

# ENTRE PERSONA Y PERSONAJE EL DILEMA DEL AUTOR MODERNO\*

Alain Vaillant  
*Université Paris-Ouest*

Recibido: 15/03/2011 Aceptado: 05/04/2011

**Resumen:** Una hipótesis histórica se encuentra al origen de este estudio: que la crisis de representación que experimentará el autor moderno a partir de 1830, precede su reivindicación tanto en el plano jurídico como en el simbólico. Dicha reivindicación, vivida por el autor como una suerte de desdoblamiento entre su persona real y su imagen proyectada en la escena literaria, marcará la modernidad literaria.

**Palabras clave:** Autor, Persona, Personaje, Literatura, Modernidad.

## BETWEEN PERSON AND CHARACTER THE DILEMMA OF MODERN AUTHOR

**Abstract:** At the basis of this study is the following historical hypothesis: that the crisis of representation that the modern author would experience, from 1830 onwards, stems from his demand for legal and symbolic recognition. This demand, which the author experienced

---

\* « Entre personne et personnage. Le dilemme de l'auteur moderne », en *L'Auteur*, G. Chamarat-Malandain et A. Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 37-50. Traducido por Juan Manuel Zapata con la autorización del autor y de las Presses Universitaires de Caen.

as the separation of his being and of the image he projected into the literary scene, would impact upon literary modernity.

**Key words:** Author, Person, Character, Literature, Modernity.

## ENTRE PERSONNE ET PERSONNAGE LE DILEMME DE L'AUTEUR MODERNE

**Résumé :** Une hypothèse historique est à la base de ce travail : que la crise de représentation de l'auteur moderne, sensible à partir de 1830, est à l'origine de sa revendication sur le plan juridique et symbolique. Cette revendication, que l'auteur expérimente comme un dédoublement de sa personne réelle et de l'image qu'il projette sur la scène littéraire, caractérisera la modernité littéraire.

**Mots clés :** Auteur, Personne, Personnage, Littérature, Modernité.

*Es cuestión de disciplina, me decía luego el principito.  
Cuando por la mañana uno termina de arreglarse, es  
necesario hacer cuidadosamente la limpieza del planeta.  
Es necesario dedicarse regularmente a arrancar los  
baobabs, cuando se les distingue de los rosales, a los  
cuales se parecen mucho cuando son pequeños. Es un  
trabajo muy fastidioso pero muy fácil.*

Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1943.

Respondiendo a una encuesta llevada a cabo en 1977 por la revista *L'Arc*, Bernard Pingaud concluía la “no-función del escritor” y proponía, a lo largo de su demostración, distinguir formalmente al autor del escritor: “El autor vende. ¿Y qué autor no desearía que los textos escritos por el escritor, que es él mismo también, se vendan?” (Pingaud, 1977).

Sin darle aparentemente importancia, Bernard Pingaud advertía una extraña escisión en el hombre de letras y distinguía al *escritor* —el sujeto de la escritura, que él creía ausente del juego social de la cultura— del *autor*, encargado de representarlo en la institución literaria.

A pesar de tener un aire de familiaridad, este desdoblamiento invierte la perspectiva del *Contre Sainte-Beuve*. Proust oponía allí, en la persona del autor, al individuo anecdótico y al escritor, tal y como lo construye su obra y como puede reconstituirlo el lector. Sin embargo, no pretendía que entre los dos no existiese un vínculo, ni que el análisis textual debiese descuidar el conocimiento íntimo del escritor. Muy

al contrario, en el pensamiento de Proust, la lectura es esencialmente un esfuerzo de comprensión del otro que pone en juego la inteligencia, la sensibilidad y, por decirlo de alguna manera, la disponibilidad del sentimiento. De allí el reproche metodológico hecho a Sainte-Beuve: éste no se equivocaba al querer conocer al autor, sino al intentar acceder a dicho conocimiento a través de la erudición y la cautela y no a partir de las intuiciones nacidas de la lectura.

Con Bernard Pingaud, ese sueño de unificación llega a su fin: entre el hombre que escribe y la esfera pública –aquella de los editores y los medios de comunicación, pero también la de los lectores– se interpone, para beneficio del primero, el personaje del autor: de ahora en adelante la literatura avanza disfrazada y el escritor está condenado a vivir, gústele o no, este desgarramiento perpetuo entre lo que es y la imagen que proyecta. A pesar de la promoción del personaje, perceptible a partir del romanticismo y, sobre todo, de la Tercera República, la persona que escribe no resulta necesariamente beneficiada, lo que explica que los escritores hayan podido dudar entre esos dos modos de presencia en el mundo.

El objetivo de mi estudio consistirá en precisar los términos de dicha alternativa y en evaluar sus implicaciones tanto para los hombres como para las obras. Desde una perspectiva histórica, se tratará también de examinar de qué manera la representación perpetua de sí mismo, junto con la soledad y la fragilidad que lo acompañan, caracteriza al escritor moderno, haciéndole tomar dolorosamente conciencia de su naturaleza doble y contradictoria y alimentando en él el temor de que la escritura acabe por perder su substancia en ese juego infinito de espejos.

## 1. La república de las letras y la monarquía

Observemos, para comenzar, que el divorcio entre el ser y el parecer, entre el dentro y el afuera de la literatura, es reciente. Hasta finales de la Restauración, el hombre de letras escribe y se integra en unas redes de sociabilidad de las cuales participa en el marco de sus relaciones interpersonales. En ningún momento anterior al romanticismo, según la depuración realizada por la base Frantexte<sup>1</sup> de las expresiones “*homme de lettres*” et “*gens de lettres*”, aparece la idea de que el escritor, encarnado en la figura del “*homme de lettres*”, estaría constreñido a la falsedad (sin importar el juicio que pese sobre él, como cualquier otro testigo) propia de la superficialidad de la vida mundana.

---

1 Frantext es el nombre de una base de datos de textos franceses: textos literarios y filosóficos, pero también científicos y técnicos, desarrollada y conservada por el ATILF-CNRS de Francia. Fue creada a finales de los años 70 alrededor de un núcleo de miles de textos con el fin de proveer ejemplos para el *Tesoro de la lengua francesa* (N. del T.).

En sus usos más antiguos, y siguiendo el empleo tradicional (el único que retiene, en 1690, el diccionario de Furetière), el hombre de letras se presenta como un hombre de estudios y de profesión, alguien a quien debe elogiársele su aplicación y su saber. Asociado al sabio y al filósofo por el barón de Holbach, Condorcet, Chamfort, Cabanis o Madame de Staël, el hombre de letras establece la transición entre el clérigo medieval y el intelectual moderno.

Por lo menos hasta la Revolución, el hombre de letras se define también por el lugar ocupado en la estructura social del Antiguo Régimen. Este se divide en tres estados, de los cuales el Tercer Estado se fracciona a su vez en un cierto número de gremios con competencias y roles estrictamente definidos entre los que se cuentan: los hombres de letras, abogados y magistrados, militares, hombres de negocios, etc. Debido a su integración horizontal, los hombres de letras hacen pues parte de un grupo que comparte, con los abogados y magistrados, el arte del discurso y, con los gremios artesanales, la maestría del oficio. El dúo “artesano”-“hombre de letras” aparece principalmente en la obra del Abad Dubos y de Restif de la Bretonne. Condillac y Diderot ofrecen enumeraciones completas de distinto orden que dan una idea precisa de la posición jerárquica que ocupan los escritores. Para Condillac, en su *Traité des systèmes*, “la espada, la toga, el comercio, las finanzas, los hombres de letras y los artesanos: he allí los gremios de toda especie”.

Diderot, en *Le Neveu de Rameau*, sitúa al escritor a un nivel más alto: “el soberano, el ministro, el hombre de negocios, el magistrado, el militar, el hombre de letras, el abogado, el procurador, el comerciante, el banquero, el artesano”. Por último, el hombre de letras se distingue también del sabio y del artesano ya que su trabajo le conlleva a frecuentar el gran mundo y a salir de su aposento o de su gremio, Para Madame de Genlis en *Adèle et Théodore*, “un sabio debe permanecer en su aposento; un hombre de letras debe vivir en el gran mundo”. Esta integración vertical le da acceso a las elites a semejanza del artista, al que se encuentra desde ahora asociado, creándose para sí mismo un espacio de circulación social que le permite fracturar el encasillamiento del Antiguo régimen sin tener por lo tanto que aislarse.

No hay que olvidar que, en su artículo *Lettres, gens de lettres ou lettrés* del *Dictionnaire philosophique*, Voltaire no incluye al hombre de letras en ningún índice social, de suerte que parece anunciar desde ya la problemática del autor moderno:

La gran desgracia de un hombre de letras sigue siendo por lo general la de no estar atado a nada. Un burgués adquiere su oficinita y ya lo vemos secundado por sus colegas. Si es víctima de una injusticia, encuentra inmediatamente sus defensores. El hombre de letras se encuentra desprovisto de auxilio; se asemeja a los peces voladores: se eleva un poco y las aves lo devoran; si se sumerge, los peces lo engullen.

En efecto, Voltaire es a la vez ejemplar y atípico para su siglo. En el cruce de los ejes vertical y horizontal, rechazando tanto la lógica corporativista como las

imposiciones del mecenazgo, experimenta su soledad voluntaria en el combate que libra contra la autoridad, reivindicando así, para él y para el espíritu filosófico que él encarna, una legitimidad que no podría otorgarle un poder represivo. Sin embargo, en la medida en que la libertad de expresión sea adquirida, dicho combate por la representatividad puede hallar su resolución en el contexto de una sociedad aristocrática a la que, por demás, Voltaire reivindica como propia.

## 2. La crisis del autor

Hemos tocado aquí un punto de ruptura histórica. La novedad cultural que introduce la post-Revolución es justamente la desaparición de esas redes elitistas que integraban al escritor a lo largo del proceso de publicación. Dichas redes serán substituidas, sobre todo a partir de la monarquía de Julio, por las estructuras nacidas del desarrollo del comercio y de la industria cultural (los periódicos, la edición de novelas, los teatros de boulevard). De ahora en adelante, tal y como lo escribe irónicamente Balzac en *Le Cousin Pons*, “la denominación de hombre de letras es el insulto más cruel que se le pueda hacer a un autor”. Pero, más allá de este juicio, ampliamente compartido durante dicha época, ¿cómo explicar este brutal deterioro?

Balzac, y casi todos los comentaristas después de él, insistieron en el papel cada vez más determinante que jugaba el dinero y el provecho económico en la actividad literaria. Argumento éste que debe ser tomado con prudencia. Sin importar la época de la que se hable, todo trabajo, de una manera u otra, requiere una remuneración. Además, durante el romanticismo, los editores son aún empresarios artesanales que disponen de un exiguo capital; la mayoría de ellos no posee la envergadura de los grandes librerías del siglo XVIII. Y, por último, si se tiene en cuenta el número limitado de lectores, las sumas de dinero en juego son aun, salvo algunas excepciones, modestas.

Ahora bien, es preciso insistir que, sin el contrapunto del sistema de mecenazgo, el financiamiento de la literatura queda casi exclusivamente asegurado por los profesionales del libro y de la prensa. Estos últimos obedecen a la lógica económica de la producción: compran los derechos de un producto terminado –el texto–, en lugar de remunerar una actividad –la escritura–, esto por razones de prestigio personal o de utilidad colectiva; por consiguiente, intervienen al final y no al comienzo del proceso de creación. Así mismo, favorecen la confusión, hoy en día más generalizada, entre el libro –objeto de consumo cultural– y la actividad literaria, que engloba una multiplicidad de prácticas: de la conversación al manuscrito privado, de la carta al discurso o al escrito íntimo. El interés que demuestra tener el siglo XIX por las márgenes de la literatura (cuadernos, diarios, producción epistolar, etc.) prueba

paradójicamente su viraje hacia formas textuales específicas y no legítimas de un modelo de escritura que existía anteriormente en un estado difuso. En realidad, la importancia que adquiere el libro y, por ende, la ficción narrativa, despoja al autor de aquello que, por derecho pleno, le pertenecía antes a la literatura; o más bien, la desvaloriza.

En la Francia burguesa de Louis-Philippe, se inaugura pues el primer sistema mediático, esto es, un sistema de comunicaciones en el que la mediación termina por anular a los individuos (a los que debería, como lo dicta su función, poner en relación) y donde el funcionamiento óptimo del canal tiene más importancia que la naturaleza misma del mensaje. En 1836, el monstruo (blanco del desprecio de las elites) es la novela folletón, creada bajo la iniciativa del empresario de la prensa Girardin. Episodio anecdótico, si se tiene en cuenta el vasto proceso de transformación social que ésta revela y la manera directa y violenta con que afecta al escritor. Este último, cuya comprensión retórica remplace las técnicas de comunicación, debe demostrar su utilidad siendo capaz de adaptarse a la demanda del mercado: se hace crítico dramático improvisado, cronista, novelista, folletinista. Proveedor del editor o del redactor en jefe, tiene por función seducir al público: él es, siguiendo la ambivalente mitología del romanticismo, Don Juan o prostituto. Salvo que ya no puede invocar, tal y como lo hizo en su época el sabio o el filósofo, el valor original que le confería anteriormente el saber desinteresado y la búsqueda de la verdad. De allí la crisis de legitimidad que coincide, en los poetas románticos, con la patética afirmación de su superioridad moral o espiritual y las prerrogativas concedidas al autor de genio.

Asimismo, el autor experimenta su propia soledad frente al *público* que tanto había esperado. En efecto, en la óptica del pensamiento revolucionario, dicho público, definido como el conjunto de los ciudadanos, debía convertirse tanto en el destinatario natural de la literatura como en el de la acción política. Esta doctrina es el tema principal de la obra *De la littérature* de Madame de Staël: “Resulta imposible que, en un Estado libre, la autoridad pública haga caso omiso del verdadero consentimiento de los ciudadanos que gobierna. La razón y la elocuencia son los lazos naturales de una asociación republicana”<sup>2</sup>.

No obstante, ese público-pueblo es un concepto político que no puede dar cuenta de los lectores reales del siglo XIX. Estos últimos ya no son comparables con el público de espectadores reunidos verdaderamente para asistir, en su conjunto, a una representación. El público del libro es, él mismo, una visión del espíritu que designa la reunión ficticia de todos aquellos que, individualmente, efectuaron un acto mercantil de consumo. Su empleo, refiriéndose a la literatura impresa y difundida en

---

2 Madame de Staël. (1800). *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, « Discours préliminaire ».

librerías, era puramente metafórico, resultado de la confusión involuntaria entre las dos acepciones de la palabra (el público-pueblo, virtual e indivisible, y el público de espectadores, real pero parcial). El escritor, que había delegado a la comunicación pública del libro aquello que antes esperaba del mecenas, se encuentra así atrapado en la ilusión que él mismo había contribuido a forjar y, contaminado así por su irrealismo, se convierte a su turno en un ser problemático, obligado a ocupar un rol en una comedia literaria de la que, por demás, no deja de denunciar su inanidad.

### 3. Autores en lucha

El autor moderno se encuentra pues triplemente amenazado: en su unidad, en su legitimidad y en su realidad. Frente a estos riesgos, su primera actitud fue, como es apenas lógico, afirmarse como personaje de pleno derecho en el plano jurídico y social.

La cuestión de los derechos de autor había estado omnipresente desde el siglo XVIII, momento en el que la filosofía natural comenzó a combatir con éxito la fórmula del privilegio real. El problema no era tanto el de asegurar la remuneración del escritor, que podía calcularse siguiendo las reglas contractuales del derecho comercial, sino el de definir el estatuto jurídico del autor. Sobre este punto, dos tesis se disputaban la escena: o se juzgaba que el escritor era el propietario de sus obras y debía por lo tanto beneficiarse a justo título de protecciones legales, o se consideraba el trabajo intelectual como una actividad inmaterial, invaluable e inapropiable, que debía ser, dada su utilidad inminente, protegida por la colectividad.

En cualquier caso, nadie ponía en duda que la actividad literaria exigía un cuadro jurídico que la defendiese contra la estricta aplicación de las leyes del mercado. Así lo reconocía ya el mandato real del 30 de agosto de 1777: “El privilegio del librero es una gracia fundada en la justicia que tiene por objetivo, cuando se le adjudica al autor, recompensar su trabajo”.

La ley revolucionaria del 19 al 24 de julio de 1793 fue, al parecer, más generosa, si se tienen en cuenta sus afirmaciones en su discurso preliminar: “De todas las propiedades, la menos susceptible de contestación, aquella cuyo incremento no puede agraviar la igualdad republicana ni ensombrecer su libertad, es sin contradicción alguna la de las producciones del genio”.

Pese a esto, dicha propiedad, formalmente reconocida, estaba limitada a una duración de diez años. Posteriormente, todos los legisladores se inclinaron a extender dicho derecho, sin encontrar la manera de franquear los obstáculos prácticos que imponía la inspección permanente de los derechos pecuniarios ni la manera de conciliar los intereses privados de los autores, o sus herederos, con la difusión pública de sus obras. En 1810, Napoleón I extendió a 20 años *post mortem* aquello que él

calificaba de “derecho del propietario”. Una comisión administrativa, reunida por Charles X, propuso extenderlo hasta los 50 años. La idea fue retomada durante la monarquía de Julio, pero fracasó en la Cámara de diputados en 1841 a pesar de las intervenciones de Hugo, Balzac, Lamartine, Vigny. Así pues, fue necesario esperar a la aparición de Napoleón III para que la duración de protección pasara a 30 años (Ley de 8-19 de abril de 1854) y luego a 50 años (Ley del 14 de Julio de 1866).

En efecto, dichas medidas solo interesaban a una exigua minoría de escritores muertos; ahora bien, ninguna ley orgánica pudo fundar en materia de derecho la propiedad intelectual ni el trabajo de creación literaria. Durante la Tercera República, a dichas cuestiones se suma aquella del dominio público de pago, de la que Victor Hugo fue, junto con su editor Hetzel, uno de los primeros defensores: la idea consistía en retener, por ejemplo en el caso de las obras de dominio público, un impuesto que, transferido primordialmente a los debutantes bajo la forma de subvenciones, atenuaría la presión del mercado. Una vez más, los proyectos se atascaron en las comisiones parlamentarias o desaparecieron con los efímeros ministerios que las habían elaborado: así ocurrió con la vasta reforma propuesta, durante el Frente popular, por el ministro Jean Zay, quien quiso substituir la noción de “propiedad literaria” por la noción de “Trabajador intelectual [...], a quien la sociedad reconoce modalidades de remuneración excepcionales, en razón de la calidad singular de las creaciones fruto de su labor”.

Finalmente, las decisiones concretas fueron tomadas después de la segunda guerra mundial. El dominio público de pago y la Tesorería de las letras fueron creados en 1956, mientras que la ley del 11 de marzo de 1957 sobre la propiedad intelectual y artística logra satisfacer una de las reivindicaciones más antiguas de los autores. Con todo, estas iniciativas tardías no lograron modificar las reglas del juego: únicamente las fijan o, en el mejor de los casos, atenúan sus efectos más perniciosos.

Paralelamente a estas peripecias jurídicas, los autores acometen la constitución, según el término utilizado por Hugo, de las “sociedades en la sociedad”<sup>3</sup>. Los más comprometidos dentro del nuevo sistema mediático se reúnen entorno a intereses profesionales comunes. Es el caso de la aparición del folletón<sup>4</sup>, que provocó, en 1837, el nacimiento de la Sociedad de hombres de letras, fundada con el fin de defender los intereses pecuniarios y morales de sus miembros de las exigencias y demandas de la prensa. Sus inicios provocaron revuelo, hasta el punto que Sainte-Beuve, en un célebre artículo, vio en ellos un desvío hacia la “literatura industrial”. Con la llegada del Segundo Imperio, la Sociedad de hombres de letras se transforma en una instancia

---

3 Victor Hugo empleó esta expresión en su intervención frente a la comisión del Consejo de Estado conformado para preparar la ley de los teatros el 17 de septiembre de 1849 (Hugo, 1985, « Politique » p. 367).

4 Novela por entregas (N. del T.).



oficiosa, figurando en las ceremonias públicas y gozando de su prestigio social. No obstante, la idea de una organización colectiva de escritores reaparecerá periódicamente. Durante el periodo de entre guerras, la izquierda inicia la promoción de un sindicato de escritores para apoyar al “proletariado de las letras”. Es el caso de la Asamblea general de la sociedad de hombres de letras del 20 de marzo de 1927, donde el presidente Gaston Rageot hace un llamado a la acción común a partir del modelo del capitalismo monopolista:

La organización de la actividad literaria se encuentra rezagada con respecto a todo el resto [...] ¿Cuál es entonces, Señores, la causa de este retraso en su evolución? A partir de la guerra [...] el carácter del hombre de letras, los carteles y los sindicatos se han multiplicado y han incrementado su poder; la industria solitaria está muerta [...] y el productor literario mismo sigue ignorando la necesidad del esfuerzo en común.

La derecha, por su parte, sueña con un orden de escritores forjado bajo el modelo del fascismo. En 1931, Henry de Forge escribía:

En Italia, los novelistas, autores dramáticos, poetas y filósofos designados por la Academia italiana, recientemente fundada, serán de ahora en adelante subvencionados [...] Esas costumbres no son desgraciadamente las nuestras. Dejaron de serlo [...] ¿Qué ministro tendrá el coraje suficiente para establecer un “estatuto de los escritores” y para imponer una suerte de orden en la profesión como se hace con los abogados y los médicos?<sup>5</sup>

Cuarenta años más tarde, una delegación de autores contestatarios, conducida por Michel Butor, irrumpe en el hotel Massa, sede de la Sociedad de hombres de letras, e instaura, el 21 de mayo de 1968, una *Unión de escritores* que se fijaba por objetivos “mejorar la situación del escritor otorgándole un nuevo estatuto económico y social” y “elaborar [...] una nueva definición del rol del escritor en la sociedad”.

Durante un siglo y medio, ni las reivindicaciones ni la retórica han cambiado significativamente: todos esos tartamudeos prueban por sí mismos la inutilidad de los esfuerzos consagrados. Ahora bien, para suplir los ámbitos aristocráticos que los acogían durante el siglo XVIII, los autores se organizaron rápidamente en redes de amistad en las que la convivencia intelectual compensaba su aislamiento efectivo. Esta marginalidad gregaria le dará a la bohemia, y posteriormente al movimiento simbolista, su aspecto festivo, aún cuando éste decaiga a finales del siglo XIX. Pues no hay que olvidar que estos círculos cerrados, organizados clandestinamente, por decirlo de alguna manera, al interior del sistema de la cultura impresa y pública, podían subsistir en la medida en que dicha cultura no era aún homogénea. Así pues, el reagrupamiento de la vida literaria entorno a grandes editores dotados de un importante capital financiero y simbólico, pone fin, a partir del periodo de en-

5 Citado por la *Chronique de la société des gens de lettres*, 1932, 558-559.

reguerras, al esquema dual, aun si hoy en día se persiste en recrear su ficción. Ya desde el Segundo Imperio, Baudelaire evocaba con nostalgia el tiempo del Cenáculo romántico: “tiempos dichosos aquellos en que los literatos eran, unos por otros, una sociedad que sus sobrevivientes añoran y de la cual ya no encuentran su equivalente” (Baudelaire, 1976: 127).

Tanto en el plano jurídico como social, el resultado es pues bastante pobre, por no decir descorazonador, si se tiene en cuenta que la buena voluntad fue constante y prácticamente unánime. Los poderes públicos, ya fuese que estuviesen inspirados por la voluntad de perpetuar la tradición de las *Bellas Letras* o, por el contrario, de entregar al pueblo la nueva literatura que exhortaba al progreso social, manifestaron casi en su totalidad la convicción de que era necesario instaurar mediaciones entre el autor y el público de consumidores. Para éstos, el libro no debía ser solamente la desembocadura comercial de la actividad literaria, pero las circunstancias hicieron de éste la desembocadura exclusiva. Su preocupación no fue la de otorgar al escritor un privilegio desde el punto de vista del derecho común, sino la de administrarle, en el universo del libro, un espacio de libertad.

Pero, ¿cómo llegar concretamente a dicho resultado? Las sociedades de autores adoptaron ellas mismas una perspectiva económica, buscaron incrementar las ganancias del trabajo, reivindicaron mejores condiciones de contratación editorial y los derechos pecuniarios extendidos. Pero, como se les ha reprochado frecuentemente, esto los situó ingenuamente en el terreno del adversario: pues no se trataba de buscar una mejor remuneración para los escritores que se vendían, sino de permitirles escribir, bajo unas condiciones agradables y honorables, a aquellos que no podían o no querían venderse. Jacques Demogeot, autor en 1856 de una obra consagrada a las *Letras y hombres de letras* que fue premiada por la Sociedad de hombres de letras e introducida con un prefacio de Sainte-Beuve, expresaba la opinión mayoritaria de los medios literarios –incluidos los periodistas–, cuando admitía: “No tengo necesidad de mostrar cómo el hombre de letras se enriquecerá, porque no veo ninguna necesidad de enriquecerlo” (Demogeot, 1856: 23).

Las dificultades no fueron menos insalvables para aquellos que, mediante medidas administrativas, quisieron restablecer un mecenazgo de estado. Desde el siglo XIX, el poder –real, imperial o republicano– no se privó de utilizar los medios de los que disponía para ello: atribución de pensiones o de auxilios, apertura hacia la función pública a escritores grandes o pequeños, creación de organismos de tutela, etc. Pero no podía ir mas allá, a menos de exponerse al reproche de suscitar una cultura oficial cuyos lineamientos hubiesen sido designados arbitrariamente; puesto que la literatura, contrariamente a la investigación o a la enseñanza, no posee una utilidad social directa o, por lo menos, conmensurable. Es necesario, concluía Ernest Gauber el 13 de enero de 1931, entregar el arte a su desdicha:

No creo que fuese necesario fomentar el crédito intelectual en favor de la obra de arte ya que ésta no puede valorarse. Los hombres de letras no son más que una pequeña parte de los intelectuales. Existen también los eruditos, los filósofos, los historiadores, los investigadores científicos. Por éstos, el Estado, y los grandes grupos económicos, pueden intervenir [...] No todos los profesores, ni todos los periodistas tienen el mismo valor ni son intercambiables, no obstante, tienen una tarea común y responsabilidades identificables. No sucede lo mismo con el escritor de imaginación.

#### 4. Autores en representación

En la Francia ulterior a 1789, la colectividad no parece pues tener los medios legítimos para reaccionar a favor de la persona del autor, a menos que se consideren las conmociones políticas radicales: aquellas que consideraron, especialmente, los socialistas utópicos de 1830 o de 1848, quienes tuvieron para la literatura proposiciones bien precisas, las cuales fueron cuidadosamente recibidas por los románticos. Sin embargo, los escritores, por lo menos los más refractarios a la cultura de su siglo, terminaron por acomodarse a ser tratados como “no-personas”. Pese a esto, su nulidad social –su “ostracismo”, como decía Vigny– es compensado por su rechazo del público, anónimo, impersonal, incommensurable. Así lo describirá el poeta Reverdy con un formula enigmática y definitiva: “¿Por qué reprocharle al mundo la falta de amor y de comprensión hacia aquello que ustedes no pretenden escribir para él? No es nada el mundo cuando uno no ha delimitado sus dimensiones” (Reverdy, 1948:35).

El escritor se ausenta así del mundo y de la historia: no se puede fijar una fecha precisa de esta renuncia de la persona –y del ciudadano–, pero se sabe que acompaña, sin duda alguna, el reflujo ideológico romántico de 1848. De cualquier forma, éste constituye un momento inaugural de la modernidad artística; sacando las consecuencias de este divorcio, el escritor se ampara en su personaje y pasa del plano de las realidades reivindicables a aquel, gratificante pero fugitivo, de las representaciones: jugando con su máscara, que interpone entre él y su público, se esconde exhibiéndola. Esta estrategia del guiño y del doble obliga al historiador de la literatura a dos tipos de investigación.

La primera, de naturaleza sociológica, ha dado lugar a numerosos trabajos: por lo que no me detendré en ella. Se trata de identificar y analizar los rituales, las poses autoriales, los juegos de roles y de espejos: todos los elementos escenográficos de la comedia de las Letras. Claro que la descripción fenomenológica, por más que seduzca al historiador, no constituye más que la primera etapa del trabajo. Es preciso determinar también en qué condiciones el autor, arrastrándose él mismo por esta estrategia de la apariencia, puede evitar convertirse en la víctima de los personajes que él engendra, girando así indefinidamente en el círculo estéril de una

auto-representación perpetua. Así lo advierte, con una complaciente benevolencia, Mauriac en sus *Mémoires intérieures*:

De hecho, nada puede ser más insólito que una gran obra que nazca muerta (nunca he tenido esa corazonada.) Desde luego, cada día recibimos cartas de jóvenes o viejos lectores donde parece manifestarse esta angustia. Pero en la mayoría de los casos no se trata de concebir una obra en todas sus correspondencias, sino de no malograr una vida de hombre de letras, de mujer de letras (Mauriac, 1959: 107).

Por otra parte, el escritor se encuentra protegido por su personaje, pues éste terminó por ser reconocido y legitimado gracias al largo trabajo de aclimatación social que se llevó a cabo, fundamentalmente, durante la Tercera República. Las reformas sucesivas de la Instrucción pública hicieron del gran autor un símbolo cívico entregado a la admiración de colegiales y bachilleres destinados a su vez a convertirse en consumidores. Del mismo modo, los editores, convencidos ellos mismos de la excelencia de su misión, aprendieron a no arremeter contra la ceremonia de las Letras: a partir de los efervescentes años sesentas, el resplandor de la vida literaria francesa, que se manifiesta principalmente en la figura magistral del escritor comprometido, se une también a esta colisión ecuánime entre las ambiciones de los creadores de textos, forjados en el seno de la Escuela Republicana, y los intereses de los productores de libros. Allí se percibe precisamente que, si bien es cierto que el autor es un personaje, éste no podría ser el autor del rol que ocupa, ni siquiera su propio director de escena.

El segundo enfoque teórico concierne a los textos literarios, pues éstos no podían quedar indemnes al desdoblamiento del escritor. Todo ocurre como si la escritura moderna, exhibiendo los espectaculares signos de su literariedad, se quedase en posesión del sentido y dejase al público fuera del alcance de éste. De manera bastante explícita, Mallarmé justificará su hermetismo aludiendo al empleo sistemático de este doble lenguaje:

Todo escrito, externamente a su tesoro, debe, en consideración con aquellos de los que toma prestado, después de todo, para otro objeto, el lenguaje, presentar, a través de las palabras, un sentido indiferente: se logra así despistar al ocioso que, queda cautivado, pues a primera vista, nada de esto le concierne (Mallarmé, 1945: 382)

Por su parte, el texto funciona como una máscara, de ahí que el enorme despliegue de ejercicios paródicos que caracterizará a la escritura desde finales del siglo XIX, sea homólogo, o incluso el efecto, de la teatralidad irónica de sus autores. Del mismo modo, la consolidación de estilos individuales en procedimientos identificables y reproducibles, así como la rápida asimilación del arsenal cultural, son consecuencia de esta alteración personal del autor.

Esto último nos conduce entonces a interrogarnos sobre la naturaleza de este aparente retorno del autor en los estudios literarios, retorno que acompaña el oca-

so de los distintos estructuralismos. Ciertamente, ya contamos con varios indicios que lo demuestran: el éxito del biografismo, el desarrollo de la crítica genética, el análisis de las estrategias profesionales y de las instituciones literarias. ¿Pero de qué autor estamos hablando? ¿Abordamos la cuestión del sujeto y de su relación consigo mismo y con el mundo, o contribuimos, desde el seno de la Universidad misma, a esta multiplicación de imágenes y de signos que tiende hoy en día a incrustarse en la memoria colectiva y en los enfoques teóricos? En suma, la poética textual y la historia de las representaciones, novedades de ayer y de hoy, se complementan bastante bien, pues reposan ambas en metodologías similares de naturaleza semiológica. No hay por qué sorprenderse. Cada especialista de literatura experimenta, en su campo, la división del escritor. Así pues, el genetista puede tener tanto las fuentes como las técnicas para producir un saber original sobre el proceso lingüístico y psicológico de escritura (o de reescritura) que le permitan luego reflexionar sobre su historia sin olvidar el conjunto de las transformaciones históricas. Pero desde el momento en que éste muestra, en el espacio multidimensional de los expedientes genéticos, las grandes figuras de la literatura, logra, de manera paradójica y redundante, que el personaje del autor adquiera una nueva profundidad textual.

## 5. El sueño unitario del siglo XIX

Desde luego, lo anterior no implica que haya que decidirse entre la persona y el personaje. El escritor es tanto el uno como el otro –ser de contingencia y de libertad, pero que también ocupa un rol cultural–: es precisamente en la distancia y en el cara a cara entre estas dos hipóstasis que él proyecta la obra por venir, de manera que ésta no se convierta en la afirmación solipsista de su ser ni en la duplicación del otro. En este sentido, el siglo XIX romántico ofrece no solamente una ilustración de esta improbable síntesis, sino, probablemente, ese modelo ideal que parecemos contemplar, hoy en día, con una mirada nostálgica. Desde el mecenazgo del Antiguo Régimen hasta la Tercera República de las letras, el sistema literario aparece como una estructura confusa, movable y abierta, de ahí que la emergencia de la noción de autor coincida con el momento mismo en que entra en crisis. Por algún tiempo, el escritor cree aún en la Historia y en la responsabilidad personal que ésta implica; pero, por otra parte, ya no está obligado a adoptar ningún tipo de representación, representaciones que, por demás, la cultura del público no puede darle. Provisionalmente sin cualidades, puede determinarse como persona o como personaje y, careciendo de un modelo diferente a aquel que él mismo puede crearse, no le queda sino esperar que ambos coincidan en esa perpetua interpelación que acompaña a la obra en gestación. Pasando de actor a espectador de sí mismo, el escritor ya no hace parte de una autorepresentación, sino de una autocontemplación. Marcel Proust, en

*La Prisonnière*, lo evoca en términos similares:

Es el siglo XIX el que ha marcado las obras de los más grandes escritores, pero, al verse ellos mismos trabajar como si fuesen a la vez el obrero y el juez, han extraído de esta autocontemplación una belleza exterior superior a la obra, imponiéndole retroactivamente una unidad, una grandeza que no posee (Proust, 1954b: 160).

Esta deseada unidad le confiere a las obras su carácter oximorónico: su sinceridad teatral, su deformidad monumental, su opaca expresividad a fuerza de ser fulgurante, su dispersión entre las fuerzas centrífugas y centrípetas –“La vaporización y la centralización del yo. Todo está allí”, según Baudelaire– (Baudelaire, 1975: 676).

No obstante, los escritores guardan en sí mismos la convicción de que la unidad es inaccesible, de que el personaje no podrá jamás sobreponerse a la persona y que la obra publicada y elogiada no podrá justificar el trabajo de la escritura. Ellos experimentan esta dificultad para escribir, esa pereza remanente de aquel que sabe, antes de empezar, que sus esfuerzos están condenados al fracaso. Pereza banal de Gautier, quien al pasarse al periodismo, liquida sus ambiciones literarias con un cinismo cuyo rastro quedará plasmado en los diarios de los Goncourt:

Me levanto a las 7 y media, lo que me lleva ya a las 11. Entonces arrastro una silla y pongo sobre la mesa el papel, las plumas y la tinta, –el caballete de tortura. ¡Y me aburro! Siempre me ha aburrido escribir, además, ¡es tan inútil!... Allí, escribo así, pausadamente, como un escritor público [...] Jamás pienso en lo que voy a escribir. Tomo mi pluma y escribo. Soy un hombre de letras, es preciso que conozca mi oficio<sup>6</sup>.

Pereza confesada de Musset, quien no cree que el público merezca que se escriba para él: “Me reprochan sin cesar mi silencio./ Están en lo cierto: el aburrimiento me ha enseñado a pensar en movimiento”<sup>7</sup> (v. 153-154). Pereza hedonista de Baudelaire, quien pospone siempre lo que ha proyectado escribir: “Y para qué ejecutar los proyectos, si el proyecto en sí es ya un placer suficiente”<sup>8</sup>. Pereza paradójica de Flaubert, quien, esculpiendo indefinida y egoístamente sus manuscritos, se convierte para la posteridad en el emblema del sacrificio a la literatura: “Mejor trabajar para sí mismo”<sup>9</sup>. Pereza masoquista de Balzac, quien, apremiándose por acumular contratos y por imprimir las pruebas de sus textos antes de su impresión final, tiene que apoyarse en la leyenda de su personaje para encontrar así la fuerza que requiere para escribir.

Solo falta Víctor Hugo para completar el Panteón. El único que no parece sufrir de esta oscura melancolía que, por instantes, ensordece los textos. Edificando su obra como otros lo hacen con su personaje público, vertiendo en sus escritos la efeméride

6 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1º de enero 1857.

7 De Musset, Alfred. *Nouvelles poésies*, « Sur la paresse », v. 153-154.

8 Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, « Les Projets ».

9 Gustave Flaubert, *Lettres à Louis Bouilhet*, 27 junio 1850.

de su vida y ajustando sus actos personales a las exigencias éticas y estéticas de su escritura, Victor Hugo le asigna al libro publicado el único rol que le permite conciliar lo real con el signo: *ser el hombre*: “Todo hombre que escribe, escribe un libro, y ese libro es él”<sup>10</sup>. Gracias a esta equivalencia trinitaria entre el libro, la literatura y el escritor, que requiere la figura mesiánica del Poeta-Cristo, Hugo, persona/personaje, lleva a cabo la utopía de la literatura del siglo XIX. Pero, al realizarla –bien o mal, poco importa– priva a éste de dicha utopía, al mismo tiempo que la deja indisponible para toda forma de reemplazo posterior. Así, la muerte de Victor Hugo marca, por lo menos de manera simbólica, el fin de una escritura en la que el sujeto tomaba aún la palabra en nombre propio: “Monumento en este desierto, de palabra en la distancia”, escribirá espléndidamente Mallarmé (1945: 361). La modernidad comienza con el duelo de ese romanticismo y de su sueño de unidad.

Permanecerán en la escena literaria aquellos autores que, dispuestos a realizar infinitos esfuerzos, continúan en la búsqueda de personajes y del tiempo perdido. No obstante, tal y como concluía Proust refiriéndose a otra cosa completamente distinta:

Todas esas nuevas partes del espectáculo, sin tener ya esperanza de poder incluirlas para darles la consistencia, la unidad, la existencia, aparecen dispersas ante mí, como producto del azar, sin verdad, desposeídas de toda belleza hasta el punto que no nos atrevamos a intentar componerlas (Proust, 1954a: 245).

## Bibliografía

- Baudelaire, Charles. (1976). *Victor Hugo, Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, t. 2.
- . (1975). *Mon cœur mis à nu, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. 1.
- Demogéot, Jacques. (1856). *Les lettres et l'homme de lettres*, Paris, Hachette.
- Hugo, Victor. (1985). *Œuvres complètes*, Paris, Laffont.
- Mallarmé, Stéphane. (1945). *Le Mystère dans les lettres, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- . (1945). *Crise de vers, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Mauriac, François. (1959). *Mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion.
- Pingaud, Bernard. (1977). « La non-fonction de l'écrivain », *Arc*, 70, 74-79.
- Proust, Marcel, (1954a). *Du côté de chez Swann. A la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, « La Pléiade », t. 1.
- . (1954b). *La Prisonnière, A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », t. 3.
- Reverdy, Pierre. (1948). *Le livre de mon bord (1930-1936)*. Paris : Mercure de France.

10 Victor Hugo, Préface à la édition *ne varietur*, 1880.