, a considerar el análisis textual con relación a las estrategias de posicionamiento que un escritor despliega a lo largo de su trayectoria. Desde esta perspectiva, el análisis de una postura permite discernir entre el espacio de posiciones posibles abierto por la posición efectiva que ocupa el escritor, las disposiciones (o *habitus*) adquiridas a lo largo de su trayectoria y sus tomas de posición o elecciones futuras.

Nos encontramos pues en el campo lexical introducido por la sociología de los campos de Bourdieu. Al considerar el campo literario como un espacio de luchas simbólicas para ocupar las posiciones dominantes, posiciones desde las cuales se definen los límites de este (*nomos*), la teoría de los campos moviliza el entramado metafórico del arte de la guerra para explicar los mecanismos mediante los cuales los agentes acumulan y movilizan un capital simbólico para conquistar una posición desde la cual “imponer nuevos modos de pensar y de expresarse, en ruptura con

³¹ *Ibid.*

³² Alain Viala, “Éléments de socio-poétique”, en George Molinié y Alain Viala (dirs.), *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, París, Presses Universitaires de France, 1993, pp. 216-217.

los modos de pensar en vigor".³³ Así, por ejemplo, la lucha entre corrientes literarias o escuelas (clásicos y románticos, Romanticismo y Realismo, arte social y arte puro, naturalistas y decadentistas, parnasianos y simbolistas) pasa inevitablemente por la adopción de una postura colectiva que se singulariza a partir de la oposición a las posturas rivales y que se manifiesta tanto en las tomas de posición estéticas (afirmadas en las propias obras y ratificadas en los textos de acompañamiento: prefacios, manifiestos, artículos críticos, cartas públicas, etc.), como en las actitudes o actos institucionales (actos de denominación, creación de revistas para difundir las ideas y las obras del grupo, antologías grupales, rituales y lugares de socialización, adopción de un lenguaje y de una forma de vestir propias, conductas escandalosas y batallas en la escena pública, etc.).³⁴ Entrar en escena implica pues, como lo comprendieron los escritores desde muy temprano,³⁵ la puesta en marcha de estrategias individuales o colectivas orientadas a señalar su existencia y legitimidad pública.

De ahí la importancia de comprender la noción de postura a partir de la constelación terminológica que conforma junto con las nociones de estrategia y de *habitus*. Entendido en su sentido amplio como el producto de la incorporación progresiva, a lo largo del proceso de socialización del individuo, de maneras de pensar, de hacer y de sentir, el *habitus* es, ante todo, un generador de prácticas y de estrategias. Así lo definía Bourdieu en sus *Meditaciones pascalianas*:

En tanto producto de la incorporación de un *nomos*, esto es, del principio de visión y de división constitutivo de un orden social o de un campo, el *habitus* engendra las prácticas inmediatamente ajustadas a dicho orden y que son, en consecuencia, percibidas y apreciadas, por aquel que las lleva a cabo, pero también por los otros, como justas,

³³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, París, Le Seuil, 1992, p. 393.

³⁴ A este respecto, véase el excelente estudio de Anthony Glinoe y Vincent Laisney titulado *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX siècle*, París, Fayard, 2013.

³⁵ Basta con citar el ejemplo de los integrantes del cenáculo romántico reunido en torno a la figura de Hugo, quienes retoman la metáfora militar del "batallón sagrado" para espectacularizar el conflicto que los oponía a los clásicos durante las representaciones de *Hernani*.

correctas, hábiles,
obediencia a un or
reglas del derecho.

El *habitus* determina
dentro del campo. Este pe
con el espacio de posicio
elección. Así pues, no se
de antemano (aunque e
acciones emprendidas),
variables pero que son p

Todo mi esfuerzo
habitus, por ejemplo
otro tipo) adquirir
con referencia a u
estrategia consciencia

Partiendo de estos fu
con la cautela necesaria,
con los casos empíricos
entre las nociones de *h*
solo se revela mediante
la trayectoria de un auto
conductas institucionales
construían y legitimaba
para el analista como la
permite no solo compre
se encarnan en los comp
también el margen de n

³⁶ Pierre Bourdieu, *Méditations*

³⁷ Pierre Bourdieu, *Choses*

³⁸ Véase el libro de Alain
la littérature à l'âge clas
lettres", en Dinah Riba
stratégies, París, Presses

correctas, hábiles, adecuadas, sin ser por lo tanto el producto de la obediencia a un orden en su sentido imperativo, a una norma o a las reglas del derecho.³⁶

El *habitus* determina las estrategias y los desplazamientos de un agente dentro del campo. Este permite articular la posición ocupada por el agente con el espacio de posiciones posibles entre las cuales este lleva a cabo su elección. Así pues, no se trata de una estrategia cínicamente calculada de antemano (aunque exista una consciencia de las finalidades y de las acciones emprendidas), sino de conductas que se ajustan a situaciones variables pero que son posibilitadas por las mismas reglas del campo:

Todo mi esfuerzo apunta, por el contrario, a través de la noción de *habitus*, por ejemplo, a mostrar que las conductas (económicas o de otro tipo) adquieren la forma de secuencias objetivamente orientadas con referencia a un fin, sin ser necesariamente el producto ni de una estrategia consciente, ni de una determinación mecánica.³⁷

Partiendo de estos fundamentos metodológicos, podríamos afirmar, con la cautela necesaria, esto es, invitando al investigador a confrontarse con los casos empíricos, que la noción de postura sirve de articulador entre las nociones de *habitus* y de estrategia. Puesto que una estrategia solo se revela mediante la observación y la reconstrucción minuciosa de la trayectoria de un autor, como ya lo señalaba Alain Viala al analizar las conductas institucionales mediante las cuales los autores del siglo XVII construían y legitimaban su posición,³⁸ la postura se presenta entonces para el analista como la parte visible e identificable del *habitus*. Esta nos permite no solo comprender la manera como las reglas del juego literario se encarnan en los comportamientos y en los discursos de los autores, sino también el margen de maniobra que estos poseen frente a dichas reglas.

³⁶ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, París, Seuil, 2003, pp. 207-208.

³⁷ Pierre Bourdieu, *Choses dites*, París, Minuit, 1987, p. 127.

³⁸ Véase el libro de Alain Viala ya citado *La naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique* y, en particular, su artículo "Des stratégies dans les lettres", en Dinah Ribard y Nicolas Schapira, *On ne peut pas tout réduire à des stratégies*, París, Presses Universitaires de France, 2013.

Postura y *habitus* constituyen así las dos caras de una misma moneda, siendo la primera la cara visible de la segunda, o, por decirlo de otra forma, la representación de aquello que ha sido previamente interiorizado. Así, la postura es al mismo tiempo el indicador de una posición (en tanto “manera singular de ocupar una posición”),³⁹ una palanca de posicionamiento (en tanto permite articular las elecciones de un autor con el espacio de posibles que las determinan) y una manera de habitar un espacio (en tanto *habitus*). Pero esta dimensión escénica y visible de la postura nos conduce ya al otro entramado metafórico en el que dicha noción se genera y que determinará su funcionalidad.

Definida en su sentido más amplio “como la presentación que un escritor hace de sí mismo tanto en la gestión del discurso como en sus conductas literarias públicas”,⁴⁰ la noción de postura hace también referencia —como ha sido señalado en varias ocasiones, tanto por Meizoz como por los investigadores que la han utilizado no sin preguntarse por los presupuestos epistemológicos que la atraviesan—⁴¹ al campo léxico y metafórico de la representación teatral. Estableciendo una analogía entre la presentación que el autor hace de sí mismo y la representación escénica (“la *dimensión escénica* es consustancial a la actividad literaria”,⁴² afirmará Meizoz), el autor de *Posturas literarias* moviliza dicho campo en los siguientes términos:

El mejor equivalente de esta noción sería el término latino *persona*, término que designa la máscara de teatro: etimológicamente hace referencia a aquello a través de lo cual uno habla (*per-sonare*) y que

³⁹ Jérôme Meizoz, *Posturas literarias*, *op. cit.*, p. 12 de esta edición.

⁴⁰ Jérôme Meizoz, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”, en Juan Zapata (comp. y trad.), *La invención del autor*, *op. cit.*, p. 86.

⁴¹ A este respecto, véase el número que la revista *CONTEXTES* le consagró a esta noción: *La posture. Genèse, usages et limites d'un concept*, n.º 8, 2011, [en línea] 15 de enero del 2011, consultado el 12 de diciembre del 2009, <http://contextes.revues.org/4692>. Véase, en particular, el artículo de Valérie Stiénon titulado “Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture”.

⁴² “‘Escribir es entrar en escena’: la literatura en persona”, *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, n.º 34, Autorías artísticas, trad. Juan Zapata, Venezuela, Universidad Simón Bolívar, 2015.

instituye a su vez una voz y
respecta a la escena de entu
y se expresa provisto de la
es, de su postura o de su
claramente: una persona
de una postura, histórica
campo literario.⁴³

Así pues, desde el momento
en la escena literaria, esto es, d
este se ve constreñido a difund
“La vida social, puesto que se d
Meizoz, no solo está bañada p
una dimensión estética vincula
De ahí que “cada artista, y en g
cualquiera que sea su grado de
bien, si esta es una condición
bimos actualmente, habría qu
dicha condición se convierte
literatura. En efecto, como res
sentaciones cuya estabilizació
finales del siglo XVIII y a prin
ingresan en lo que Nathalie H
esto es, en un sistema de percep
la originalidad, la innovación
personal y lo privado.⁴⁶ Dicho
autor en el centro del espacio
al escritor, tendrá como efect
entrada de la literatura en la p
prensa y por una proliferación

⁴³ Jérôme Meizoz, “Aquello que le
de autor”, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁴ Jérôme Meizoz, “Escribir es entr

⁴⁵ Jérôme Meizoz, *Posturas literari*

⁴⁶ Véase, a este respecto, Nathalie
Éditions de Minuit, 1998.

s dos caras de una misma moneda, la segunda, o, por decirlo de otra que ha sido previamente interiori-mpo el indicador de una posición ar una posición”),³⁹ una palanca de articular las elecciones de un autor terminan) y una manera de habitar esta dimensión escénica y visible de ramado metafórico en el que dicha su funcionalidad.

lio “como la presentación que un a gestión del discurso como en sus ción de postura hace también refe-arias ocasiones, tanto por Meizoz an utilizado no sin preguntarse por e la atraviesan—⁴¹ al campo léxico eutral. Estableciendo una analogía ce de sí mismo y la representación sustancial a la actividad literaria,”⁴² as literarias moviliza dicho campo

ción sería el término latino *persona*, ra de teatro: etimológicamente hace lo cual uno habla (*per-sonare*) y que

t, p. 12 de esta edición.

decir al silencio: postura, *ethos*, imagen *La invención del autor*, *op. cit.*, p. 86.

revista *CONTEXTES* le consagró a esta *limites d'un concept*, n.º 8, 2011, [en línea] de diciembre del 2009, <http://contextes>. artículo de Valérie Stiénon titulado “Filer et limites conceptuelles du théâtre de la

ra en persona”, *Estudios. Revista de inves-* torias artísticas, trad. Juan Zapata, Vene-

instituye a su vez una voz y su lugar social de inteligibilidad. En lo que respecta a la escena de enunciación de la literatura, el escritor se presenta y se expresa provisto de la mediación que constituye su *persona*, esto es, de su postura o de su “máscara de autoridad”. O, para decirlo más claramente: una persona solo existe como escritor a través del prisma de una postura, históricamente referida al conjunto de posiciones del campo literario.⁴³

Así pues, desde el momento mismo en que el autor hace su aparición en la escena literaria, esto es, desde que accede a una existencia pública, este se ve constreñido a difundir y a gestionar una imagen de sí mismo. “La vida social, puesto que se desarrolla bajo la mirada del otro, nos dice Meizoz, no solo está bañada por la *espectacularidad*, sino que convoca una dimensión estética vinculada a los diferentes modos de exhibirse.”⁴⁴ De ahí que “cada artista, y en general toda ‘función’ profesional pública, cualquiera que sea su grado de codificación, revele una postura.”⁴⁵ Ahora bien, si esta es una condición del ejercicio artístico tal y como lo concebimos actualmente, habría que preguntarse a partir de qué momento dicha condición se convierte en una parte concomitante del arte y la literatura. En efecto, como resultado de una serie de prácticas y de representaciones cuya estabilización y articulación tendrá lugar en Francia a finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX, el arte y la literatura ingresan en lo que Nathalie Heinich llamó el “régimen de singularidad”, esto es, en un sistema de percepción y de valorización en el que prevalecen la originalidad, la innovación, la rareza, lo particular, lo individual, lo personal y lo privado.⁴⁶ Dicho “régimen de singularidad”, que colocará al autor en el centro del espacio literario y deslizará la atención de la obra al escritor, tendrá como efecto la espectacularización de su figura y la entrada de la literatura en la primera era mediática. Orquestada por la prensa y por una proliferación de biografías de las celebridades literarias

⁴³ Jérôme Meizoz, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁴ Jérôme Meizoz, “Escribir es entrar en escena: la literatura en persona”, *op. cit.*

⁴⁵ Jérôme Meizoz, *Posturas literarias*, *op. cit.*, p. 14 de esta edición.

⁴⁶ Véase, a este respecto, Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, París, Éditions de Minuit, 1998.

que recuerda las hagiografías consagradas anteriormente a los santos, la mediatización del escritor traerá consigo nuevas formas de hacerse ver, de hacerse visible y reconocible por el público. Así, para retomar a Jérôme Meizoz, “las formas mediante las cuales los artistas acceden a la ‘visibilidad’ constituirán en adelante una de las propiedades específicas de su existencia pública”.⁴⁷ Basta con recordar la subasta permanente de la figura auctorial a la que se lanzaron con frenesí esos acróbatas caprichos de la escena literaria del segundo romanticismo, jugadores lúcidos de la comedia de las letras (Théophile Gautier, Pétrus Borel, Gérard de Nerval, Charles Lassailly, para nombrar únicamente los más importantes), para medir hasta qué punto los escritores de la época ya habían tomado conciencia de la importancia de la imagen y de la puesta en escena en los rituales públicos que rigen las prácticas literarias.⁴⁸

En este contexto de espectacularización progresiva de la figura del autor, del que la sociedad del espectáculo actual no es más que la continuación recalcitrante, se enmarca la noción de postura. Este no solo permite y determina la legibilidad del concepto, sino que justifica su uso. La utilización de la metáfora escénica para describir la manera en que un autor construye una imagen singular de sí mismo, imagen que le permitirá distinguirse en la subasta mediática de la comedia de las letras, constituye, como lo ha señalado Valérie Stiénon, un conjunto semántico poderoso: “este supone un cuadro (decorado, organización del espacio), unos accesorios (vestuario), una gestualidad (mímica, declamación), unas interacciones (posiciones relacionadas entre sí que deben ser ocupadas), un juego y una consciencia del juego (papeles que deben ser representados), un margen de maniobra y una creatividad (calidad de la presentación, personalización del papel)”. Sin embargo, su potencial descriptivo de las prácticas literarias pertenecientes al “régimen de singularidad”, no debe hacernos olvidar que la noción de postura “corresponde a un estado contemporáneo del hecho literario tributario de la explosión posmoderna de las individualidades y de la autogestión mediática de la imagen”. Así, “si el componente mediático que impregna la noción la

⁴⁷ “Écrire, c’est entrer en scène: la littérature en personne”, *op. cit.*

⁴⁸ Véase, a este respecto, el texto ya citado de José-Luis Díaz, *L’écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l’époque romantique*, París, Honoré Champion, 2007.

hacer extremadamente legible ac
conciencia a las épocas anterior

Aunado a esto, es preciso
que entran en el juego literari
construcción postural ni par
su imagen pública. Así, en un
literaria confrontada a dos cas
Samnier señalan que la noci
puede reservarse únicamente
literario (Michel Houellebec
Amélie Nothomb, etc.), de jar
involuntariamente, no accede
preferencia plantea problema
un lado los escritores poco re
puesta en escena de sí mismo
que permiten la reconstrucci
diferentes”.⁵¹ Lo anterior no
para quien “todo autor manifi
no”.⁵² Toda la cuestión radica
Lahire, entre las diferentes fi
llos que escriben y publican
aquellos que invierten una p
sin por lo tanto lograr consa
el juego) y aquellos que se g

⁵¹ Valérie Stiénon, “Filer la méta
melles du théâtre de la posture
aplicada en estudios de caso d
quio titulado *Postures d’auteu*
Jérôme Meizoz, Jean-Claude
La recherche en littérature, [en
www.fabula.org/colloques/so

⁵² Frédérique Giraud y Émilie Sa
empiriques”, *CONTEXTES* [e
20 de febrero del 2014, http://

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Posturas literarias*, p. 14 de est

das anteriormente a los santos, consigo nuevas formas de hacerse del público. Así, para retomar a los cuales los artistas acceden a la de las propiedades específicas de la subasta permanente de frenesí esos acróbatas capri- manticismo, jugadores lúcidos autier, Pétrus Borel, Gérard de icamente los más importantes), s de la época ya habían tomado gen y de la puesta en escena en as literarias.⁴⁸

ción progresiva de la figura del o actual no es más que la conti- ción de postura. Este no solo concepto, sino que justifica su ca para describir la manera en arlar de sí mismo, imagen que le ática de la comedia de las letras, tiénon, un conjunto semántico ado, organización del espacio), ad (mímica, declamación), unas re sí que deben ser ocupadas), un s que deben ser representados), ad (calidad de la presentación, o, su potencial descriptivo de "régimen de singularidad", no postura "corresponde a un io tributario de la explosión e la autogestión mediática de tico que impregna la noción la

a personne", *op. cit.*

osé-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire*. az, París, Honoré Champion, 2007.

hace extremadamente legible actualmente, su uso debe matizarse en lo que concierne a las épocas anteriores".⁴⁹

Aunado a esto, es preciso también constatar que no todos aquellos que entran en el juego literario se entregan con la misma intensidad a la construcción postural ni participan de lleno en la puesta en escena de su imagen pública. Así, en un estimulante artículo titulado "La postura literaria confrontada a dos casos empíricos",⁵⁰ Frédérique Giraud y Émilie Saunier señalan que la noción de postura, tal y como la emplea Meizoz, parece reservarse únicamente a los actores de tiempo completo del juego literario (Michel Houellebecq, Louis-Ferdinand Céline, Anni Ernaux, Amélie Nothomb, etc.), dejando así de lado a aquellos que, voluntaria o involuntariamente, no acceden a una amplia visibilidad mediática. "Esta preferencia plantea problemas metodológicos en la medida en que deja a un lado los 'escritores poco reconocidos', para quienes las modalidades de puesta en escena de sí mismos (y, en consecuencia, los materiales empíricos que permiten la reconstrucción de su postura) pueden adquirir formas diferentes".⁵¹ Lo anterior no invalida el modelo propuesto por Meizoz, para quien "todo autor manifiesta una postura, ya sea conscientemente o no".⁵² Toda la cuestión radica en diferenciar, como lo ha hecho Bernard Lahire, entre las diferentes formas de asumir el rol del escritor: "aque- llos que escriben y publican como diletantes (los *jugadores ocasionales*); aquellos que invierten una parte esencial de su energía en la literatura sin por lo tanto lograr consagrarse enteramente a esta (los *mordidos por el juego*) y aquellos que se ganan la vida, mas o menos correctamente,

⁴⁹ Valérie Stiénon, "Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites concep- tuelles du théâtre de la posture", *op. cit.* La noción de postura ha sido, sin embargo, aplicada en estudios de caso de la literatura medieval. Véanse las actas del colo- quio titulado *Postures d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité*, editadas por Jérôme Meizoz, Jean-Claude Mühlethaler y Delphine Burghgraeve en *Fabula. La recherche en littérature*, [en línea] consultado el 15 de enero del 2015, [http:// www.fabula.org/colloques/sommaire2341.php](http://www.fabula.org/colloques/sommaire2341.php)

⁵⁰ Frédérique Giraud y Émilie Saunier, "La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques", *CONTEXTES* [en línea], Varia, 24 de enero del 2012, consultado el 20 de febrero del 2014, <http://contextes.revues.org/4892>

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Posturas literarias*, p. 14 de esta edición.

gracias a la literatura (los *jugadores profesionales*).⁵³ Así pues, se puede suponer “que los escritores poco reconocidos por las instancias (literarias y mediáticas) de consagración y de legitimación también despliegan una postura literaria, incluso si esta no se deja aprehender fácilmente. Objetivar las diferentes figuras posturales implica pues interrogarse sobre los tipos de materiales disponibles y sobre las maneras pertinentes de recolectarlos e interpretarlos”. De ahí que, concluyen Giraud y Saunier, “la noción de postura ganaría al ser aplicada también a los escritores menos implicados en las estrategias de puesta en escena de sí mismos”.⁵⁴

La utilización de la metáfora teatral para designar la gestión de la imagen pública del escritor corre también el riesgo de quedar atrapada en interpretaciones facilistas que pueden deformar su utilización y significado. Por una parte, la dramaturgia implica la representación, “desempeñar un rol” en un espacio ficcional que se opone a la realidad. Por otra, este carácter de “mascarada” inherente al teatro, de artificio y de simulación, está asociado hoy en día a lo que llamamos la sociedad del espectáculo, esto es, a una sociedad cuyos sectores tienden a organizarse en torno a la búsqueda y a la producción de la visibilidad mediática. En la era del marketing y de la imagen, toda una tradición crítica ha querido denunciar esta tendencia hacia la mediatización como la enajenación del individuo en una sociedad reificada en la que resulta imposible tener una experiencia auténtica, directa, que no pase antes por la representación. En dichos contextos, hablar de una postura, hace pensar en una “apariencia”, en una “representación”, en una falta de autenticidad que se opone a lo que sería la realidad, lo verdadero, lo auténtico. Así pues, la adopción de una postura tiende a ser vista allí no como la adopción de una identidad literaria, que tendrá evidentemente un impacto en la manera como el autor, en tanto individuo, habita un espacio social, sino como una impostura. Como lo señala Nathalie Heinich al referirse a los procesos de construcción de una identidad, este tipo de concepciones que separan al sujeto de su acción y representación social tienden a oponer, de una manera maniquea, “el rol a la sinceridad, lo artificial a lo natural,

⁵³ Jérôme Meizoz, “Entre ‘jeu’ et ‘métier’: la condition des écrivains aujourd’hui”, en *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Ginebra, Slatkine, 2011, p. 215.

⁵⁴ Frédérique Giraud y Émilie Saunier, “La posture littéraire à l’épreuve de deux cas empiriques”, *op. cit.*

lo social a lo personal, lo superficial a lo profundo. La adopción de una postura implica una construcción que escribe con relación a su oficio y a su lugar en el campo literario. Mediante esta construcción, dice antes José-Luis Díaz, a la pregunta de qué es escribir en la escena literaria, pero también de qué es la noción de postura invita pues a ser vista como una construcción mentirosa que se opone al sujeto auténtico y a la fabricación que implica un proceso de construcción con los otros actores que hacen parte de la escena. También, nos dice Nathalie Heinich, desde una perspectiva sociológica, la identidad:

El concepto de identidad no tiene que ver con la noción de entenderlo como una construcción que no existe la “identidad” en sí, sino que se confiere a un ser un conjunto de características siendo estas también más o menos subjetivas, ancladas en las propiedades más o menos irreversibles, temporales o duraderas. Desde esta perspectiva, la identidad no es algo que es pues eso no es poco — que el sujeto se construye mediante las cuales se le atribuyen características.

Asimismo, Meizoz señala que la mediatización marca “un nuevo escenario” en el que “toda una generación se enfrenta a la cultura de masas (Angot, Beigbeder)

⁵⁵ Nathalie Heinich, *L’élite artiste, essai sur la singularité*, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁶ Ruth Amossy y Dominique Maingon, “Les ‘postures littéraires’: entretien avec José-Luis Díaz”, en *Argumentation et Analyse du Discours*, consultado el 25 marzo del 2015, http://www.cercla.fr/IMG/pdf/maingon_2015.pdf.

⁵⁷ Nathalie Heinich, *L’élite artiste, essai sur la singularité*, *op. cit.*, p. 175.

lo social a lo personal, lo superficial a lo profundo”.⁵⁵ Sin embargo, la adopción de una postura implica una construcción identitaria del sujeto que escribe con relación a su oficio y a aquellos que comparten junto con él el campo literario. Mediante esta, dicho sujeto responde, como nos decía antes José-Luis Díaz, a la pregunta de “¿quién ser? Quién ser como escritor en la escena literaria, pero también quién ser en tanto hombre”.⁵⁶ La noción de postura invita pues a ser vista, no como una representación mentirosa que se opone al sujeto auténtico, verdadero, sino como una fabricación que implica un proceso identitario que tiene en cuenta a los otros actores que hacen parte de la escena literaria. Es en ese sentido también, nos dice Nathalie Heinich, que se comprende, desde un punto de vista sociológico, la identidad:

El concepto de identidad no tiene un sentido sociológico que a condición de entenderlo como una construcción y no como una sustancia: no existe la “identidad” en sí, sino operaciones diversas susceptibles de conferir a un ser un conjunto de propiedades relativamente estable, siendo estas también más o menos individuales o colectivas, subjetivas u objetivas, ancladas en las propiedades innatas o adquiridas, reversibles o irreversibles, temporales o durables, privadas o públicas, etc. Desde esta perspectiva, la identidad no es más —pero nada menos tampoco, pues eso no es poco— que el resultado del conjunto de operaciones mediante las cuales se le atribuye un predicado a un sujeto.⁵⁷

Asimismo, Meizoz señala que esta tendencia creciente a la espectacularización marca “un nuevo estado del campo literario contemporáneo” en el que “toda una generación de escritores, nacida en la era de la cultura de masas (Angot, Beigbeder, Nothom, Donner, Despentès o

⁵⁵ Nathalie Heinich, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, op. cit., p. 176.

⁵⁶ Ruth Amossy y Dominique Maingueneau, “Autour des ‘scénographies auctoriales’: entretien avec José-Luis Díaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)”, *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009, [en línea] 15 de octubre del 2009, consultado el 25 marzo del 2015, <http://aad.revues.org/678>

⁵⁷ Nathalie Heinich, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, op. cit., p. 175.

Houellebecq) asumen abiertamente, en las polémicas que suscitan su persona y sus escritos, la puesta en escena pública del autor” y en el que “el intercambio literario calca cada vez más las formas y las exigencias de la publicidad y de la imagen”.⁵⁸ Este hecho indiscutible, no implica, sin embargo, que deban considerarse como falsas, a partir de la oposición que acabamos de señalar, y que por dicha razón deban ser excluidas como objetos legítimos de los estudios literarios. Dicho de otra forma, el hecho de que ciertos escritores, confrontados cada vez más a la mediatización de su imagen pública, se conviertan en los gestores lúcidos de su imagen, haciendo del aparecer, del escándalo, de la promoción, una nueva forma de legitimación que pueda conferirles una autoridad en el mercado e incrementar sus ventas, no debe conducir al investigador a descalificarlos como fraudulentos, adulterados, mentirosos y embusteros, en fin, como aquello que *no es la verdadera literatura*, y, mediante este acto de descalificación moral, impedirse a sí mismo de describir y comprender dichos fenómenos que, se los acepte o no, también hacen parte de la realidad misma de la literatura.

Así pues, el análisis sociológico y discursivo de la figura del autor debe también ocuparse de estas nuevas modalidades de singularización en la medida en que estas no solo condicionan la producción de la obra misma, sino que también revelan como esta es administrada por nuevas instancias de difusión y consagración que, al oponerse a las instancias tradicionales de valorización de la literatura, producen nuevas formas de la producción del valor artístico. Lo anterior permite ver cómo los códigos propios de la cultura de la celebridad se aplican a la obra y al autor conformando así, como lo ha señalado François Provenzano,⁵⁹

⁵⁸ *Posturas literarias*, p. 13 de esta edición.

⁵⁹ Véase, a este respecto, François Provenzano, “Portrait photographique d'écrivain et *newsmagazine*”, *CONTEXTES*, 14, 2014, [en línea] 1 de enero del 2014, consultado el 22 de mayo del 2014, <http://contextes.revues.org/5945>. En lo que respecta a la figura del escritor en la cultura del espectáculo existe una bibliografía bastante amplia. Véanse Philippe Lejeune, “L'image de l'auteur dans les médias”, *Pratiques*, n.º 27, 1980, pp. 31-40; Isabelle Laborde-Milaa y Malika Temmar, “La figure de l'écrivain dans la critique littéraire médiatique”, *Semen*, 26, 2008, [en línea] <http://semen.revues.org/8433>; Isabelle Laborde-Milaa y Marie-Anne Paveau, “L'ancrage médiatique des normes littéraires”, en Ruth Amossy y Dominique Maingueneau (eds.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires

tanto un nuevo modo de mediatización del lugar de producción de la legitimación, considerar estas prácticas como un nuevo modo de la literatura implica ver cómo la atribución del valor —mercantil, la acumulación de capital en los procesos de producción en la esfera literaria tradicional. Así mismo, el propio acontecer como parte integrante del discurso descriptivo, el investigador debe poner sobre su objeto de estudio, el investigador emite un juicio sobre este que conlleva a adjudicarle un valor y una legitimación (veracidad). Por esto, al tomar como objeto de estudio que el interviene en la creación de la obra, el investigador debe adoptar una postura crítica de su objeto de estudio en lugar de una postura que impide de entrada el análisis.

Digamos pues, para concluir que la utilización de la noción de *postura literaria*, que tanto el análisis de Amossy, como la sociología de la literatura, y de Amossy, como la sociología de la literatura, dos tradiciones que la noción de *postura literaria* campo léxico y metafórico relación. Al establecer dicho diálogo, la noción de *postura literaria* mados conceptuales y metafóricos hacen posible, se muestra extremadamente solo las dinámicas internas y externas de la relación entre la obra y su autor. La *postura literaria* espectacular, la *postura literaria* permite una reflexividad que guían el e

du Mirail, pp. 363-378; Sylvie Du...
une nouvelle voie d'accès à la con...
pp. 47-83; Corina do Rocha Suare...
d'un phénomène contemporain d...
française”, *Carnets*, 2010/2011, [en

en las polémicas que suscitan su "voz pública del autor" y en el que se ven más las formas y las exigencias de un hecho indiscutible, no implica, sin embargo, que las falsas, a partir de la oposición a la razón deban ser excluidas como tales. Dicho de otra forma, el hecho de que cada vez más a la mediatización de los gestos lúcidos de su imagen, de la promoción, una nueva forma de autoridad en el mercado empuja al investigador a descalificarlos, a ridiculizarlos y embusteros, en fin, como tales, y, mediante este acto de descalificación de describir y comprender dichos gestos también hacen parte de la realidad

discursivo de la figura del autor y las modalidades de singularización condicionan la producción de la obra y esta es administrada por nuevas formas que, al oponerse a las instancias tradicionales, producen nuevas formas de autoridad anterior permite ver cómo los discursos de celebridad se aplican a la obra y al autor. Véase el artículo de François Provenzano,⁵⁹

⁵⁹ "Portrait photographique d'écrivain et de son œuvre" [en línea] 1 de enero del 2014, consultado el 1 de febrero del 2014, <http://www.revues.org/5945>. En lo que respecta a este artículo existe una bibliografía bastante amplia. Véase el artículo de l'auteur dans les médias", *Pratiques*, de Milaa y Malika Temmar, "La figure de l'écrivain", *Semen*, 26, 2008, [en línea] <http://www.semen.org>; Milaa y Marie-Anne Paveau, "L'ancrage de l'écrivain", en Amossy y Dominique Maingueneau (eds.), *Littéraires*, Toulouse, Presses universitaires

tanto un nuevo modo de mediatización de la cultura, como un nuevo lugar de producción de la legitimidad cultural. Dicho de otra forma, considerar estas prácticas como un objeto legítimo del estudio sociológico de la literatura implica ver cómo la instauración de una nueva lógica de atribución del valor —mercantil, mediática y espectacular— opera una mutación capital en los procesos de consagración y de juicio crítico propios a la esfera literaria tradicional. Así, en un intento de objetivación de su propio acontecer como parte integrante de la realidad social que él mismo desea describir, el investigador debe ser consciente de que la mirada que él pone sobre su objeto de estudio, en nuestro caso la literatura o un autor, emite un juicio sobre este que condicionará la recepción del objeto al adjudicarle un valor y una legitimidad (o al negarle dicho valor y legitimidad). Por esto, al tomar consciencia de ello, es decir, al comprender que él interviene en la creación del objeto que él mismo desea analizar, el investigador debe adoptar una postura descriptiva y comprensiva de su objeto de estudio en lugar de conformarse con una descalificación que impide de entrada el análisis.

Digamos pues, para concluir este rodeo sobre los presupuestos y desafíos que la utilización de la noción de postura conlleva para los estudios literarios, que tanto el análisis del discurso, a la manera de Maingueneau y de Amossy, como la sociología de los campos, a la manera de Bourdieu, y las tradiciones que la noción de postura pone a dialogar, comparten un campo léxico y metafórico relacionado con el arte de la guerra y del teatro. Al establecer dicho diálogo, la noción de postura, ayudada de los entramados conceptuales y metafóricos que estas dos tradiciones desarrollan y hacen posible, se muestra extremadamente estimulante para describir no solo las dinámicas internas y externas del discurso literario, sino también la relación entre la obra y su autor. Asimismo, "al acentuar la dimensión espectacular, la *postura* permite insistir en una riqueza, una complejidad y una reflexividad que guían el estudio sociológico en el tratamiento de

du Mirail, pp. 363-378; Sylvie Ducas, "Prix littéraires créés par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire?", *Réseaux*, 2003/1, n.º 117, pp. 47-83; Corina do Rocha Soares, "L'écrivain sous les feux des projecteurs. Étude d'un phénomène contemporain dans le champ littéraire européen d'expression française", *Carnets*, 2010/2011, [en línea] pp. 189-214.

las modalidades de singularización autorial”.⁶⁰ “Así, como decía Meizoz en un reciente artículo, los estudios de caso llevados a cabo en *Posturas literarias* pretenden articular las dimensiones retórica y sociológica, esto es, el discurso de los actores y sus tomas de posición en el campo literario”. Dichos estudios le han permitido “observar las conductas enunciativas e institucionales complejas mediante las cuales una voz y una figura se imponen como singulares en un estado del campo”.⁶¹

Por último, señalemos también que la noción de postura ha alimentado en los últimos años el debate académico en torno a la figura autorial, lo que ha generado un importante número de estudios monográficos, 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. Al publicar la traducción de esta obra esencial, pretendemos abrir dicho debate al corpus de la literatura hispanoamericana, que ha permanecido hasta ahora ajeno a estas apuestas teóricas. Aplicada al estudio de casos individuales y colectivos de la literatura en lengua española, esta noción aportará seguramente una nueva mirada sobre las prácticas de producción, difusión y consagración de las instituciones literarias nacionales de nuestros países, al mismo tiempo que dicha confrontación enriquecerá la noción. Ahora bien, si tenemos en cuenta el interés creciente que se ha despertado durante la última década por un modelo de producción y de circulación mundial de la literatura, del que los trabajos de Pascale Casanova, Anna Boschetti y Gisèle Sapiro⁶² son tan solo un ejemplo, veremos que la introducción de la noción de postura para analizar las trayectorias internacionales de nuestros autores, y su correlación con las instituciones literarias nacionales, permite ver cómo estos, apropiándose de un patrimonio internacional, se posicionan en la escena literaria nacional al mismo tiempo que la construyen. Para

⁶⁰ Valérie Stiénon, “Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture”, *op. cit.*

⁶¹ Jérôme Meizoz, “Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”, *op. cit.*, p. 86.

⁶² Véanse Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, París, Éditions du Seuil, 1999, coll. Points, 2008; Anna Boschetti, *L'espace culturel transnational*, París, Nouveau Monde Édition, 2010; Gisèle Sapiro (dir.), *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation, XIX-XXI siècles*, París, La Découverte, 2009.

dar tan solo un ejemplo, la i
del siglo XIX y principios de s
con todos sus tópicos (la mis
el consumo de estimulantes
bohémio en París, la visita al
la consolidación de cenáculo
agonía solitaria y el suicidio)
luchalla por la autonomización
pues que ver qué posturas s
se construyen, quiénes las a
nuestro imaginario literario c
y soportes se vehiculan y, fi
valorización se adhieren al m
en este marco que la noción
nuestro ámbito académico.

⁶³ A este respecto véanse los ens
*La invención del autor. Nuev
la figura autorial: “¿Un poe
Silva” y “Jorge Gaitán Durán*

dar tan solo un ejemplo, la introducción en nuestro ámbito, a finales del siglo XIX y principios de siglo XX, de la postura del escritor maldito, con todos sus tópicos (la miseria, el desinterés, la persecución, la locura, el consumo de estimulantes) y sus escenas preconstruidas (el periplo bohemio en París, la visita al gran escritor, el retorno al país de origen, la consolidación de cenáculos vanguardistas y la creación de revistas, la agonía solitaria y el suicidio) se convierte en un elemento esencial en la batalla por la autonomización de nuestras literaturas nacionales.⁶³ Habrá pues que ver qué posturas se disputan nuestra escena literaria, cómo se construyen, quiénes las adoptan y por qué, cómo estas impregnan nuestro imaginario literario colectivo e individual, a través de qué medios y soportes se vehiculan y, finalmente, a qué sistemas de percepción y valorización se adhieren al mismo tiempo que ayudan a construirlos. Es en este marco que la noción de postura y que este libro se introducen en nuestro ámbito académico.

Juan Zapata

Lille, 22 de mayo del 2015

⁶³ A este respecto véanse los ensayos de Juan Zapata y Carlos Builes del libro ya citado *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*: “¿Un poeta maldito en Colombia? El caso de José Asunción Silva” y “Jorge Gaitán Durán o la postura del *intelectual total*”, respectivamente.

Bibliografía

- Amossy, Ruth, *La Présentation de soi: Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 26.
- Amossy, Ruth y Dominique Maingueneau, "Autour des 'scénographies auctoriales': entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)", *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009, [en línea] 15 de octubre del 2009, consultado el 25 marzo del 2015, <http://aad.revues.org/678>.
- Boschetti, Anna, *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde Édition, 2010.
- Bourdieu, Pierre, *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987.
- *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992.
- *Méditations pascaliennes*, Paris, Le Seuil, 2003.
- Bonnet, Jean-Claude, "Naissance du Panthéon", *Poétique*, n.º 33, 1978, pp. 46-65.
- "Le fantasme de l'écrivain", *Poétique*, n.º 63, 1985, pp. 259-277.
- Brissette, Pascal, *La Malédiction littéraire*, Montreal, Presses de l'Université de Montreal, 2005.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, col. Points, 2008.
- Chartier, Roger, "Figures de l'auteur", en *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe, entre XIVE et XVIIIe siècles*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992.
- Dhondt, Reindert y Beatrijs Vanacker, "Ethos: pour une mise au point conceptuelle et méthodologique", *COntEXTES*, n.º 13, 2013, [en línea] 20 de diciembre del 2013, <http://contextes.revues.org/5685>.
- Diaz, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- "Paratopies romantiques", *COntEXTES* 13, 2013, [en línea] 20 de diciembre del 2013, <http://contextes.revues.org/5786>.
- Ducas, Sylvie, "Prix littéraires créés par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ?", *Réseaux*, 2003/1, n.º 117, pp. 47-83.

Foucault, Michel, "Qué e
*La invención del autor
y discursivo de la figura
Antioquia, 2014, pp. 3*

Grand, Frédérique y Ém
de deux cas empirique
del 2012, <http://cont>

Glinoc, Anthony y Vir
littéraires et artistiques

Goulemot, J. - M. y D. Os
ginnaire littéraire, 1630

Heinich, Nathalie, *Ce q*
Minuit, 1998.

--- *Être écrivain. Création*

--- *L'élite artistite, excellen*
Gallimard, 2005.

Laborde-Milaa, Isabelle y
la critique littéraire m
semen.revues.org/84

Lahire, Bernard, *La condi*
La Découverte, 2006

Lejeune, Philippe, "L'im
27, 1980, pp. 31-40.

Maingueneau, Dominiqu
écrivain, société, Paris,
--- "Problèmes d'ethos", *I*
--- *Le Discours littéraire.*
Colin, 2004.

--- *Contre Saint Proust, P*

--- "L'ethos: un articulato
de diciembre del 201

--- "Autor e imagen de au
(comp. y trad.), *La i*
estudio sociológico y dis
de la Universidad de

Meizoz, Jérôme, *La fabriq*
Slatkine, 2011.

- Foucault, Michel, "Qué es un autor", en Juan Zapata (comp. y trad.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2014, pp. 33-49.
- Graud, Frédérique y Emilie Saunier, "La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques", *CONTEXTES*, Varia, [en línea] 24 de enero del 2012, <http://contextes.revues.org/4892>.
- Glinoe, Anthony y Vincent Laisney, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX siècle*, París, Fayard, 2013.
- Goulemot, J. - M. y D. Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'Imaginaire littéraire, 1630-1900*, París, Minerve, 1992.
- Heinich, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, París, Éditions de Minuit, 1998.
- *Être écrivain. Création et identité*, París, La Découverte, 2000.
- *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, París, Gallimard, 2005.
- Laborde-Milaa, Isabelle y Malika Temmar, "La figure de l'écrivain dans la critique littéraire médiatique", *Semen*, 26, 2008, [en línea] <http://semen.revues.org/8433>.
- Lahire, Bernard, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, París, La Découverte, 2006.
- Lejeune, Philippe, "L'image de l'auteur dans les médias", *Pratiques*, n.º 27, 1980, pp. 31-40.
- Maigne, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, París, Dunod, 1993.
- "Problèmes d'ethos", *Pratiques*, n.º 113-114, junio del 2002.
- *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, París, Armand Colin, 2004.
- *Contre Saint Proust*, París, Belin, 2006.
- "L'èthos: un articulatoire", *CONTEXTES*, n.º 13, 2013, [en línea] 20 de diciembre del 2013, <http://contextes.revues.org/5772>.
- "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", en Juan Zapata (comp. y trad.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Editorial de la Universidad de Antioquia, 2014, pp. 49-67.
- Meizoz, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Ginebra, Slatkine, 2011.

- “‘Écrire, c’est rentrer en scène’: la littérature en personne”, *CONTEXTES*, Varia, [en línea], <http://contextes.revues.org/6003>.
- “‘Escribir es entrar en escena’: la literatura en persona”, *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, n.º 34, *Autorías artísticas*, trad. de Juan Zapata, Venezuela, Universidad Simón Bolívar, 2015.
- “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”, en Juan Zapata (trad. y comp.), *La invención del autor*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- Meizoz, Jérôme, Jean-Claude Mühlethaler y Delphine Burghgraeve, “Postures d’auteurs: du Moyen Âge à la modernité”, en *Fabula. La recherche en littérature*, 2015, [en línea] <http://www.fabula.org/colloques/sommaire2341.php>.
- Oster, Daniel, *Passages de Zénon. Essai sur l’espace et les croyances littéraires*, París, Seuil, 1983.
- Provenzano, François, “Portrait photographique d’écrivain et *news magazine*”, *CONTEXTES*, 14, 2014, [en línea] 1 de enero del 2014, <http://contextes.revues.org/5945>.
- Rocha Soares, Corina do, “L’écrivain sous les feux des projecteurs. Étude d’un phénomène contemporain dans le champ littéraire européen d’expression française”, *Carnets*, 2010/2011, [en línea] pp. 189-214.
- Sapiro, Gisèle (dir.), *L’espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation, XIX-XXI siècles*, París, La Découverte, 2009.
- Stiénon, Valérie, “Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture”, *CONTEXTES*, *La Posture. Genèse, usages et limites d’un concept*, n.º 8, 2011, [en línea] 15 de enero del 2011, <http://contextes.revues.org/4692>.
- Vandemeulebroucke, Karen y Elien Declerq, “De l’écrivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Díaz au sujet de sa théorie de l’auteur”, *Interfaces littéraires*, n.º 9, noviembre del 2012, p. 218.
- Viala, Alain, *Naissance de l’écrivain. Sociologie de la vie littéraire à l’époque classique*, París, Minuit, 1985.
- “Eléments de socio-poétique”, en George Molinié y Alain Viala (dirs.), *Approches de la réception. Sémio-stylistique et sociopoétique de Le Clézio*, París, Presses Universitaires de France, 1993.

--- “Des stratégies dans les lettres
On ne peut pas tout réduire à
de France, 2013.
--- “Postura”, en Anthony Glinoe, *...
sur le littéraire et le social, C...
<http://ressources-socius.info/>*

“la littérature en personne”,
<http://contextes.revues.org/6003>.
 “Littérature en persona”, *Estudios. Revista*
de Estudios Literarios, n.º 34, *Autorías artísticas*,
 Universidad Simón Bolívar, 2015.
 “El silencio: postura, ethos, imagen
 (comp.)”, *La invención del autor*,
 Universidad de Antioquia, 2014.
 “Posture”, en Katharina Thalder y Delphine Burghgraeve,
 “Posture à la modernité”, en *Fabula. La*
fabrique du roman, [en línea] <http://www.fabula.org/>
Posture sur l'espace et les croyances litté-
raires, [en línea] 1 de enero del 2014,
Revue de la géographie d'écrivain et newsma-
graphie, [en línea] 1 de enero del 2014,
 “Posture sous les feux des projecteurs. Étude
 comparative dans le champ littéraire européen
 2010/2011”, [en línea] pp. 189-214.
Posture en Europe. De la formation des
postures XIX-XXI siècles, París, La Découverte,
 2011.
 “Posture dramaturgique. Efficacité et limites
 de la posture”, *CONTEXTES, La Posture*.
Revue de la géographie d'écrivain et newsma-
graphie, n.º 8, 2011, [en línea] 15 de
 febrero del 2011, <http://contextes.revues.org/4692>.
 “Posture”, en Jacques Declercq, “De l'écrivain au traducteur
 Luis Díaz au sujet de sa théorie de
 la posture”, noviembre del 2012, p. 218.
Posture, géographie de la vie littéraire à l'époque
 contemporaine, George Molinié y Alain Viala (dirs.),
Posture, géographie de la vie littéraire à l'époque,
 Paris, France, 1993.

- “Des stratégies dans les lettres”, en Dinah Ribard y Nicolas Schapira,
On ne peut pas tout réduire à des stratégies, París, Presses Universitaires
 de France, 2013.
 — “Postura”, en Anthony Glinoe, Denis Saint-Amand (dirs.), *Socius: ressources*
sur le littéraire et le social, *CONTEXTES*, GREMLIN, 2014, [en línea]
<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture>