

"ESCRIBIR, ES ENTRAR EN ESCENA": LA LITERATURA EN PERSONA

Jérôme Meizoz

Traducción de Juan Zapata
Universidad de Lille3

El espectáculo de la vida social

La vida social, puesto que se desarrolla bajo la mirada del otro, no solo está bañada por la *espectacularidad*, sino que convoca una dimensión estética vinculada a los diferentes modos de exhibirse¹. Se puede sacar partido de ello, como Proust, o lamentarlo, como Jean-Jacques Rousseau, pero lo cierto es que los individuos se acomodan a esta circunstancia inherente al estado de la sociedad ya sea para aprovecharla o para desbaratarla. Con la emergencia de la era mediática moderna, alrededor de 1830, esta condición adquiere una nueva dimensión concomitante al régimen de singularidad: las formas mediante las cuales los artistas acceden a la "visibilidad", constituyen en adelante una de las propiedades específicas de su existencia pública².

El legendario "chaleco rojo" que Théophile Gautier llevó durante la "batalla" de *Hernani*, y, poco después, el entusiasmo de los escritores por el dandismo, ponen en evidencia los presupuestos inherentes a las maneras de exhibirse públicamente. Años después, Gautier volvería, no sin cierta ironía, sobre este episodio:

Texto pronunciado el 19 de noviembre 2014 en el marco de la lección inaugural para el título de profesor asociado de la Universidad de Lausana bajo el título: "Escribir, es entrar en escena': la actividad literaria".

El autor agradece a Denis Saint-Amand (FNRS – Universidad de Lieja), Pascal Brissette (Universidad de McGill), Valentine Nicollier (UNIL) y Camille Vorger (UNIL) por sus relecturas, así como a todos aquellos colegas y amigos con los cuales tuvo la oportunidad de intercambiar a lo largo de sus investigaciones.

¡El chaleco rojo! Casi cuarenta años después y todavía se habla de él, y se seguirá hablando en las generaciones futuras, tan profundo fue ese relámpago de color que se quedó grabado en los ojos del público. Si se pronuncia el nombre de Théophile Gautier frente a un filisteo, que seguramente nunca habrá leído dos de nuestros versos, ni siquiera una sola línea, nos reconocerá al menos por el chaleco rojo que llevábamos el día de la primera representación de *Hernani*, y dirá, satisfecho de haberse tan bien informado: "¡Ah, por supuesto! ¡El joven del chaleco rojo y la larga cabellera!" Es la imagen que dejamos de nosotros mismos al universo. Nuestras poesías, nuestros libros, nuestros artículos, nuestros viajes, serán olvidados; pero se acordarán de nuestro chaleco rojo³.

En el seno de las vanguardias de la primera parte del siglo XX, los futuristas, los dadaístas y, posteriormente, los surrealistas, pondrán en circulación, con una clara intención polémica, nuevas figuras del hombre de letras. Así, Arthur Cravan, poeta de nacionalidad inglesa nacido en Lausana, se presenta en los afiches como "el poeta con el pelo más corto del mundo". De una manera tan marcial como lúdica, su puesta en escena insiste en la dimensión conflictual central de la vida literaria, como lo muestra la siguiente carta de invitación escrita en 1913:

VENGAN A VERLO — Sala de la Sociedad de hombres de letras — número 8 de la calle Danton — El Poeta — ARTHUR CRAVAN — (sobrino de Oscar Wilde) — Campeón de boxeo, peso 125 kg, estatura 2 m. — EL CRÍTICO BRUTAL — HABLARÁ — BOXEARÁ — BAILARÁ — el nuevo "boxing dance" — EL VERDADERO BOXEO — CON LA PARTICIPACIÓN DEL ESCULTOR MAC ADAMS — otros números excéntricos. NEGRO, BOXEADOR, BAILARÍN. — domingo 5 de julio a las 9pm. Precios de los boletos: 5 F, 3 F, 2 F⁴.

Cravan convida a un espectáculo "excéntrico" mediante un tipo de gestualidad (boxeo y baile) que va más allá de los presupuestos tradicionales de la poesía⁵. Así, el texto no se encuentra más en el primer plano, sino que pasa a ser una pieza entre otras de un espectáculo gestual; la representación se vuelve poema, más allá de las palabras que antes lo componían.

Un ejemplo más reciente: todo el mundo conoce el rostro de Amélie Nothomb, incluso antes de haber leído una de sus obras. La carátula de la novela *El hecho del príncipe* (2008) muestra una foto coloreada de la autora, firmada por el dúo de artistas Pierre & Gilles bajo el título *Sangrienta Amélie*. Nothomb posa allí como una virgen rezando, iconografía que remite a la sagrada concepción con el fin de explicar su fecundidad literaria: "Estoy embarazada por la septuagésima segunda vez", declara la autora a un periódico belga. No sin cierto humor, insiste sobre el lazo fisiológico que la liga a su obra⁶. Es el icono de Amélie Nothomb el que inviste al mismo tiempo el espacio material de la novela.

En sus páginas, se pueden observar las *maneras de encarnar el rol del escritor* y su relación tanto con las poéticas singulares como con el estado del campo literario⁷. Hablar de *actividad literaria* es designar un campo de investigación que se extiende más allá del estudio de los textos y que va hasta *la presentación que los escritores hacen de sí mismos* en una situación pública. Recientemente estudié algunas fotos de prensa de Michel Houellebecq: allí se puede observar una manera constante de posar frente al objetivo de la cámara, en particular en lo que concierne a la postura física y al cigarrillo sostenido entre el dedo medio y el anular — gesto que reproduce de manera idéntica el de Georges Perec⁸. Dicho gesto suscitó diversos comentarios, como el de Éric Chevillard, autor que se sitúa a las antípodas de la poética houellebequiana de la novela debido a su posicionamiento en el polo de difusión restringida del campo literario:

¿Es un azar que Michel Houellebecq se haya convertido en el héroe de nuestro microcosmos literario? Su destreza visible, exhibida, triunfante, es el síntoma de un lamentable estado actual de las cosas que otros tantos indicios comprueban. No puede haber un malentendido. Era preciso que el vencedor fuera un vencido. La literatura es cuestión de miseria⁹.

La modernidad mediática juega un rol esencial en estos fenómenos de autorrepresentación. Los medios contemporáneos han agregado al libro su autor visible, por no decir televisivo. Estos presentan en la escena pública aquellos personajes cuyo actuar es teatralizado por el medio mismo¹⁰. Olivier Nora observaba al respecto:

Hoy en día consumimos la voz y la imagen del autor sin haber leído, en la mayoría de los casos, una sola línea de su obra: el efecto carismático propio a la escritura ya no reposa en la lectura, sino en el audio y en la visión¹¹.

En términos mediológicos, Louette y Roche relacionan la entrada en la "videoesfera" con un nuevo estado de la esfera del renombre:

Una vez parte del imperio de la videoesfera, el escritor no cesa de embrollarse en sus dobles, de aumentarse en sus retratos múltiples. ¿Se difracta... y, al mismo tiempo, desaparece? ¿Dónde aparece *glorioso*? Glorioso: la mediatización del escritor, en cierto sentido, no hace sino representar un nuevo acto de esa antigua pieza de teatro que se llama la búsqueda infatigable de la fama¹².

The Artist is present: desplazamientos del arte contemporáneo

Hagamos un pequeño rodeo por las tierras del arte contemporáneo. El desplazamiento de las fronteras entre la obra y la persona es allí un fenómeno bien conocido, e incluso constituye, de Marcel Duchamp a Joseph Beuys, un gesto fundador¹³. Muchas de las *performances* artísticas contemporáneas consisten en hacer de la *puesta en escena del artista el objeto mismo de la obra*.

Así, Marina Abramovic, artista del llamado *body art* de renombre internacional, pone en escena su propio cuerpo, en público, a la manera de una ordalía medieval: por ejemplo, se coloca frente a un arco que su compañero Ulay tiende con una flecha envenenada o coloca en su hombro una serpiente venenosa. Un documental reciente presenta a la artista en el MoMA de New York durante su *performance* del 2010: en medio de una sala vacía del museo, Marina Abramovic pasa tres meses completos, durante las horas de abertura al público, sentada en una silla, esperando que los espectadores, en fila india, vengán a sentarse frente a ella¹⁴. Con los ojos cerrados, sin decir una palabra, ella se pliega primero sobre sí misma, luego se fija intensamente en la persona que la observa.

El título de la *performance*, *The Artist Is Present*, está inspirado en la fórmula tradicional de las tarjetas de invitación a la inauguración de las exposiciones ("en presencia del artista"). Este pone el acento no en el objeto de arte, sino

en la presencia humana en tanto obra: lo que es *performado* es una *encarnación*, la del artista en la exposición; la obra no es otra cosa que el cuerpo en representación; ese gran personaje singular que es el artista se pone a disposición de todos; cada espectador, gracias a la mirada atenta que el artista posa sobre él, se substrahe de la masa anónima y accede así, él también, a su *cuarto de hora de singularidad*, para retomar la fórmula de Andy Warhol.

Habría que describir en detalle las escenas de emoción, los llantos de Marina Abramovic y de los espectadores, las filas de espera durante la noche frente al MoMA, para entender la fascinación de orden religioso que suscita la *performance*. Esta se debe tanto al dispositivo polisémico propuesto, como al espacio sacralizante del museo. Son estos los que favorecen las múltiples proyecciones sobre la figura del artista. Marina Abramovic, vestida de anchos vestidos monocromáticos, puede evocar allí tanto la diosa, la santa, la *mater dolorosa*, la Sybilla, como también María Antonieta antes de la decapitación, tal y como lo sugiere la artista misma en el documental.

La literatura "fuera del libro"

En las prácticas literarias contemporáneas, el cuerpo del autor se hace igualmente presente. Aunque menos concertadas, las prestaciones públicas exigidas a los escritores (lecturas, firmas de libros, entrevistas)¹⁵ o aseguradas por los colectivos (lecturas con músicos, veladas declamatorias)¹⁶ son parte integral de la circulación de los textos. En dichas *actividades*, los autores encarnan sus escritos, ya se trate de promoverlos o de *performarlos*¹⁷. Varios términos han sido forjados estos últimos años para designar estos fenómenos: se habla de "literatura expuesta", de "literatura contextual" o incluso de "literatura fuera del libro"¹⁸.

Así, el escritor François Bon *performa* algunos de sus textos, acompañado por músicos, con el objetivo de difundirlos en la red¹⁹. En Montreal, Jonathan Lamy no se contenta con publicar sus libros de poemas, él se pone en escena en una "instalación-performance" titulada "Destrucción de un manuscrito (2011)"²⁰. Estas situaciones comprometen "simultáneamente al texto y al autor". Allí se puede observar un complejo "trabajo de mediatización" de los escritores, regido por los formatos propios de la era del espectáculo²¹.

Dichas prácticas ocupan actualmente un primer plano. *Le Monde des Livres* llamaba recientemente la atención sobre el hecho de que estas "renuevan una lógica tradicional de la historia humana [...] en la que los textos eran ante todo los pretextos de una ceremonia oral"²². Contemporáneas de ciertas formas de "publicitación" de lo literario (festivales, lecturas, talleres y baladas), las formas y contextos de tales prácticas se transforman frente a nuestros ojos, en el sentido de que estas exigen una mayor interacción con el público. Es tanto, que algunos ven allí el signo de un "giro carnavalesco" de la vida literaria²³.

Sin embargo, este fenómeno no deja de despertar un sentimiento ambivalente en el público: en el campo literario de la modernidad, el reconocimiento visual por parte del gran público es un criterio de valor asimilable al éxito comercial. Henri Michaux rechaza esta mediatización de su figura: "Para aquellos que desean verme, basta con que me lean, mi verdadero rostro está en mis libros", le escribía el autor a Brassai²⁴. La celebridad visual constituye un valor contrario al reconocimiento literario por los pares, reconocimiento que se funda en el *prestigio* adquirido por la obra gracias al juicio especializado de los profesionales. Es por ello que el ocultamiento de la persona del escritor detrás de su obra, incluso su invisibilidad —pensemos en Blanchot, Gracq, Salinger o Pynchon—, es frecuentemente asociado a un signo de excelencia²⁵.

Escena, ethos, actividad

Considerar la literatura en términos de *actividad*, más allá del texto impreso, es poner en relación un conjunto de usos y de conductas que hacen parte de su enunciación (tanto autorial como editorial)²⁶. *El compromiso físico de la persona en la obra* caracteriza, para dar tan solo un ejemplo, el polémico procedimiento de Christine Angot. Esta estima que sus textos autoficcionales encuentran su plena realización no en la obra impresa, sino en la lectura pública, cuando la voz y el cuerpo sostienen el texto y asumen su carga íntima:

No deseo nunca volver a escuchar que la vida de los escritores no es importante, esta es incluso más importante que sus libros. [...] Un acto es hablar. Hablar es un acto. Y eso produce cosas, produce efectos, agita²⁷.

Ese tipo de *enunciación profética*, se respalda, creo yo, en un modelo mediático bastante difundido: el de Marguerite Duras. Cuando un autor performa su texto, tal *encarnación* es al mismo tiempo un acto enunciativo (un *ethos*, una vocalización, un tono)²⁸ y un "efecto dramático" en un contexto ritualizado. Asimismo, dicha *performance ritualizada* señala una *posición en el campo literario*. Me gustaría ilustrar estas proposiciones mediante dos ejemplos tomados de las márgenes de los géneros literarios tradicionales.

El primero hace referencia a la "canción realista", género en boga a finales del siglo XIX y durante el periodo de entre-guerras gracias a Suzy Solidor, Yvette Guilbert, Fréhel, Damia y, por último, Edith Piaf²⁹. Miremos un extracto de una famosa canción de Fréhel:

Tengo un puño de hierro
Un corazón de acero,
La bocaza en oro
Y los dos pies niquelados,
Pego los pies al muro,
Como un rodrigón,
La gran desviación
¡Escupo a quince pasos!
Bebo del gordo que mancha
¡Soy yo la muchachita catch-catch!

La canción realista tiene sus subgéneros con sus propios temas, tres en particular: la "querella", el "romance" y "la canción del hampa". Asimismo, está asociada a los lugares que tematiza (en principio, la calle, luego, los cabarets y los cafés-concierto); tiene sus *esquemas melódicos* (que no abordaré aquí) y posee su *encarnación* codificada: la intérprete es raramente la libretista. La tradición la abastece de una máscara escénica que luego ella encorva según su propia singularidad: todo el arte de la cantante callejera está allí. Lo voz ronca, los temas crudos, el acento de arrabal, todo se opone a la frase refinada y al lenguaje de las divas clásicas.

La cantante callejera remite a un *ethos* codificado que la intérprete declina mediante una gestualidad y una vocalización propias: de ahí que Fréhel se diferencie de Damia, de Edith Piaf o de Lily Panam. Por último, la versión es-

crita atribuye una parte importante a la gestualidad y a la oralidad, suscitando así los *efectos de presencia*.

El segundo ejemplo atañe a un género más mundano, corriente en la socialización literaria. Se trata del "discurso de agradecimiento", que el autor pronuncia en el marco de la recepción de un premio. Este se sitúa en la frontera entre la creación autorial y las exigencias de la situación oficial. En mayo del 2013, el premio literario Michel-Dentan fue atribuido a Jean-Pierre Rochat, campesino-ganadero del Jura bernés, por su novela titulada *El escritor suizo-alemán*. Después de escuchar el laudatio pronunciado por el presidente del jurado, Rochat le agradecía al público asistente en los siguientes términos:

Buenas noches,

Agradezco a los miembros de jurado del premio Michel-Dentan. Estoy muy contento de recibir este estímulo, es una motivación de más para levantarme al amanecer y continuar con mi doble vida, la del escritor.

El otro día, mi vecino y amigo pastor-campesino, mientras reparaba la barrera que separa su parcela de la mía, me dijo: ¡Hey Rochat! Lo leí en el periódico, ¡felicitaciones, tu si no te jodes! ¡ocho mil en efectivo! ¿Qué vas a hacer con eso? ¡No te alcanza ni para un cargador frontal, pero sería una pena que gastarás esa plata para cubrir tus deudas!

No, le dije. No voy a emplear ese premio en la agricultura.

¡Un viaje! me dijo, como el escritor suizo-alemán, o, ¿porqué no? ¡como el campesino suizo-alemán! Hay mucho más que escritores por aquí. ¡Un viaje! ¿Y a donde vas? ¿Y quién se encarga?

¿A dónde voy? Como Walser, de una ciudad a otra a pie.

¡AHH....! me dijo el vecino y amigo, a pie nunca conseguirás gastar toda tu plata, a menos que en esas ciudades nos agarres gustos de rico.

Mi vecino, cuyas pyas son menos inocentes de lo que parecen, me dijo: la escritura, ¿no es eso un poco como masturbarse?

Tal vez es una especie de vanidad, le dije, que puede hacer mucho bien, seguramente, que da placer, ciertamente, ¿pero lo has leído, mi libro?

Me dijo que sí, pero que no sabía para donde iba, que tenía que releerlo con más calma para no aturdirse.

Me dijo también al cabo de un momento que cuando se había hablado antes de becerritas vírgenes listas para el toro ¡AHHH! Suizo-alemán, no

está nada mal, es un punto a favor, está bien que se diga que no todos son unos papanatas. Y ese Michel Dentan, me lo saludas de mi parte. Se disculpó unas vez más por haber comparado la escritura al onanismo y me deseo buena suerte con los intelectualoides. Les agradezco su atención³⁰.

¿Qué tipo de *autorrepresentación* rige esta escena discursiva? ¿Qué dispositivos formales y culturales utiliza Rochat para regular su imagen de autor? Ante todo, una precaución necesaria: la dimensión *performativa* se encuentra ausente del texto. Asimismo, lo que escuchó el público fue una *oralidad a posteriori*: Rochat escribió el texto (un "antes-de-la-palabra")³¹ antes de pronunciarlo. El contrato del "discurso de agradecimiento" se encuentra ampliamente codificado y rutinizado: se trata de expresar su gratitud haciendo al mismo tiempo alusión al trabajo del escritor. El contexto implica aquí el ritual de la "expresión obligatoria de los sentimientos", según la fórmula que el antropólogo Marcel Mauss consigna en su célebre artículo³².

Rochat lo lleva a cabo bajo la forma de una pequeña parábola: para ello, moviliza un segundo género, utilizado ya en literatura, en el que dos campesinos dialogan en el campo. Así, este retoma en su discurso el mismo procedimiento que estructura su novela premiada: el desdoblamiento. Para ello, pone en escena una jocosa confrontación entre un campesino francófono y su vecino, un ilustre escritor suizo-alemán. La parábola convoca un dúo: un campesino que le habla a su vecino, recientemente promovido al rango de escritor, sobre pastales. Así pues, Rochat se expresa de manera delegada, bajo una máscara específica: la de la imagen del hombre *rural, franco, concreto* cuyo mundo ético se opone a aquel que le atribuye el medio literario. Este procedimiento retórico tiene ya sus antecedentes. La Fontaine, por ejemplo, lo practica en su fábula "El campesino del Danubio" (1679).

El discurso del laureado recurre también a dos elecciones estilísticas que se encuentran ligadas entre sí: primero, la palabra de los personajes es delegada a través del *discurso directo*. El registro de la lengua se libera así de la exigencia formal ("¡tú no te jodes!") y es resaltado por un léxico picante ("masturbación"); luego, el uso de un *estilo oral* permite un *efecto de habla rural* que contrasta con el lenguaje de aquellos que el campesino llama "los intelectualoides".

La fábula es divertida, pero perturba al medio literario. Rochat practica aquello que Mallarmé ha llamado "el desmontaje impío de la ficción": lejos de someterse en cuerpo y alma a los letrados que lo premian, él *carnavaliza* la situación oficial mediante un lenguaje que le es extraño al medio intelectual. En el corazón de una ceremonia regida por los "intelectualoides", Rochat pronuncia una suerte de discurso escondido que los campesinos utilizan entre sí y que expone la crudeza con la que estos miran la literatura³³. Dicho de otra forma, la manera lúdica de la parábola permite expresar un punto de vista iconoclasta, y, gracias al humor, eufemizar los efectos *en el campo*. Hábil procedimiento, y enteramente literario, que permite actualizar, en dos planos simultáneos, el viejo estereotipo del *campesino bribón*. En esta parábola retorcida, el mundo de la alta cultura, destinatario real del discurso, se ve *desnudado por los mismos agricultores*.

"Escribir, es entrar en escena"

Retomemos algunos de los elementos expuestos hasta ahora:

1. La *dimensión escénica* es consustancial a la actividad literaria.
2. La *noción de autor* designa aquí no una identidad civil, ni un principio de atribución o un fuero interior, sino un *dispositivo de enunciación*³⁴.
3. La autorrepresentación puede ser considerada como un indicio del posicionamiento en el campo literario.

La tradición crítica propone diversas formulaciones de estos fenómenos. Paul Valéry observaba lo siguiente en 1931:

Escribir, es entrar en escena. — El autor no debe proclamar que no es un comediante. No se puede escapar³⁵.

[La literatura conduce a] construirse una grandeza... a hacerse el violento... a hacerse el ligero (Stendhal), el inmoral, etc. Hay pues que hacerse el X. (En la elección) X siendo el Contrario. ¿Desde cuando la literatura entró en los caminos de la simulación? Desde que las estrechas condiciones de la búsqueda formal cedieron a la personalización, desde el Yo³⁶.

"Hacer el X" implica que el actor se apoye en un rol preexistente. Jean-Paul Sartre reflexionó sobre el "rol" como modelo de acción que hace visible la im-
pronta de lo social en los sujetos³⁷. Al describir la situación en la que se en-
cuentra el joven Flaubert, este reconstruye el mecanismo de su deseo literario:

Escribir, para esos jóvenes, no es simplemente producir una obra, es *encarnar un rol*. En efecto, un escritor, cualquiera que sea la época a la que pertenezca, si desea recuperar su ser —es decir, si se toma en serio— está obligado, por más grande que sea, a encarnar el rol del escritor³⁸.

Roland Barthes, por su parte, pensaba que la entrada en literatura se lle-
vaba a cabo bajo el signo de la identificación heroica³⁹:

¿Podemos — o por lo menos podíamos en otro tiempo — comenzar a es-
cribir sin tomarse por otro? La historia de las fuentes habría que sustituirla
por la historia de las figuras: el origen de la obra no se encuentra en la pri-
mera influencia, sino en su primera postura: copiamos un rol, luego, por
metonimia, un arte; comienzo a producir cuando reproduzco aquel que
quisiera ser. Este primer deseo (deseo y me consagro) funda un sistema se-
creto de fantasmas que persisten de una época a la otra, en la mayoría de
los casos independientemente de los escritos que el autor desea⁴⁰.

En la pluma del último Barthes, la entrada en literatura significa apre-
hender las *formas de vida mediante la identificación* (pienso en el ritual como la
"visita al gran escritor"). En un segundo momento, solamente, la identifica-
ción tiene su efecto en las *formas textuales*.

Algunas consideraciones finales

Estas hipótesis de trabajo ilustran, espero, el provecho que se puede sacar
de un verdadero diálogo entre los estudios literarios y las ciencias sociales.
Para estas últimas, la literatura no se escribe con letras mayúsculas. Ni monu-
mento nacional, ni documento fetiche. Más bien una actividad social compleja en la que se negocia colectivamente, por medio de las representaciones,
la pluralidad ambivalente de las experiencias humanas.

La actividad literaria, cuyo texto no es inerte, constituye un diálogo ritualizado por las instituciones de la palabra que distribuyen los roles (autor, lector, mediador) y codifican los géneros; menos que reglas fijas, se pueden observar allí regularidades, pues los actores sociales ejercen en estas improvisaciones capaces de transformar las rutinas. Esta poética, resueltamente histórica y social, invita a superar la división entre la lógica interna de los textos y aquella, externa, de las instituciones literarias⁴¹; entre las formas y el campo de las prácticas que regulan sus actualizaciones⁴².

Las diversas instituciones y los diferentes usos hacen de un mismo “texto” cosas diferentes. Después de la extinción de su coyuntura inicial, las formas continúan significando en el tiempo, en los públicos que se las apropian según sus intereses, en la mayoría de los casos divergentes. Considerar la literatura como una actividad significa, pues, no *olvidar a los lectores*.

Por último, la actividad literaria revela *formas de vida*, de prácticas colectivas subyacentes de presupuestos particulares, cognitivos, éticos y políticos. Lo quieran o no, los universitarios hacen parte de estos presupuestos, ya sea mediante la elección de sus objetos de estudio o de los corpus sobre los cuales trabajan. Mala noticia para aquellos que, como decía Sartre, creían ocupar una “ipequeña y confortable posición de vigilante de cementerio!”⁴³

Notas

¹ Me refiero aquí a los trabajos de Barbara Carnevali sobre “la estética social”: *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Bologna, Il Mulino, 2012. La estetización del aparecer en la vida social pone en relieve el trabajo sobre el sujeto, la escultura de ser, motivo que Nietzsche toma prestado a los Estoicos, como lo señala Michel Foucault (*Le courage de la vérité*, Gallimard/Seuil, 2008).

² Sobre los presupuestos sociales de esta visibilidad, véase Voïrol (Olivier), “Les luttes pour la visibilité”, *Réseaux*, vol. 1, nº 129-130, 2005, pp. 89-121; Heinich (Nathalie), *De la visibilité*, Gallimard, 2012, pp. 28-32; Lenan (Thierry), “Les images-personnes et la religion de l’authenticité”, en De Koninck R., Watthee-Demolte M (dir.), *L’Idole dans l’imaginaire occidental*, L’Harmattan, 2005. Véase también Lavaud (Martin), “Envisager l’histoire littéraire. Pour une épistémologie du portrait photographique d’écrivain”, en *COntEXTES*, nº 14, *Le Portrait photographique d’écrivain*, 2014, [en línea]: <http://contextes.revues.org/5904>, consultado el 15 de noviembre 2014.

- ³ Gautier (Théophile), "La légende du gilet rouge", *Histoire du romantisme*, chap. X, París, Charpentier, 1874, p. 90.
- ⁴ Texto reproducido en Béhar (Henri), "Du scandale considéré comme un des beaux-arts: Arthur Cravan et Maintenant", en *Dada circuit total*, Lausana, L'âge d'homme, 2005, p. 50. Véase del mismo autor: "Dada spectacle", *Littéruptures*, l'âge d'homme, 1998, pp. 49-57.
- ⁵ Nicolas Carrel y su grupo water-water representaron las hazañas de Cravan en un espectáculo musical cantado y boxeado, "La very boxe", presentado en el Grange de Dorigny, Lausana, del 20 al 22 de noviembre 2014.
- ⁶ *Le Soir*, 13-15 de agosto 2011, p. 33. Citado por Saunir (Émilie), "Les 'traces' littéraires d'une appropriation singulière de l'héritage familial: le cas d'Amélie Nothomb", *Textyles*, n^o 39 [en línea] <http://textyles.revues.org/115>, consultado el 15 de noviembre 2014.
- ⁷ Bourdieu (Pierre), "Le marché des biens symboliques", *L'Année sociologique*, 1971, pp. 9-121.
- ⁸ Meizoz (Jérôme), "Cendrars, Houellebecq: portrait photographique et présentation de soi", *COntEXTES*, n^o 14, *Le Portrait photographique d'écrivain*, 2014, [En línea]: <http://contextes.revues.org/5908>, consultado el 15 noviembre 2014.
- ⁹ Chevillard (Éric), *L'Auteur et moi, roman*, París, Minuit, 2012, p. 104, note 23.
- ¹⁰ Meizoz (Jérôme), "Cendrars, Houellebecq: portrait photographique et présentation de soi", art. citado. Véase también Bromberger (Christian), "Paraître en public. Des comportements routiniers aux événements spectaculaires", en *Terrain*, n^o 15, octubre 1990.
- ¹¹ Nora (Olivier), "La visite au grand écrivain", en Nora (Pierre), *Les Lieux de mémoire*, t. 2, Gallimard, 1986, p. 582.
- ¹² Louette (Jean-François) y Roche (Roger-Yves) (dir.), *Portraits de l'écrivain*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 7.
- ¹³ A este respecto, véase Pugnet (Natacha), "L'artiste en représentation ou l'économie du doublé", en Pugnet (Natacha) (dir.), *Les doubles je[ux] de l'artiste*, Aix, Presses universitaires de Provence, 2012, pp. 141-157.
- ¹⁴ Abramovic (Marina), *The Artist is present*, de Jeff Dupre y Matthew Akers, Show of force LLC and Mudpuppy films Inc., 2012.
- ¹⁵ Rodden (John), *Performing the literary interview. How writers craft their public selves*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2001.
- ¹⁶ Meizoz (Jérôme) y Vorger (Camille), "Ce que slammer veut dire", en Vorger (Camille) (dir.), *La Scène slam*, Lausanne, en proceso de publicación.
- ¹⁷ Los medios reflexivos se interrogan regularmente sobre la acentuación de las exigencias de la imagen, por ejemplo, véase Baron (Clémentine), "Pourquoi les écri-

- vains sont-ils de plus en plus beaux ?", *Rue89*, 26 février 2013 [en línea] <http://www.rue89.com/rue89-culture/2013/02/26/pourquoi-les-ecrivains-sont-ils-de-plus-en-plus-beaux-240056>, consultado el 27 de febrero 2013.
- ¹⁸ Véase Ruffel (David), "Une littérature contextuelle", *Littérature*, n° 160, diciembre 2010, Larousse, p. 62-63; y, más generalmente, Ardenne (Paul), *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, París, Flammarion, 2002.
- ¹⁹ Véanse también algunas fotos en la página web animada por Gilles Bonnet (Université de Lyon III), <http://performance-litteraire.net>, consultado el 25 de enero 2013.
- ²⁰ Lamy (Jonathan), "Destruction d'un manuscrit", performance-installation, Salon de la marginalité, Montréal, 4 y 5 de febrero 2011. http://www.affairesdepresence.uqam.ca/Page/jonathan_lamy.aspx, consultado el 25 de enero 2012. En los Estados Unidos y en Canadá, los "performances studies" (entre los que se destacan los trabajos de Josette Féral y de su grupo de investigación en la UQAM) se centran sobre el teatro y las artes vivientes, sin preocuparse verdaderamente de la dimensión escénica de la actividad literaria en general.
- ²¹ Véase Lacroix (Michel), "Le 'galérien du style' et le 'grand jeu' de l'interviewue". *Écriture et médiatisation littéraire chez Louis-Ferdinand Céline*, *Études littéraires*, vol. 40, n° 2, Montréal, 2009, p. 110; véase también Lejeune (Philippe), "La voix de son maître. L'entretien radiophonique", en *L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, 1980, pp. 103-160.
- ²² Birnbaum (Jean), "Les nocés du texte et de la voix", *Le Monde des livres*, 20 de junio 2014, p. 1.
- ²³ Rosenthal (Olivia) y Ruffel (Lionel) (dir.), "La littérature exposée: les écritures contemporaines hors du livre", *Littérature*, n° 160, París, Larousse, 2010.
- ²⁴ Henri Michaux para Brassai, citado por Lavaud (Martine), "Envisager l'histoire littéraire", art.cit.
- ²⁵ Heinich (Nathalie), *De la visibilité*, op.cit., pp. 159-161.
- ²⁶ Véase Zumthor (Paul), *Performance, réception, lecture*, Montréal, Le Préambule, 1990, p. 12. Véase también Ong (Walter J.), *Oralidad et écriture*, trad. fr. Les Belles Lettres, 2014. En este uso, el texto se define como "un objeto imaginario, puramente teórico, que constituye un enunciado desprovisto de entonación" (Martin (Philippe), *Intonation du français*, París, Armand Colin, 2009, p. 14).
- ²⁷ Angot (Christine), *Quitter la ville*, Stock, 2000, p. 13, citado par Jacques Dubois, "Christine Angot: l'enjeu du hors jeu", *CONTEXTES*, n° 9, *Nouveaux regards sur l'illusio*, 2011, [En línea] <http://contextes.revues.org/4789>, consultado el 15 de noviembre 2014.

- ²⁸ Tomo prestada la noción del interaccionismo de Erving Goffman, "Conclusion: la mise en scène et le moi", en *La Mise en scène de la vie quotidienne* 1. trad. fr., Minuit, 1977, pp. 238-239. Sobre los presupuestos y los límites de la metáfora dramática, véase Stiénon (Valérie), "Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture", *COntEXTES*, n° 8, *La Posture. Genèse, usages et limites d'un concept*, 2011.
[En línea] <http://contextes.revues.org/index4692.html>, consultado el 15 noviembre 2014.
- ²⁹ Véase el estudio de Dutheil-Pessin (Catherine), *La Chanson réaliste. Sociologie d'un genre*, París, L'Harmattan, 2004.
- ³⁰ Rochat (Jean-Pierre), [Discurso de agradecimiento a la ocasión del premio Michel-Dentan], manuscrito a mano de 4 folios en papel rayado. Transcrito del manuscrito del autor, a quien agradezco por ponerlo a mi disposición. Los párrafos han sido respetados. La ceremonia tuvo lugar en el Círculo literario de Lausana en mayo del 2013. El profesor André Wyss pronunció el *laudatio* del laureado.
- ³¹ Philippe (Gilles) (dir.), *Genesis*, n° 39, *La Genèse écrite des genres oraux*, 2014, PUPS.
- ³² Mauss (Marcel), "L'expression obligatoire des sentiments (rituels oraux funéraires australiens)", *Journal de psychologie*, n° 18, 1921, retomado en *Œuvres*, París, Minuit, 1968.
- ³³ El procedimiento, descrito por Bakhtine en lo que concierne al occidente medieval, parece universalmente movilizable. En *Weapons of the Weak* (1895), el antropólogo James Scott demostró que la carnavalización era una de las armas simbólicas que los campesinos maluanos utilizaban contra el Estado central.
- ³⁴ Estos puntos de vista permiten sobrepasar la paradoja de las ciencias humanas según la cual la expresión artística debería ser buscada en el interior del artista, a pesar de que dicho interior está, en la mayoría de los casos, fuera de alcance. Se trata pues de un camino poco práctico para la interpretación que busca la intensión del autor. Por el contrario, una sociología pragmática de la actividad literaria postula que el autor es, ante todo, un efecto escénico actualizado en la representación. Sobre esta paradoja, véase Motta (Marco), "Jouer au théâtre. Le rythme et l'expression", en *Des Accords équivoques. Ce qui se joue dans la représentation*, Lausanne, BSN Press, 2013, pp. 116-117.
- ³⁵ Valéry (Paul), *Cahiers* [1931], Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. 2, p. 1218. En el marco de una jornada de estudios en la Universidad París VII, llevada a cabo en noviembre del 2012, José-Luis Díaz llamó mi atención sobre los extractos de Valéry y sobre las reflexiones de Sartre a propósito de la manera en que Flaubert se vuelve escritor. Le agradezco inmensamente.
- ³⁶ Valéry (Paul), *Cahiers* [1935], París, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. 2, p. 1226.

Jérôme Meizoz. "Escribir, es entrar en escena":...
Estudios Volumen 21/2013, No 42. (enero-junio 2016):253-269

- ³⁷ Sartre (Jean-Paul), "Des rats et des hommes", *Situations IV*, París, Gallimard, 1964, p. 56.
- ³⁸ Sartre (Jean-Paul), *L'Idiot de la famille*, T3, París, Gallimard, 1973, p. 155.
- ³⁹ Tomo prestada la expresión a Daniel Lagache, citada por el psicoanalista Didier Anzieu en *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, 1981.
- ⁴⁰ Barthes (Roland), *Roland Barthes par Roland Barthes*, París, Seuil, "Écrivains de toujours", 1975, p. 103.
- ⁴¹ Para una reconsideración del modelo prostiano heredado por la teoría literaria de los años 1960, véase Maingueneau (Dominique), *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, París, Belin, 2006, aquí, p. 49.
- ⁴² En la misma perspectiva, Raphaël Baroni moviliza también las nociones de escenografía y de postura para explicar la complejidad de la polifonía novelesca. Véase: "La guerre des voix: polyphonie et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq", *COnTEXTES, Varia*, [En línea], octubre 2014 <http://contextes.revues.org/5979>, consultado el 15 de noviembre 2014.
- ⁴³ Sartre (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?*, *Situations II*, París, Gallimard, 1948, p. 74.

Bibliografía

- Adam, Jean-Michel (1997) *Les Textes: Types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. París: Nathan.
- Atallah, Marc (2007) "Expérimenter une vie sans fin" en *Versants*. 52: pp. 53-72.
- Authier-Revuz, Jacqueline (1982) "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours" en *DRLAV*. 26: pp. 91-151.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978) *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard.
- Baroni, Raphaël (2009) *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*. París: Seuil.
- Booth, Wayne C (1968) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press.
- Célis, Raphaël (2007) "De quelques grands enjeux éthiques et anthropologiques de l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq" en *Quelle éthique pour la littérature? pratiques et déontologies*. Genève: Labor et Fides. pp. 95-124.
- Grivel, Charles (1981) "Savoir social et savoir littéraire" en *Littérature*. 44: pp. 117-127.
- Doležel, Lubomir (1998) *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Ducrot, Oswald (1984) *Le Dire et le dit*. París: Editions de Minuit.
- Fish, Stanley (2007) *Quand lire c'est faire*. París: Les prairies ordinaires.
- Freud, Sigmund (1971) "La Création littéraire et le rêve éveillé" en *Essais de psychanalyse appliquée*. París: Gallimard. pp. 69-81.
- Heinich, Nathalie (2005) *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París: Gallimard.
- Houellebecq, Michel (1994) *Extension du domaine de la lutte*. París: Editions Maurice Nadeau.
- (2005) *La Possibilité d'une île*. París: Flammarion.
- (2008) *Lévy (Bernard-Henri), Ennemis publics*. París: Flammarion/Grasset.
- (2010) *La Carte et le territoire*. París: Flammarion.
- Jeffery, Ben (2011) *Anti Matter: Michel Houellebecq and Depressive Realism*. Winchester & Washington: Zero Books.
- Jourde, Pierre (2002) "L'individu louche: Michel Houellebecq" en *L'écriture sans estomac*. París: L'Esprit des péninsules, coll. "Pocket". pp. 265-289.
- Maingueneau, Dominique (2004) *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin.
- Mann, Thomas (1985) *La Montagne magique*. París: Fayard, coll. "Le Livre de Poche".
- Meizoz, Jérôme (2007) *Postures littéraires*. Genève: Slatkine Erudition.
- Meizoz, Jérôme (2004) "Le roman et l'inacceptable. Sociologie d'une polémique: Plateforme de Michel Houellebecq" en *L'Œil sociologue et la littérature*. Genève: Slatkine Erudition. pp. 181-203.
- Noiville, Florence (2008) "Houellebecq et le retour de la mère indigne" en *Le Monde*. 30 de abril de 2008. En línea. (Última consulta) 27 de marzo de 2013. http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/04/30/houellebecq-et-le-retour-de-la-mere-indigne_1040091_3260.html
- Rabatel, Alain (2009) *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 1: Les points de vue et la logique de la narration*. Limoges: Lambert-Lucas.
- (2009) *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 2: Dialogisme et polyphonie dans le récit*. Limoges: Lambert-Lucas.
- Rouxel, Annie y Langlade, Gérard (2004) (dir.) *Le Sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*. Rennes: PUR.
- Schaeffer, Jean-Marie (1994) "Le récit fictif" en *Modernité, fiction, déconstruction*. Jean Bessière (dir.). París: Lettres Modernes. 2: p. 55