

AINA PÉREZ FONTDEVILA y JUAN ZAPATA
(eds.)

**AUTORÍAS ENCARNADAS.
REPRESENTACIONES MEDIÁTICAS
DEL ESCRITOR/A**

VISOR LIBROS

COMITÉ ASESOR:

Carlos Alvar
 José Manuel Blecua
 Luis Alberto de Cuenca
 José María Díez Borque
 Pura Fernández
 Teodosio Fernández
 Víctor García de la Concha

Luis García Montero
 Araceli Iravedra
 José-Carlos Mainer
 José Romera Castillo
 Remedios Sánchez García
 Darío Villanueva

Este volumen ha sido financiado por FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades - Agencia Estatal de Investigación, a través de los proyectos "La autoría en escena: análisis teórico-metodológico de las representaciones intermediales del cuerpo/corpus autorial" (FFI2015-64978-P) y "Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico" (FFI2017-89870-P). Asimismo, ha sido elaborado en el marco de un contrato postdoctoral Juan de la Cierva-Formación concedido a Aina Pérez Fontdevila en la Universidad de Alcalá.



cuerpo y textualidad

© Ilustración de cubierta: Diego Jordán

© Los autores

© Visor Libros

Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid
 www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-9895-264-3

Depósito Legal: M-10799-2022

Impreso en España - Printed in Spain

Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<http://www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: La autoría encarnada: entre espectacularización y patrimonialización, por Juan Zapata y Aina Pérez Fontdevila 9

PRIMERA PARTE AUTORÍA Y CULTURA MEDIÁTICA

CAPÍTULO I: «Escribir es entrar en escena»: la literatura en persona, por Jérôme Meizoz 43
 CAPÍTULO II: ¿Sacralización, mediatización o marginalización? Las paradojas del autor en el siglo XIX, por Alain Vaillant 61
 CAPÍTULO III: Iconografía del autor: retrato del autor en sí mismo, por Federico Ferrari y Jean-Luc Nancy 79
 CAPÍTULO IV: La imagen del autor en los medios, por Philippe Lejeune 95

SEGUNDA PARTE ICONOGRAFÍAS DEL ESCRITOR/A

CAPÍTULO V: De Nadar a Dornac. *Hexis* corporal y figuración fotográfica del escritor, por Pascal Durand 113
 CAPÍTULO VI: Imagen, historia, deseo: el escritor en el cine, por Judith Buchanan 167
 CAPÍTULO VII: Fotografías de manos de escritor, por David Martens 195
 CAPÍTULO VIII: Retrato fotográfico del escritor y *newsmagazine*. Un abordaje retórico de la acontecimentalidad de lo literario, por François Provenzano 221
 CAPÍTULO IX: Blog y autor en la escena digital: Félix de Azúa, por Marilina Aibar 243

Capítulo VIII

Retrato fotográfico del escritor y *newsmagazine*. Un abordaje retórico de la acontecimentalidad de lo literario¹

François Provenzano

Traducción de Aina Pérez Fontdevila

I. PREÁMBULO METODOLÓGICO

Este artículo toma como material de reflexión y de análisis una fotografía de Françoise Sagan —veremos que no está claro que pueda calificarse de «retrato»—, publicada en la revista *L'Express* el 22 de junio de 1961 para acompañar la crítica de su última novela, *Las maravillosas nubes* [Figura 1]. En ella vemos a Sagan en un dormitorio, estirada sola sobre una cama doble, con la espalda apoyada en la almohada elevada, mientras lee diversos papeles. En el espacio libre de la cama se esparcen, sin orden, diversos volúmenes (libros encuadernados, revistas, cómics).

La perspectiva metodológica que trataremos de adoptar en las páginas que siguen será la de una retórica de las representaciones, aplicada al caso de la representación fotográfica del escritor/a. Más allá de las numerosas ambigüedades que todavía hoy envuelven el uso

¹ Traducción del artículo «Portrait photographique d'écrivain et *newsmagazine*. Pour une approche rhétorique de l'événementialité du littéraire», *COŃTEXTES, Revue de sociologie de la littérature* 14 (2014). Realizada con la autorización del autor.



Figura 1: «Françoise Sagan au travail», *L'Express*, 22 de junio de 1961.

del término *retórica* en el campo de los estudios literarios —y, más ampliamente, de las ciencias humanas— tampoco está claro en qué medida esta perspectiva disciplinaria, tradicionalmente asociada al material verbal, puede aplicarse al dominio de lo visual, que concierne directamente al objeto que nos proponemos someter a análisis.

Sin embargo, desde sus orígenes más lejanos, la retórica se ha ocupado de lo visual: el arte de la palabra pública supone un dominio de la propia imagen por parte del orador, incluyendo sus dimensiones más plásticas, físicas, corporales. Como es sabido, la retórica fue después rápidamente inscrita y desarrollada en una cultura del escrito (y ya no de la *performance* oral), y es por esta vía que pudo más adelante, tarde como objeto de análisis y ya no como material de la *téchne* del orador.

Esta emergencia de una «retórica de la imagen» (para retomar el título del famoso artículo de Barthes sobre la publicidad Panzani) es totalmente contemporánea del *corpus* que nos interesa aquí —y esto quizá no es baladí para su análisis. Sensible a la proliferación de mensajes visuales en la cultura de masas de los años 60, Barthes considerara que

la retórica es la «cara significativa de la ideología», es decir, el conjunto de «connotadores» que remiten a los «significados de connotación» ideológicos y de los cuales la retórica de la imagen debe llevar a cabo la «clasificación» («Rhétorique de l'image», 49).

Casi al mismo tiempo, otra «retórica de la imagen» muy distinta es propuesta por el sociólogo Luc Boltanski. En la obra *Un arte medio*, dirigida por Pierre Bourdieu y dedicada a los «usos sociales de la fotografía», Boltanski firma un capítulo titulado «La retórica de la figura», centrado en la fotografía de prensa (en concreto, en los reportajes de *France-Soir* y de *Paris-Match*). Allí, define la retórica en los siguientes términos:

La fabricación de un reportaje coherente y de una significación unívoca solo es posible en la medida en que todos los que participan en él poseen cierto conocimiento del estilo de su periódico, entendido como un conjunto de preceptos y de prohibiciones, de trucos y de recursos, en definitiva, como una retórica [...]. Se trata de un conocimiento operatorio, enteramente orientado a una práctica (197).

Es especialmente esclarecedor constatar que en la misma época (la de la imagen que nos interesa aquí) el término *retórica* es utilizado para remitir, por un lado, a las formas significantes y al proceso de análisis del mitólogo que las clasifica y las asocia a sus fragmentos de ideología; y, por el otro, a las normas prácticas incorporadas y explicitadas por los propios creadores de imágenes, por los actores sociales del campo en cuestión. Este es, sin duda, el interés y la especificidad de la retórica: obligar a pensar conjuntamente la técnica de producción, los condicionantes que pesan sobre ella, la verdad sociológica de estos condicionantes, así como la dinámica formal propia del enunciado visual y de la verdad ideológica, dóxica, interdiscursiva, de esta dinámica formal.

Situada en este cruce, la figura del escritor es una de las que permiten no considerar como contradictorias estas opciones metodológicas: así, la hipótesis que defenderemos consistirá en afirmar que lo que muestra la imagen, el conjunto de sus «connotadores» (para decirlo con Barthes), no es «otra cosa» que el «estilo del periódico» (para decirlo con Boltanski). Ahora bien, la fotografía de escritor en los *newmagazines* no se reduce a la verdad sociológica del campo periodístico, en la medida en que ese «estilo del periódico» (un cierto tipo de

periódico; en este caso, *L'Express* se presenta más ampliamente como un «estilo de época», que el escritor (un cierto tipo de escritor; en este caso, Sagan) está especialmente en condiciones de encarnar.

Nuestra lista de definiciones metodológicas de una retórica de la visual debe proseguir y detenerse, por lo menos, en el Grupo μ , cuyo *Tratado del signo visual*, subtítulo «Para una retórica de la imagen», representa un aporte decisivo en este campo de estudio. La retórica aparece allí como el nivel superior de una descripción semiótica de los códigos: esta se dedicaría a identificar las unidades icónicas y plásticas pertinentes y a describir las reglas habituales de una lectura de los enunciados visuales; aquella supondría después, sobre esta base, «la transformación reglada de los elementos de un enunciado, de tal manera que en el grado percibido de un elemento manifestado en el enunciado, el receptor deba superponer dialécticamente un grado concebido» (255-256). Aplicando a lo visual el aparato teórico que había sido desarrollado para el discurso verbal, el Grupo μ pone así en el centro de su dispositivo la noción de *desviación* [écarré]².

Resulta evidente el interés de tal noción para el análisis de las obras de arte o de las imágenes publicitarias. En el caso de los retratos de escritor, nos parece que llama la atención sobre las expectativas que genera la inscripción de la imagen en un género (el retrato) y en un soporte particulares (la antología, la carta, el volumen de historia literaria, la revista), y sobre el modo en que esta explota las diversas posibilidades formales ofrecidas por ese género y ese soporte. ¿Es necesario, sin embargo, hablar de «figuras» en relación con lo que sería un

² Como explica Carlos A. Pérez, el concepto de desviación es indisociable del establecimiento previo «de las reglas que rigen el sistema de los signos visuales, esto es, su gramática, para mostrar luego cómo es posible introducir desviaciones con respecto a tales reglas de la mano de una serie de operaciones retóricas»: «Cuando un enunciado no se acomoda a las reglas gramaticales del sistema, se dice que es un enunciado *agramatical* que, para ser considerado como un enunciado retórico (y no como un error) debe, además, establecer la relación entre un *grado percibido* (resultado del desvío) y un *grado concebido* (el elemento que se esperaba si no hubiese desvío)». Por ejemplo, el hombre con cabeza de pájaro del *collage* de Max Ernst «Encuentro entre dos sonrisas» constituye de entrada «un enunciado agramatical»; «sin embargo, la obra permite establecer la relación entre la cabeza del pájaro (el grado percibido) que ha sustituido a la cabeza humana que debería estar en el enunciado (el grado concebido), y el sentido retórico del enunciado se establecería entonces dependiendo de la evaluación que se haga de esta relación» («Retórica visual», 94-95). [N. de la T.]

grado cero» (incluso históricamente situado) del retrato fotográfico de escritor, cualesquiera sean los soportes? ¿Sería imaginable delimitar el abanico de desviaciones retóricas posibles e intentar vincular efectos a cada una de estas transformaciones? En la imagen que nos servirá de pretexto, este tipo de enfoque está en entredicho por la hipertextualidad inmediata de la fotografía, por su manifiesta y reivindicada pluralidad. Si la noción de *desviación* puede mantenerse, veremos que requiere un uso más relativo que el propuesto por el Grupo μ : es, en efecto, por su inscripción en una red mediática y en una memoria semiótica colectiva que tal imagen establece una relación retórica más o menos distante con tal otra y extrae una parte de su significación social de esta desviación más o menos activada en la recepción.

A este respecto, y para retomar una terminología ligada a los antiguos orígenes de la retórica, podemos afirmar que el retrato que nos interesa aquí —como, probablemente, la mayoría de los retratos de escritores— pertenece al género epidíctico: lo que persigue no es tanto una verdad del pasado (género judicial), ni orientar comportamientos futuros (género deliberativo), sino el reforzamiento, en el presente de su recepción, de una adhesión ya adquirida, la comunión sobre un fondo de valores compartidos, por medio de un trabajo sobre las evidencias.

A partir de esta breve panorámica metodológica, en el análisis que sigue prestaremos atención a lo que podríamos llamar la *tópica* del retrato de escritor. Adaptando un poco la terminología aristotélica, definiremos esta tópica como el encuentro entre formas vacías y contenidos culturales, más o menos concretos e históricamente verificados o, por el contrario, fantasmáticos e imaginarios. Estas formas vacías son principalmente las que impone el género del retrato, el soporte del *newsmagazine* y las prácticas de lectura que le están asociadas (en especial, el tipo de relación que se establece entre la ilustración, la leyenda y el cuerpo del artículo), pero también la sección «Letras» de dicho soporte y su lugar en la economía general de la revista. En cuanto a los contenidos culturales, estos apuntan globalmente tanto a la representación social del hecho literario en su generalidad como a la concepción del sujeto singular y su vínculo con la colectividad social a la que pertenece.

Antes de concluir este preámbulo metodológico, cabe subrayar que tal definición del enfoque retórico obliga a poner entre paréntesis la

cuestión de la «presentación de sí» o del «ethos» que uno está tentado de aplicar espontáneamente al retrato fotográfico del escritor y que, también en este caso, se articula directamente con la herencia conceptual de la retórica³. Este es un abordaje evidentemente interesante, pero, a nuestro parecer, plantea como mínimo dos problemas. Por un lado, postula en menor o mayor grado una forma de autorialidad, si no de intencionalidad, tras la representación producida, lo que creemos pasa por alto una parte importante de los parámetros de producción y de circulación de las imágenes. Por el otro, adopta el punto de vista del escritor representado para evaluar su estrategia de singularización o de legibilidad, articulándola deliberadamente con la estética de su obra escrita⁴. Esta perspectiva nos parece muy dependiente de una concepción de la obra escrita como hermética (que reclama la iluminación de una personalidad, de un cuerpo, que se dan a ver) y del juego literario como universo de distinción, y —de hecho— de una ideología literaria que ignoraría todas las implicaciones que exceden las relaciones del hermeneuta frente al texto o del escritor frente a sus iguales.

El punto de vista tópico que defendemos aquí consiste, por el contrario, en desingularizar la aproximación a lo literario para tratar de comprender, a partir de casos quizá más triviales o estéticamente menos ricos, lo que constituye la evidencia o la banalidad de una imagen, resituándola en las dos series que la enmarcan: verticalmente, la serie de las otras imágenes (en el sentido amplio: las representaciones icónicas pero también los fragmentos de imaginario) que circulan al mismo tiempo y a su alrededor; horizontalmente, la serie de imágenes que, en determinado punto del engranaje de los soportes, la preceden y la siguen cronológicamente. Para el retrato elegido aquí, esta doble serialización puede ser esclarecedora respecto a un período de la historia de las imágenes de escritores en el cual, precisamente, el retrato parece relegarse en provecho de otra forma de representación, más conforme con el nuevo régimen de evidencia mediante el cual la literatura se inscribe en el imaginario social. Para decirlo ya de forma

³ Para una síntesis reciente sobre esta cuestión, véase Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* (2010).

⁴ Para ejemplos de este tipo de aproximación, véase Federico Ferrari y Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur* (2005) y el monográfico dirigido por David Martens y Anne Reverseau «Figurations iconographiques de l'écrivain» (*Image and Narrative*, 2012).

muy resumida: esta fotografía de Sagan (y posiblemente otras que le son contemporáneas) apenas parece prestarse ya a un abordaje iconográfico, como el que practican Jean-Luc Nancy y Federico Ferrari en su obra seminal sobre las imágenes de autores, donde se trata de considerar el retrato de escritor como una forma de escritura hecha rostro:

El autor no engendra la obra, pero lo contrario es verdad: la obra engendra a su autor. Y este último no es única ni simplemente una ilusión. No es un fantasma inconsistente proyectado en la obra. Es la idiosincrasia de la obra, o bien su *iconografía* en un sentido muy preciso: la *grafía* de la obra —su «escritura», su manera, su propiedad insustituible— deviene *ícono* —figura, emblema figural, hipostasis, rostro (*Iconographie de l'auteur*, 36)⁵.

Nos parece muy significativo que Ferrari y Nancy escojan analizar, entre los escritores del período considerado aquí, un fragmento de retrato de Simone de Beauvoir, reencuadrado sobre su sola mirada. Y no solo porque el análisis muestra su límite al hacer prevalecer en la imagen lo que puede ajustarse a su enfoque interpretativo, sino también porque la figura de Beauvoir es precisamente aquella contra la que se inscribe la de Sagan (o la de Françoise Giroud⁶) en el imaginario cultural francés de finales de los 50 y principios de los 60 (Ross, *Rouler plus vite*, 91-95).

En el corpus que nos interesa, y a diferencia de las imágenes analizadas por Ferrari y Nancy, no se trata tanto del rostro, ni siquiera del cuerpo, sino de una *situación* que cobra valor, ante todo, por su *deixis*, es decir, por su anclaje en un sistema de coordenadas espacio-temporales y culturales, en el cual participa la propia revista. En definitiva, se tratará de considerar el retrato fotográfico de escritor en una serie acontecimental, en la intersección de la singularidad y de la serialidad, en aquello que Adeline Wrona denomina oportunamente el «tiempo del acontecimiento construido por los medios» (*Face au portrait*, 18)⁷.

⁵ En este volumen (92). [*N. de la T.*]

⁶ La escritora y política francesa fue co-fundadora de la revista *L'Express*, junto a Jean-Jacques Servan-Schreiber. [*N. de la T.*]

⁷ Véase especialmente, en esta esclarecedora obra de Wrona, el capítulo dedicado a los «niveles temporales del retrato» a través del ejemplo de las revistas femininas y el que trata sobre las «ilustraciones literarias» y relata el tratamiento de los nuevos académicos.

2. SAGAN Y EL TIEMPO DE *L'EXPRESS*

Antes de centrarnos en la imagen escogida y abordar más concretamente la problemática que plantea, tal vez sea útil ofrecer una breve contextualización fáctica.

Como hemos señalado, la fotografía aparece en la revista *L'Express* en junio de 1961 y acompaña la crítica de la última novela de Sagan, *Las maravillosas nubes*, firmada por François Erval, uno de los redactores de la sección «Letras». Esta novela pone en escena a José —perro naje ya presente en una obra precedente de Sagan—, aquí representado como una joven francesa casada con un americano riquísimo, Alan, con quien mantiene una especie de romance depresivo, repleto de celos enfermizos, hastío, orgías extramatrimoniales y cócteles de sociedad.

En 1961, Sagan ya es un mito literario. Lanzada de manera fulgurante en 1954, con apenas 18 años, gracias a la publicación de *Buenos días, tristeza* —que fue un enorme suceso editorial a la vez que un éxito crítico (el libro obtuvo el Prix des critiques y fue especialmente apoyado por Jean Paulhan)—, Sagan fue muy pronto objeto de la atención mediática por sus extravagancias privadas: dilapidada su fortuna con la bebida, los coches más hermosos, los casinos; va de un amante a otro; crea el mito de Saint-Tropez como lugar de encuentro de la *jet set*, dejándose ver allí con regularidad junto al pequeño grupo de amigos que gravita a su alrededor. Este guion de vida desenfrenada alcanza su clímax en abril de 1957, cuando es víctima de un terrible accidente de coche que la sume en el coma y del cual saldrá con el aura de una superviviente⁸.

La vida de Sagan es completamente novelesca y encarna en el más alto grado el estilo de vida moderno preconizado por la sociedad francesa de posguerra. Como Aurélie Adler, uno se sorprende incluso de que Roland Barthes no le dedicara una de sus *Mitologías*, pues tanto sus novelas como su vida privada (y la confusión que se produce entre ambas) no hacen sino celebrar, bajo la apariencia rebelde del inconformismo, los «nuevos valores tecnocráticos» y reforzar «el ideal burgués triunfante» («Aurélie Adler relit *Bonjour tristesses*). Esta doble confusión —la de la vida novelesca de Sagan con su obra literaria y la de

⁸ Sobre Sagan y su recepción, véase especialmente Geneviève Moll, *Françoise Sagan* (2010); y Nathalie Morello, «Réception critique» (2000).

que «mito Sagan» con la *Zeitgeist* de la Francia de los 50 y 60 —es, sin ninguna duda, el doble motivo del descrédito crítico que pesará sobre la autora desde el final de los Treinta Gloriosos, y particularmente en Francia (cosa muy significativa para nuestro propósito).

Para explicar hasta qué punto Sagan está en sintonía con su época y con las realidades bien materiales de esta época, hay que recordar todavía que su irrupción en la escena literaria es totalmente contemporánea de dos novedades editoriales fundamentales: el lanzamiento de la colección Le Livre de Poche [El libro de bolsillo] por la editorial Hachette en 1952 y —hecho fundamental— la creación de la revista *L'Express* en 1953.

Esta revista emblemática del período va a trastocar completamente el paisaje mediático francés, al mismo tiempo que inaugura y difunde una nueva forma de intelectualidad y de relación con la actualidad. En sus inicios, la revista se presenta básicamente como abanderada de los valores del tercermundismo y del anticolonialismo y defensora de la causa argelina, bajo los auspicios de Sartre. Sin embargo, realiza un viraje decisivo en 1964, cuando lanza su «nueva fórmula» inspirada en el *Times* anglosajón, y deviene el primer *newsmagazine* francés. La publicidad y la ilustración ocupan cada vez más espacio, el formato de los artículos se reduce y se uniformiza, el tratamiento de la actualidad se hace más ligero y cada vez en mayor connivencia con los intereses de esta nueva mediana burguesía que accede eufóricamente a la sociedad del ocio. Esta remodelación editorial comporta el despido de Jean Daniel, figura insignia de *L'Express* anticolonialista, que transformará el *France-Observateur* en el *Nouvel Observateur*⁹.

El período al que pertenece la fotografía escogida (1961) será considerado un período bisagra entre estas dos caras de *L'Express*, y Sagan como el medio por el cual la revista anticipa su mutación. En junio de 1960, Sagan toma posición en la revista al lado de Gisèle Halimi en su combate contra las violencias en Argelia (meses más tarde firmará el *Manifesto de los 121*). En agosto del mismo año, la joven escritora es enviada como periodista de *L'Express* para realizar un reportaje sobre Cuba; de allí regresa con un artículo escéptico y unas fotografías que

⁹ Sobre *L'Express*, véase sobre todo Serge Sirtzky y Françoise Roth, *Le Roman de L'Express* (1979); y la obra dirigida por Alexis Lévinier y Adeline Witona *Matière et esprit du journal. Du Mercure galant à Twitter* (2013).

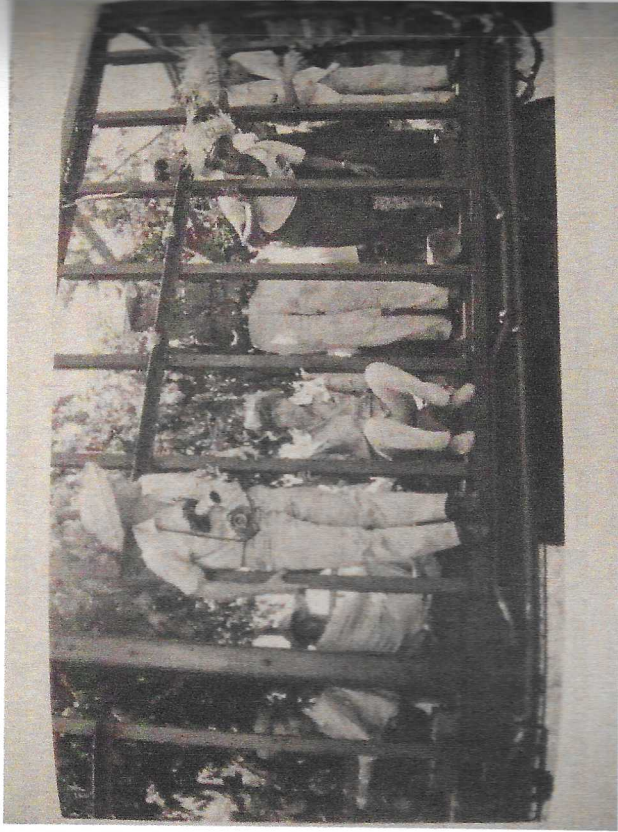


Figura 2: «Françoise Sagan à Cuba», *L'Express*, 11 de agosto de 1960.

dicen mucho sobre su distancia respecto a la escenografía del periodista comprometido en la que parecen inmersos los otros reporteros [Figura 2]. Un año más tarde, mientras el periódico todavía es embargado y censurado regularmente por sus tomas de posición política sobre Argelia, es la actualidad literaria lo que lleva a Sagan a las páginas de *L'Express*, con la imagen que nos ocupará en adelante.

3. RETRATO DE ESCRITOR Y ESCENA DE ÉPOCA

Cuando la articulamos horizontal y verticalmente con los fragmentos de imaginario que la rodean, esta fotografía nos parece tanto una escena de época como un retrato de escritora, y precisamente una escena de época *porque es* un retrato fotográfico de escritora. En otras palabras, la hipótesis que sostendremos aquí es que el retrato de Françoise Sagan en *L'Express* de 1961 representa el punto de contacto y de superposición entre la representación singular y singularizante del sujeto escritor y la representación colectiva y apropiable de una forma

de vida propia de la época considerada. Este punto de superposición revela las obsesiones, pero también las contradicciones, de la forma de vida que muestra; en resumen, ilustra los conflictos y vaivenes entre diversos regímenes de creencia, y hace recaer su resolución en la figura singular de la escritora representada.

Estas creencias epocales pueden agruparse en tres grandes tópicos, estrechamente ligados, que conciernen la relación del sujeto con la temporalidad, la socialidad y los objetos.

El tiempo del escritor

El vínculo con el primer tópico está claramente planteado en la leyenda de la fotografía —«Françoise Sagan *trabajando*»—, que aparece como un comentario irónico de la imagen de Sagan en la cama, rodeada por un desorden de libros (entre ellos, cómics) y en una actitud visiblemente más próxima a la ociosidad, hojeando sus páginas, que al trabajo. Ahora bien, la distinción entre el tiempo libre (el *otium*, el recreo) y el trabajo es totalmente central en esta Francia de postguerra que, al mismo tiempo que descubre la rutinización de los modos de producción, descubre también los descansos pagados y, por lo tanto, las vacaciones y el tiempo del ocio¹⁰. La figura del escritor ocupa en este tópico un lugar bien mitológico: se supone que nunca toma vacaciones, pero, a la vez, lleva a cabo una actividad que nada tiene que ver con un «trabajo», en el sentido socialmente extendido que se le da a esta palabra en la época. En la famosa serie de reportajes ilustrados sobre «El escritor en vacaciones», publicada por *Le Figaro littéraire* entre 1954 y 1956, confluyen pues, a la vez, una mitología del escritor y una mitología del trabajo y de las vacaciones. Es lo que acertó a señalar Roland Barthes en la *mitología* que dedica a la serie, también publicada, además, en una revista próxima a *L'Express*, el *France-Observateur*: representados en las condiciones más triviales ligadas al «tiempo libre», los escritores refuerzan la amplia predominancia de este «hecho social reciente» que son las «vacaciones», sin dejar no obstante de ser escritores incluso en

¹⁰ Véase la obra contemporánea del sociólogo Joffre Dumazedier *Vers une civilisation du loisir?* (1962). Sobre estos aspectos sociológicos, remitimos más generalmente a la obra de Ross Rouler *plus vite, laver plus blanc* (2006).

vacaciones, reforzando así, frente a ese «placer banal», el «prestigio [de su] vocación» (*Mythologies*, 29-32)¹¹.

Al poner por leyenda de su fotografía «Françoise Sagan *trabaja jando*», *L'Express* responde en cierto modo a la serie de «escritores en vacaciones» del *Figaro littéraire* cuyo mecanismo mitológico había desmontado Barthes. Lo hace, en primer lugar, cuando parece situar a la escritora frente al mandato de trabajar que se impone en el universo social. «¿Así es cómo se trabaja?», parece decir la leyenda, suscitando invariablemente la connivencia del lector-trabajador. Como si Sagan convocara esta referencia al trabajo, cuatro años más tarde, tras la aparición de su siguiente novela, Françoise Giroud termina su artículo sobre la autora con esta cuestión: «¿Pero cuándo trabajará?»¹².

La imagen responde también a la mitología del «escritor en vacaciones» de un modo más oblicuo, cuestionando la connotación eufórica asociada al tiempo libre y a la ociosidad: si no tiene realmente el aire de trabajar, Sagan tampoco parece en absoluto satisfecha y relajada en esta fotografía que la muestra sola y más bien ensimismada, en una postura que podría equipararse a la de una convaleciente. Ella está ciertamente en el *otium*, pero en un tiempo libre que se diría forzado, confinada en una habitación con las cortinas tendidas, fuera del tiempo, y cercano, por lo tanto, al hastío.

Esta lectura de la imagen permite hacerla legible en paralelo al imaginario de la Sagan desatada, derrochadora y ebria de velocidad, víctima de un terrible accidente que la llevó a rozar la muerte algunos años antes y que las páginas de los tabloides de la época habían mostrado convaleciente, en cama¹³.

Finalmente, esta escenografía se hace eco también de la del escritor comprometido, sobre el terreno, involucrado en el ritmo de la acción, a la cual ya fue confrontada la misma Sagan justo antes de 1961 [véase Figura 2]. Una vez más, es el aspecto disfórico de esta escenografía, ya presente en el fotoreportaje cubano, lo que se amplía en esta fotografía

¹¹ Sobre estas relaciones imaginadas con el «oficio de escritor» y sobre las otras cuestiones propias de las representaciones del escritor en la segunda mitad del siglo xx, véase Tiphaine Samoyault, «Les représentations de l'écrivain après 1950» (2012).

¹² *L'Express*, 13 de septiembre de 1965.

¹³ Véanse los capítulos dedicados a este episodio en Moll (*Françoise Sagan*).

de 1961: la escritora está entregada al tiempo inmóvil del ensimismamiento y del confinamiento.

Ello nos conduce lógicamente al segundo gran tópico epocal, que concierne a la relación del sujeto con la socialidad, es decir, tanto a su identidad social como a sus formas de sociabilidad.

El escritor fuera de la sociedad

De nuevo, pasaremos rápidamente por lo que ya es suficientemente conocido, a este respecto, sobre el contexto de los años 60: la emergencia de la categoría sociológica de los «jóvenes», entre la infancia y la edad adulta, como nuevos consumidores potenciales; la importancia de la estructura de la pareja y de la conyugalidad como norma social a su vez ajustada a los nuevos imperativos ideológicos del bienestar burgués¹⁴ —evoquemos nuevamente una de las *Mitologías* de Barthes que, bajo el título «Conyugales», disecciona la función compensatoria de la Pareja (en mayúsculas) en relación con lo que denomina el «mal social burgués» (45); por último, la importancia de la esfera privada, en oposición al espacio público; la esfera del propio hogar como lugar para acondicionar, para decorar, para llenar de objetos y de comodidades modernas, y, al mismo tiempo, la necesaria espectacularización de este ámbito privado, que hay que demostrar que se adecua a las normas publicitarias del bienestar¹⁵.

¹⁴ Remitimos aquí también a la obra fundamental de Kristin Ross sobre este período, que ha mostrado cómo el poder, durante el mandato de Charles de Gaulle, desarrolló «una nueva ideología del amor y de la conyugalidad» (*Router plus vite*, 176), apropiada a la vez para encajar en las formas de organización burocrática y estimular el gran consumo: a los maridos, la apreciación e inventario de los productos vendidos; a las esposas, el goce de los productos comprados. Además, esta conyugalidad erigida en norma social cumple una función identitaria nacional bastante intensa, explica todavía Ross, porque: «En definitiva, para los franceses el bienestar no podía encontrarse ni en la soledad que se infiere del modelo americano, ni en el ideal comunitario soviético» (179).

¹⁵ A este respecto, véase el trabajo de Magali Nachtergaeel sobre las *mitologías individuales*: «Lo íntimo, es decir, en sentido etimológico, aquello que está más en el interior, ya no es solamente la casa y el espacio doméstico sagrado: todo el mundo tiene derecho a una intimidad material conforme a las normas. La exposición normativa de estas representaciones privadas en la esfera pública tiene por efecto que, en la

Para cada uno de estos aspectos de la socialidad del individuo moderno, el escritor—en este caso, la escritora— cumple de nuevo la función de mito, es decir, de exacerbación y, a la vez, de torsión de las evidencias, al menos de tres maneras.

En primer lugar, Sagan no tiene edad. «Françoise Sagan ha salido definitivamente de la infancia», nos dice el periodista Françoise Erval en el artículo que acompaña la fotografía. Salvo que la imagen la muestra en una postura más bien regresiva, concretamente, rodeada de cómics de Tintín, escuchando quizá algunos discos; encarnando, en resumen, una versión degradada de la indecisión y la despreocupación que se atribuye entonces a la juventud. (La foto de Sagan aparece así como el sombrío reverso de la imagen de la joven estudiante con libros serios bajo el brazo, publicada en la portada de *L'Express* algunos años más tarde¹⁶.) En segundo lugar, Sagan no tiene sexo. Mujer escritora en un mundo todavía fuertemente dominado por los hombres, Sagan pudo encarnar una forma moderna de emancipación femenina. Salvo que, una vez más, en modo alguno puede aparecer como la esposa ideal, como la ama de casa atenta y bien informada a la que se dirige, en el mismo momento y en la misma revista, la famosa sección «Madame Express». Eterna adolescente, Sagan se encuentra en el puro dispendio, en la dispersión y, sobre todo, en el continuo fracaso del modelo de pareja tradicional. La fotografía la muestra en una cama matrimonial, pero precisamente sola, ocupando una única parte del lecho, cuyo otro lado está claramente sin deshacer. Otras imágenes de Sagan pueden ser evocadas para apoyar esta idea según la cual la escritora encarna una forma de alta disponibilidad sexual y de intensidad libidinal, aunque fuera del marco de la pareja heterosexual: a menudo la vemos en poses lascivas, pero sobre todo en grupo, sola o con otra mujer¹⁷.

Por último, y en tercer lugar, esta adolescente liberada aunque enfiada y soltera es en efecto mostrada en un interior, aparentemente

vida cotidiana, "lo banal deviene extraordinario, y lo habitual deviene mítico", como comenta Henri Lefebvre en 1958. La porosidad entre las representaciones colectivas y privadas muestra que el espacio sagrado del hogar y las mitologías modernas coexisten» (*Les mythologies individuelles*, 126).

¹⁶ Con el título en portada «que pensent les jeunes?». En *L'Express*, 18 de octubre de 1965. [*N. de la T.*]

¹⁷ Véanse aquí también las fotografías reunidas por Moll (*Françoise Sagan*).

confortable y sobriamente decorado. Pero esta intimidad, ¿corresponde realmente al modelo de la *domesticidad* que se extiende por doquier mediante las páginas publicitarias y al cual está asociada la imagen de la mujer moderna, según el modelo importado de Estados Unidos? Dicho de otro modo: este interior, ¿es en realidad el suyo? Haría pensar más bien en una habitación de hotel, lugar público de lo íntimo por excelencia, de lo íntimo por procuración, de lo íntimo en serie; es decir, lugar donde se exponen a plena luz, una vez más, las creencias contradictorias de una época: al mismo tiempo, el repliegue sobre el hogar y la uniformización compartida de las formas mismas de este repliegue. Una escritora como Sagan está diseñada para un tal lugar; ella, que no ha cesado de desplegar sus amores y desamores en las páginas de las revistas y de convertirlos, además, en la materia de sus novelas.

Los objetos del escritor

Después de la temporalidad y la socialidad, el tercer gran tópico que confronta esta imagen concierne a la relación del sujeto con los objetos que pueblan esta intimidad publicitada. Quizá sería mejor hablar de objetos y de *imágenes*, o incluso más específicamente de medios, puesto que, entre los elementos del decorado burgués de los años 60, tienen un lugar prominente los libros (de bolsillo), los discos (de jazz) y, sin duda, las revistas (de moda)¹⁸, que son en cierto modo el envés no funcional de frigoríficos, aspiradoras y otras máquinas de lavado que desde 1954 ocupan el Salon des arts ménagers [Salón de las artes domésticas] y se propagan por todos los hogares. «[F]rente a esta homogeneización de los interiores», constata Magali Nachtergaele, «la construcción de la individualidad deviene una cuestión identitaria de primer orden. Lo cotidiano subjetivizado, la colección de objetos y sus representaciones mitográficas, constituyen por acumulación identidades singulares» (*Les mythologies individuelles*, 131).

¹⁸ Este es precisamente el tema de dos grandes novelas de la época, situadas en plena mitad de los 60: *Las cosas* de Georges Perec (1965) y *Las bellas imágenes* de Simone de Beauvoir (1966). Sobre esta cuestión, véanse los análisis de Ross (*Rouler plus vite*, 195-199).

Una vez más, la fotografía de Sagan se articula con estas nuevas evidencias, llevándolas a sus límites: parece que hay un gramófono de maleta, una revista ilustrada, libros, pero estos objetos no forman precisamente una colección. La mirada de Sagan sobre los medios que la rodean los vuelve casi insignificantes, ya-siempre-allí, sobra-bundantes y, por lo tanto, indiferentes, incluso tediosos. El lector de *L'Express* mira a Sagan que mira a su vez una revista quizá parecida a *L'Express*: tenemos aquí la imagen concreta de lo que Benedict Anderson llamó una «comunidad imaginada», comulgando en el mismo consumo mediático, pero cuya representación constata al mismo tiempo su vana circularidad (la lectura de la revista alimentándose de imágenes de lectura de revistas).

De manera más general, saber «qué lee/qué mira el escritor fotografiado» es una cuestión totalmente central en la retórica que aquí nos ocupa. La iconografía de Sagan ofrece muchos otros ejemplos de «poses de lectura», que habría que resituar en la serie de todos los escritores fotografiados leyendo, de vacaciones, en su escritorio, relejéndose, hojeando, solos o en grupo, etc. Este tópico de la lectura se revela finalmente como el prisma mediante el cual todos los demás pueden ser reinterpretados, porque la lectura implica, en efecto, una cierta relación con el tiempo libre, con la socialidad y con los objetos.

Poner en evidencia estos diferentes tópicos permite desplazar la fotografía desde el género del retrato hacia el de la escena; escena de época donde lo que está en juego no es ya el individuo creador y su relación con su obra estética¹⁹, sino la pertinencia de la presencia de esta escena en un espacio mediático cada vez más centrado en los acontecimientos y, más concretamente, en la actualidad de tales acontecimientos. Esto implica entonces que la imagen del escritor, entendida como escena e inscrita en la temporalidad del acontecimiento, revela algo del propio medio, de su concepción de la actualidad y de su manera de tratarla.

¹⁹ La mitología de esta relación ya está en realidad plenamente integrada por Sagan en la misma escritura de su obra, profundamente marcada por su vínculo con la autobiografía. Esta mitología también está presupuesta por la foto, antes que construida o reforzada por ella.

4. ¿QUÉ REVELA EL ACONTECIMIENTO LITERARIO DE SU TRATAMIENTO MEDIÁTICO?

En su artículo ya citado, Luc Boltanski esboza una tipología de la estructura mediática de los acontecimientos cuando contrasta la lógica de la acción bruta y puntual, del «golpe», donde la imagen se pega a su referente y permite experimentar todo su *pathos*, con el apoyo de la leyenda (una lógica seguida por los fotógrafos del diario *France-Soir*); y la del relato reconstruido, donde la imagen connota el acontecimiento (seguida por los fotógrafos del semanal *Paris-Match*). En ambos casos, el género del retrato aislado está forzosamente devaluado: de un lado, no puede corresponder al tempo de la acción furtiva que uno caza al vuelo; del otro, impone un foco de significaciones estáticas allí donde se trata de hacer palpable la dinámica de una transformación (caída, ascenso, peripecia, acontecimiento feliz, etc.).

La fotografía de Sagan de 1961 delata en *L'Express* —publicación destinada al sector más cultivado de la mediana burguesía— la tentación de esta retórica del acontecimiento y, a la vez, la resistencia de la retórica del retrato. Para evidenciar esta tensión quizá pueda compararse esta imagen de la escritora con la de la Sagan madre que aparece en la primera página de *Paris-Match* en 1962²⁰. Se trata claramente de un retrato, pero Sagan no está sola, es uno de los elementos de una escenografía, y la imagen está centrada enteramente en el acontecimiento al que esta fotografía se vincula (la leyenda dice de hecho «Ver nuestro reportaje»). Ciertamente, *L'Express* de 1961 todavía no responde a estos códigos, y la acontecimentalidad de lo literario que representa, como esperamos haber mostrado antes, permite experimentar el reverso disfórico de la normatividad social moderna. La literatura como acontecimiento sería tratada aquí, paradójicamente, según la modalidad del no-acontecimiento; como el espectáculo del estancamiento de la vida moderna que conduce a la melancolía, al hastío, a la dispersión de sí.

Si la escenografía de *L'Express* se distingue de la del fotorreportaje de *Paris-Match*, lo hace igualmente de otros códigos de representación fotográfica de los escritores, todavía acreditados, por ejemplo, por la

²⁰ Bajo el título en portada «Sagan maman», *Paris-Match*, 7 de julio de 1962, [N. de la T.]

figura de Jean-Paul Sartre tal y como la muestra un artículo del mismo *L'Express* del 3 de marzo de 1960: el escritor está estático, su rostro en primer plano y, sobre todo, parcialmente cubierto por la portada de su libro, cosa que termina de desconectar completamente el retrato de la escena a la que podríamos haberlo restituído. Es posible encontrar otras fotografías más contemporáneas de la de Sagan (del mismo año 61) que ilustran la tensión sugerida y revelan un tratamiento diferenciado según lo que podríamos llamar el grado de patrimonialización o, por el contrario, de actualidad de la figura evocada. Así, el célebre retrato de Mallarmé parece extraído del patrimonio²¹, mientras que Lévi-Strauss o Leiris están escenografiados en el acontecimiento de su entrevista²². En este último ejemplo cabe señalar además la presencia muy visible de la propia periodista, en este caso Madeleine Chapsal, que introduce plenamente la instancia mediática en la escena representada. Esta evolución abocará a un tipo de imágenes como las que ilustran una entrevista con Roland Barthes en 1970, donde el retrato, ciertamente presente todavía, aparece como un encuadre particular que proviene esta vez de una escena más amplia, que se desarrolla visiblemente en los locales del periódico y donde los actores mediáticos son debidamente identificados [Figura 3]²³.

En resumen, la fotografía de Sagan parece señalar así ese momento de basculación en el cual la representación mediática de lo literario como escena acontecimental introduce la representación del mismo medio que, en un movimiento reflexivo (que es también una estrategia comercial de comunitarización del estilo del periódico), expone sobre todo su tratamiento de la actualidad, su apropiación del acontecimiento literario como objeto mediático, su manera de hacer este mismo tiempo que estos se apropian de la revista, en el mismo flujo, en el mismo acto de consumo cultural.

Encontramos todavía pruebas de ello, quizá un poco caricaturescas, en otros dos extractos de *L'Express* totalmente contemporáneos de la

²¹ El autor se refiere al retrato de Mallarmé realizado por Paul Nadar en 1896, reproducido en *L'Express*, el 22 de junio de 1961. [*N. de la T.*]

²² En *L'Express* del 4 de mayo de 1961. [*N. de la T.*]

²³ A este propósito, puede verse también, en este tipo de tratamiento, una influencia de la estética televisiva.



Figura 3: «*L'Express* va plus loin avec Roland Barthes», *L'Express*, 25 de mayo de 1970.

fotografía comentada. En uno, el libro de Sagan es ofrecido como regalo a los abonados de la revista²⁴; en el otro, la misma novela es objeto de una «crítica ilustrada» por el dibujante-humorista Siné, que resume en tono burlesco la novela de Sagan²⁵. Al hacerlo, acaba de trivializar por completo la relación con lo literario, pero lo inscribe también en la serie de los demás acontecimientos (políticos, de sociedad, etc.) que son habitualmente objeto de este género de caricatura en la misma revista.

En este contexto no resulta sorprendente que el rival de *L'Express*, el *France-Observateur* (donde, recordémoslo, Barthes había publicado su *mitología* del «escritor en vacaciones»), utilice la referencia a Sagan como un puro intertexto, para mofarse de su enorme éxito de ventas —«Más fuerte que Sagan, el *Je sais cuisiner* de Ginette Mathiot (Albin Michel) ha superado los 700.000»²⁶— o de su increíble riqueza personal

²⁴ En *L'Express*, 4 de mayo de 1961. [*N. de la T.*]

²⁵ «Le nouveau roman de Sagan vu par Siné», *L'Express*, 15 de junio de 1961. [*N. de la T.*]

²⁶ *France-Observateur* 460 (26 de febrero de 1959), 19.

—«Françoise Sagan prefiere conducir ella misma», reza la leyenda de una fotografía que muestra a una aristócrata de 1900 bajando de un coche abierto por un portero, como ilustración de un artículo sobre la imposición de signos exteriores de riqueza y sobre la evolución de los costumbres en la materia²⁷.

Estas alusiones demuestran claramente que Sagan y la imagen que la rodea remiten por metonimia a toda la *doxa* que toma por blanco una revista como *France-Observateur*, pronto abrazada por *L'Express*.

5. CODA: PURIFICACIÓN DÓXICA E IMAGEN DE SÍ

La acontecimentalidad de lo literario y su tratamiento mediático, en una revista como *L'Express* de los años 60, parecen encerrar así la imagen del escritor en una coraza dóxica, de la cual cualquier producción de una imagen propia deberá empezar por deshacerse. Topamos aquí, a modo de fin de recorrido, con una de las obsesiones de Roland Barthes que, como perfecto contemporáneo de Sagan, no dejó de confrontarse, desde *Mitologías* a *La cámara lúcida*, a los desafíos de la puesta en escena de sí y al papel de las imágenes en este cometido.

Sobre esta cuestión, el trabajo de Magali Nachtergaeel muestra la unidad del trayecto de Barthes, así como su estrecho vínculo con la *doxa* y los medios de su época. A partir de sus fichas de trabajo y de los proyectos fragmentarios del final de su vida, Nachtergaeel saca a la luz la idea de una «autobiografía New Look» —estas son las palabras del propio Barthes, que remiten a la mirada, a la moda, pero también a la prensa de revistas, puesto que *New Look* es el nombre de un tabloide *pin-up*, otra forma canónica de exhibición y de circulación de lo íntimo (*Les mythologies individuelles*, 182). En esta autobiografía, la escritura de sí pasaría por la puesta en imagen de «actitudes fundamentales»; «50 escenas brechtianas de mi vida/ los *gestus* de mi vida», escribe Barthes a finales de los 70²⁸. Este proyecto, añade, «implica una

profundización teórica (una asunción, una toma de responsabilidad —yo seré el *auctor* de las fotos, de su publicidad) del egotismo como moderno [...]» («Vers l'autobiographie», 124).

Encontramos allí, en estado fragmentario, la conciencia teórica y reflexiva, así como la tentativa de reapropiación crítica, de un nuevo funcionamiento posible de la imagen de escritor, muy diferente de aquel que el mismo Barthes desmitificó veinte años antes en «El escritor en vacaciones». Podemos plantear la hipótesis de que esta nueva relación del escritor con las imágenes, esbozada por el último Barthes, pudo ser iniciada por la difusión de un tipo de fotografía como la de Françoise Sagan en 1961.

BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Aurélie. «Aurélie Adler relit *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan». *Revue critique de fiction contemporaine*, 5 (2012), 234-242.
- AMOSSY, Ruth. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. París: PUF, 2010.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1991. [Traducción de Eduardo Suárez en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: FCE, 1998]
- BARTHES, Roland. «Rhétorique de l'image». *Communications*, 4 (1964), 40-51. [Traducido por C. Fernández Medrano en «La retórica de la imagen». *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986, 29-48]
- *Mythologies*. París: Seuil, 1957. [Traducción por Hector Schmucler en *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1999]
- BOLTANSKI, Luc. «La rhétorique de la figure». *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Dir. Pierre Bourdieu. París: Minuit, 1965, 173-198. [Traducido por Tununa Mercado en *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, 207-234].
- DUMAZEDIER, Joffre. *Vers une civilisation du loisir?* París: Seuil, 1962.
- FERRARI, Federico y NANCY, Jean-Luc. *Iconographie de l'auteur*. París: Galilée, 2005.
- Grupo µ. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. París: Seuil, 1992. [Traducido por Manuel Talens en *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra, 1993].

²⁷ *France-Observateur* 458 (12 de febrero de 1959), 15.

²⁸ Fonds Roland Barthes, NAF 28630, Fichero «Autobiographie en images», Departamento de manuscritos, BnF, París, f. 39. Citado en Nachtergaeel («Vers l'autobiographie», 123).

- LÉVRIER, Alexis y WRONA, Adeline. Dirs. *Matière et esprit du journal. Du Mar cure galant à Twitter*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013.
- MARTENS, David y REVERSEAU, Anne. Dirs. «Figurations iconographiques de l'écrivain». *Image & Narrative*, 13/4 (2012). [Número monográfico en línea].
- MOUL, Geneviève. *Françoise Sagan*. París: La Martinière, 2010.
- MORELLO, Nathalie. «Réception critique». «Françoise Sagan. Une conscience de femme refoulée». *Currents in Comparative Romance Languages and Literature*, 92 (2000), 17-52.
- NACHTERGAEL, Magali. *Les mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au XXe siècle*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2012.
- «Vers l'autobiographie *New Look* de Roland Barthes. Photographies, scénographie et réflexivité théoriques». *Image and Narrative*, 13/4 (2012), 112-128.
- PÉREZ, Carlos A. «Retórica visual. De la teoría de los signos a la teoría de la integración conceptual». *Ensayos semióticos*. Coord. Douglas Nino. Bogotá: Universidad de Bogotá, 2008, 93-132.
- Ross, Kristin. *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60*. París: Flammarion, 2006.
- SAMOYVAULT, Tiphaine. «Les représentations de l'écrivain après 1950». *Écrinain, modes d'emploi. De Voltaire à bleuOrange*. Dir. Sofiane Laghouati, David Martens y Myriam Watthee-Delmotte. Bruselas: Musée Royal de Mariemont, 2012, 85-95.
- SIRITZKY, Serge y ROTH, Françoise. *Le roman de L'Express*. París: Jullian, 1979.
- WRONA, Adeline. *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*. París: Hermann, 2012.

Capítulo IX

Blog y autor en la escena digital: Félix de Azúa

Marilyna Albar

El hipertexto¹ generado por la revolución electrónica permite acceder a escritos, imágenes, audios, e impone técnicas especiales de composición, lectura y creación de sentido. A menudo se aleja de la diagramación lineal a la que estamos acostumbrados y no tiene instrucciones para leerse, de modo que el usuario queda en libertad de modificar o no el itinerario de lectura. Interactivo, permite el intercambio en el colectivo virtual y al mismo tiempo con el ordenador, lo que produce la sensación de que participamos en la cibercultura. Sin embargo, en tanto la información se almacena mediante códigos electrónicos, las letras que muestra la pantalla son una representación efímera de sistematizaciones digitales guardadas en la memoria de la computadora. Se escribe y lee sobre una imagen virtual generada por

¹ En el sentido de texto que contiene enlaces a otros textos. La noción no es privativa de Internet, pues supone, de por sí, una relación con el texto, sea cual fuere la concepción que se adopte para su consideración. De hecho, George Landow señala que el tipo de enlace virtual que favorece el hipertexto en la Red encarna «las nociones de intertextualidad de Julia Kristeva, el énfasis de Mikhail Bakhtin en la diversidad de voces, las nociones de redes de poder de Michael Foucault», entre otras ideas afines a los teóricos posestructuralistas (*Teoría del hipertexto*, 17). Por nuestra parte, utilizaremos el término en relación a los ámbitos de la Red, es decir, en el mismo sentido en el que Landow parece concebirlo.