

**MUERTE Y RESURRECCIÓN DEL AUTOR.
NUEVAS APROXIMACIONES AL ESTUDIO
SOCIOLÓGICO DEL AUTOR***

Juan Manuel Zapata
Université de Liège

*El imaginario de un escritor es la construcción
de una imagen de sí mismo en el seno del espa-
cio literario; y su estética, la forma que le da a
dicha imagen.*

Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*

*Todo hombre que escribe, escribe un libro; y
ese libro, es él.*

Victor Hugo, Preface à l'édition *ne varietur* 1880

Recibido: 20/04/2011 Aceptado: 09/06/2011

* Este artículo se deriva del proyecto de investigación: *Scénographies auctoriales du jeune Baudelaire-journaliste*, Université de Liège.

Resumen: Una treintena de años después de la proclamación de Barthes de la muerte del autor, éste parece reconquistar un lugar privilegiado en los estudios literarios abriendo nuevos horizontes para el análisis histórico-social de la literatura. A través de un recorrido sistemático por las nociones y herramientas teóricas más importantes de la nueva teoría de la función autorial, el presente artículo propone unos principios metodológicos para un estudio sociológico de la figura del autor.

Palabras clave: Sociología de la literatura, Campo literario, Institución, Proyecto autorial.

**DEATH AND RESURRECTION OF THE AUTHOR.
NEW APPROACHES IN THE SOCIOLOGICAL STUDY
OF THE AUTHOR**

Abstract: Today, thirty years after Barthes' declaration of the death of the author, the figure of the author seems to have once again come to occupy an important place in terms of literary studies. This is achieved through the opening up of new horizons in the field of historical-social analysis of literature. Through a systematic analysis of the most important theoretical tools in the new theory of the role of the author, this article puts forward certain principles of a methodology for the sociological study of the author.

Key Words: Sociology of literature, Field of literature, Institution, Authorial project.

**MORT ET RÉSURRECTION DE L'AUTEUR.
NOUVELLES APPROCHES À L'ÉTUDE SOCIOLOGIQUE
DE L'AUTEUR**

Résumé : Aujourd'hui, une trentaine d'années après la déclaration de Barthes de la mort de l'auteur, sa figure semble reconquérir une place privilégiée dans les études littéraires, tout en ouvrant de nouveaux horizons dans l'analyse historico-sociale de la littérature. Cet article propose, à travers d'une analyse systématique des outils théoriques les plus importants dans la nouvelle théorie de la fonction auctoriale, certains principes méthodologiques pour une étude sociologique de l'auteur.

Mots clés : Sociologie de la littérature, Champ littéraire, Institution, Projet auctorial.

1. Estado de la cuestión

En 1968, Roland Barthes declaró “la muerte del autor” (Barthes, 1968). Desde entonces, el autor se convirtió en una suerte de tabú para los estudios literarios. Su sola mención bastaba para alarmar a los partidarios de la inmanencia formal del texto. Parecía que para toda una generación de estudiosos de la literatura, la figura del autor se desdibujaría para siempre del horizonte literario. En efecto, la declaración de la muerte del autor culminaba una larga historia de negaciones al mito romántico del escritor¹ y daba por terminada esa relación privilegiada e indestructible que caracterizó a la tradición crítica desde Sainte-Beuve: el matrimonio entre el autor y la obra. En realidad, la puesta en cuestión de tan perdurable matrimonio (un poco más de un siglo), debía dar fin a los estudios literarios tal y como se conocían hasta entonces. Muerto el autor, y por consiguiente roto el lazo entre éste y su obra, la pretensión de la crítica tradicional (durante tanto tiempo subyugada por el imperio del positivismo, el historicismo y la filología) de restituir la intención del autor, o de equiparar el sentido de la obra a lo que éste quiso o pudo querer decir, aparecía repentinamente no sólo insensata, sino imposible. La idea de un sujeto propietario y el responsable de una obra, y por ende apto para ejercer una autoridad sobre ella, parecía incomodar a toda una generación para la cual la autoridad no era más que un simple tropiezo en la historia. “La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen”, protestaba Barthes, y al hacerlo, proclamaba la liberación de la palabra, la emancipación de un lenguaje anónimo, democrático, redimido de la autoridad del “Autor-Dios”. Dadas así las cosas, reducir la interpretación de una obra a la vida del autor resultaba no sólo disparatado e irrealizable, sino que era políticamente incorrecto, pues era una manera más de plegarse a una autoridad a la que toda una generación de estudiantes, escritores y profesores parecía oponerse tajantemente.

Hoy en día, una treintena de años después de la proclamación de Barthes y del apogeo de los estudios estructuralistas, la figura del autor parece reconquistar un lugar privilegiado en los estudios literarios. Los diversos trabajos de Alain Viala (1985), Jacques Dubois (1990), Pierre Bourdieu (1992), Roger Chartier (1992), Jean-M. Goulemot (1992), Maurice Couturier (1995), Antoine Compagnon (1998), Jérôme Meizos (2007), Dominique Maingueneau (2007), José-Luis Díaz (2007) y Allain Vaillant (2010), para nombrar únicamente los más importantes, parecen confirmar esta hipótesis. Pero esta reaparición del autor en la escena literaria no es gratuita. Al contrario, se trata de un retorno vigoroso y lleno de consecuencias. Asistida por

1 Mallarmé había declarado ya la necesidad de suprimir al poeta en beneficio de la escritura misma, del lenguaje, de la poesía. Para Valéry, el recurso al autor en la poesía era una superstición. Proust, en su *Contre Sainte-Beuve*, había denunciado la impertinencia de la intención del autor para describir el valor y la significación de una obra, dejando así a la crítica biográfica sin sustento alguno.

unos estudios sociológicos renovados, la nueva teoría del autor (o de la función autorial, tal y como ha sido bautizada después del ensayo fundador de Michel Foucault, 1969), ha desempolvado la historia literaria y abierto nuevos horizontes para el análisis histórico-social de la literatura.

Pero, ¿qué implica y qué consecuencias tiene la resurrección del autor para los estudios literarios? ¿Se trata acaso de un retorno al biografismo y a la problemática tesis que afirma que conocer al hombre permite comprender la obra? Lejos de repetir la formulación corriente que asegura que la explicación de una obra debe buscarse en la vida del autor, la teoría de la función autorial demuestra que aquello que llamamos desprevénidamente *un autor* “no se forma espontáneamente con la atribución de un discurso a un individuo”, sino que “es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ser de razón que se llama autor” (Foucault, 1969: 10).² Ciertamente, la teoría de la función autorial renuncia a la idea de un creador omnipresente anterior a la obra, ese Autor-Dios único responsable del sentido y “lugar originario de la escritura”, para postular la historicidad del autor. ¿Significa entonces, como afirmaba Barthes, que el autor desaparece para diluirse en el “aquí y ahora” de la enunciación? No. La teoría de la función autorial rompe también con ese formalismo que incita a deshacerse del autor o lo reduce a una instancia meramente textual. Visto desde ese ángulo, la teoría de la función autorial modifica completamente el acercamiento crítico a la obra. Si el autor no precede la obra, sino que es el resultado de un complejo proceso de construcción identitaria que no puede ser reducido ni a la existencia biográfica, como lo quería la historia literaria tradicional, ni a un elemento del discurso, como lo quería el estructuralismo, ¿cuál es entonces la relación que se establece entre el autor y su obra? Y más importante aún, ¿cuál es la naturaleza de dicha relación para la interpretación de un texto? A partir del momento en que nos liberamos de la idea del autor en tanto entidad biográfica que precede a la obra y comenzamos a comprender al autor como la puesta en marcha de todo un sistema de valores que determinan la circulación y la valorización de un texto, el problema no consiste más en reconstruir la intención original del autor, sino en determinar las condiciones de posibilidad de una obra. En otras palabras, ya no se trata de restituir el mensaje del autor, sino de descubrir los mecanismos a partir de los cuales se crean las condiciones de legibilidad de una obra y su instauración en tanto origen de innumerables y diferentes discursos.

2. El autor: ¿una categoría hermenéutica?

En su celebre ensayo de 1969 ya citado *¿Qué es un autor?*, Michel Foucault se proponía dar una respuesta satisfactoria a las objeciones recibidas a raíz de la apari-

2 Todas las traducciones al español de los textos en francés son mías.

ción, tres años atrás, de su libro *Las palabras y las cosas* (1966). Dichas objeciones se referían, en grosso modo, a la utilización “ingenua” y “salvaje” de los nombres de autor (Darwin, Marx, Freud) para analizar, como era la intención de Foucault, “masas verbales, espacios de tejidos discursivos, que no estaban separados por las categorías habituales de libros, obra o autor” (1969: 2). De tal suerte, la mención del nombre autor para analizar dichos “tejidos discursivos” resultaba del todo ambigua, pues no sólo prometía un estudio que el texto de Foucault no estaba dispuesto a dar, sino que incurría en “parentescos” y “semejanzas” “monstruosas”. Así pues, motivado por la necesidad de aclarar el uso dado a la noción de autor en *Las palabras y las cosas*, Foucault explica que su intención “no era describir a Buffon o a Marx, ni restituir lo que habían dicho, o querido decir”, ni constituir una genealogía de individualidades espirituales, sino buscar “las condiciones de funcionamiento de prácticas discursivas específicas” (1969: 3). Pero si ya no se trata de restituir ni de explicar lo que estos autores habían querido decir, sino de describir las condiciones de posibilidad y de funcionamiento de sus discursos, ¿por qué entonces recurrir al nombre de autor?

Dadas así las cosas, la utilización del nombre de autor exigía una explicación. Es por esto que Foucault empieza su disertación sobre el autor reconociendo “que no basta repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido”, sino que es preciso empezar por evocar “los problemas planteados por el uso del nombre de autor. ¿Qué es un nombre de autor? Y ¿Cómo funciona?” (1969: 6)

Ante todo, es preciso aceptar la dimensión histórica de la noción de autor. Al igual que lo había hecho ya Barthes en su ensayo de 1968³, Foucault nos recuerda un año después que “la noción de autor constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas; también en la historia de la filosofía, y en la de las ciencias” (1969: 3). Al hacerlo, Foucault se deshacía categóricamente de la idea del autor como un sujeto de carne y hueso (y por lo tanto provisto de una biografía) y lo concebía más bien como una entidad histórica, como una creación conceptual gracias a la cual circulan y se ordenan los discursos (literarios, científicos, históricos, filosóficos) en la sociedad moderna. Esquivando la idea tradicional que asociaba la obra a un individuo, Foucault declara entonces que el nombre de autor “no reenvía pura y simplemente a un individuo real”, sino que se refiere a una cierta función que cumplen ciertos discursos en la sociedad.

¿En qué consiste dicha función? ¿Cuáles son sus características? Comparando el nombre de autor al nombre propio, Foucault llega a la conclusión que, si bien

3 Barthes, en su ensayo *La muerte del autor*, ya había afirmado lo siguiente: “El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la “persona humana” (Barthes, 1968).

es cierto ambos sirven para designar a alguien, el nombre de autor ejerce una función diferente sobre el discurso que no se limita únicamente a la designación o la descripción. En el caso del nombre de Pierre Dupont, ejemplo dado por Foucault, el descubrimiento de que éste “no tiene los ojos azules, o que no nació en París, o que no es médico, etc., no quiere decir que este nombre, Pierre Dupont, no seguirá refiriéndose siempre a la misma persona; el nexo de designación no será modificado por ello”. En el caso del nombre de autor podríamos decir que el lazo de la designación funciona de manera similar. El descubrimiento de que Shakespeare “no nació en la casa que hoy se visita” [...] “no va a alterar el funcionamiento del nombre de autor” (1969: 7), ni el lazo de designación. En otras palabras, tanto en el nombre propio, como en el nombre de autor, el descubrimiento de que las descripciones físicas o biográficas no corresponden o son falsas no modifica el lazo de designación. Sin embargo, si descubrimos que Shakespeare no fue el autor de los sonetos, o si descubrimos que, como se ha afirmado algunas veces, él es el autor del *Novum Organum*, atribuido hoy en día a Bacon, he ahí “un cambio que modifica enteramente el funcionamiento del nombre de autor” (1969: 7).

En efecto, el nombre Shakespeare no cumple únicamente una función de designación (no se reduce a la identificación discursiva de un individuo), sino que permite agrupar un cierto número de textos bajo ciertos criterios de unidad. Dicho de otro modo, el nombre de autor “ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros” (1969: 7).

Pero si bien es cierto que el nombre autor ejerce una función clasificatoria, no se reduce únicamente a ésta. En la operación misma de clasificación, de agrupar y excluir ciertos textos bajo un solo nombre, está ya de por sí la exigencia de la supervivencia, de la conservación. El crítico que así se aproxima y manipula ciertos textos, tiene ya la convicción de que éstos no deben ser recibidos como una palabra corriente, ordinaria, sino que están destinados a sobrevivir en el mundo del lenguaje. Les concede un valor y una autoridad especial y, por lo tanto, señala un cierto modo de recepción del discurso literario.

En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir “esto fue escrito por Fulano de Tal”, “Fulano de Tal es el autor de esto”, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto” (1969: 8).

Dicho de otro modo, no vamos a leer un texto de Kafka, de Joyce o de Borges de la misma forma que leemos el periódico o un correo electrónico. Nuestra actitud,

nuestra disposición frente a estos textos cambia, se sacraliza, por decirlo de alguna manera. De ahí que la gran mayoría de los textos tengan un signatario, un redactor, pero no un autor. Así pues, aquello que denominamos un autor, concluye Foucault, no es “sino la proyección [en un individuo], en términos siempre más o menos sicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas” (1969: 10). De tal suerte, decía Niels Buche-Jepsen en un interesante ensayo sobre la función autorial (2001), en lugar de decir “este texto tiene este autor”, deberíamos decir “este texto está autoriado”, lo que significaría aceptar el hecho de que se trata de un discurso que ha sido no solamente catalogado (según las categorías en uso: literatura, género, estilo, etc.), sino provisto de un valor, de una marca honorífica.

Si la función autor caracteriza “el modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault, 1969: 8), ésta se erige, según Foucault, a partir de la relación que se establece entre el texto y sus receptores históricos, esos lectores (profesionales del oficio o simples aficionados) que, a través de las diferentes instituciones de la vida literaria, han creado todo un sistema de atribución necesario para la valoración y la circulación de los textos. Darle un nombre de autor a un texto es decir que éste fue escrito en un momento de la historia particular, que posee una unidad de estilo que lo hace singular e irreplicable, que puede ser agrupado dentro de unas obras completas de una forma más o menos coherente y que, a su vez, puede ser catalogado dentro de un grupo de obras con las que guarda eventualmente ciertas filiaciones formales, temáticas o simplemente generacionales. Dicho sistema que permite la catalogación y valoración de los textos (como la unidad de estilo, la coherencia conceptual, la constancia de valor o los emplazamientos según los distintos géneros y corrientes literarias) depende de todo un sistema de valores que se ponen en juego desde el momento mismo en que se le atribuye un texto a un autor. Es precisamente ese sistema de valores (sobre el que reposan las distintas configuraciones del campo literario, con todos los desplazamientos tácticos que éstas presuponen) el que dictará no solamente qué es un autor y qué es una obra, sino también sus condiciones de legibilidad. Fuera de este sistema la obra y el autor no existen. Basta recordar las disputas entre *antiguos* y *modernos* durante la ascensión del Romanticismo para darse cuenta de la importancia de las reconfiguraciones del espacio literario en la valorización y supervivencia de las obras. Es gracias a la reapropiación de nociones como la de genio, inspiración u originalidad que hoy en día no leemos las obras bajo la dictadura de la mimesis o de los principios neoclásicos, sino que reconocemos la singularidad y autonomía del arte.

Si esto es verdad, si el autor es una categoría hermenéutica que nos permite catalogar y valorizar las obras según ciertas disposiciones de orden histórico, la teoría de la función autorial que esboza Foucault en su ensayo es ante todo un esfuerzo

por desacralizar la figura del autor, por despojarlo de esa autoridad cuasi divina que lo ha caracterizado desde un poco antes de la aparición del Romanticismo y que ha imperado en los estudios de la literatura desde el advenimiento del positivismo, el historicismo y la filología. Su intención, como lo declarábamos al principio refiriéndonos a *Las palabras y las cosas*, no era restituir el mensaje de un autor, ni describir lo que éste quiso o pudo querer decir, sino despejar las condiciones históricas que hacen posible la existencia, el funcionamiento y la legibilidad de los distintos discursos.

Sin embargo, en su afán de deshacerse del autor de carne y hueso para postular su existencia y funcionalidad en tanto construcción hermenéutica, Foucault parece olvidar el papel que desempeña ese sujeto que firma la obra en la construcción de la función autorial. En efecto, la construcción autorial no se reduce únicamente a las operaciones o exégesis textuales a las que se ven sometidas las obras en un esfuerzo de catalogación y valorización, sino que implica también la puesta en escena de un *proyecto autorial*, una teatralización de la figura del autor, en la que participan no sólo ese personaje que firma la obra, sino las diferentes instancias que componen la vida literaria. De tal suerte, la pregunta que nos concierne ahora no es ya qué es un autor, sino cómo se construye un autor.

3. La noción de campo literario y la sociología del autor

Hasta el momento hemos podido constatar que la figura del autor no existe independientemente de todo un proceso de construcción en el que intervienen no sólo el productor de la obra, sino diferentes agentes o instituciones dotados del poder simbólico para determinar quién es y quién no es un autor. Prueba de dicho mecanismo de representación es la emergencia de la noción de autor durante los primeros momentos de la institucionalización de la literatura (surgimiento de las academias, del mecenazgo y de los salones mundanos) y la puesta en marcha, especialmente desde el Romanticismo, de todo un mecanismo escénico mediante el cual el autor se construye a sí mismo para convertirse en un objeto más del imaginario social⁴. Ahora bien, es tiempo de interrogar a la teoría de la función autorial sobre la manera cómo el análisis de la figura autorial puede ayudarnos a comprender mejor el hecho literario y a revisar la historia literaria desde una nueva perspectiva, perspectiva que podríamos identificar desde ya como una sociología del autor y de sus representaciones. Insistir sobre este aspecto y sobre sus consecuencias para el análisis sociológico de la literatura, será pues nuestro propósito en adelante.

Para ello nos apoyaremos en los trabajos de Pierre Bourdieu (1971,1992),

4 Ver el artículo de Alain Vaillant, "Entre persona y personaje: el dilema del autor moderno", publicado en este mismo número.

Jacques Dubois (1990), Alain Vaillant (2010), Jerome Meizoz (2007), Dominique Maingueneau (2007) y José-Luis Diaz (2007). Sin pretender ahondar en cada uno de ellos, nuestra intención será la de hacer un recorrido sistemático por las nociones y herramientas teóricas de mayor pertinencia para un estudio sociológico de la figura del autor.

En 1971, Pierre Bourdieu publica un ensayo que se convertirá, con sus desarrollos posteriores, en la primera teoría sistemática de la autonomía de la literatura: “Le marché de biens symboliques” (1971). Como su título lo indica, el punto de partida de este ensayo será el surgimiento, durante el siglo XIX, de un nuevo sistema de relaciones que modificará enteramente la producción, circulación y recepción de la literatura. Dicho sistema, cuya consecuencia mayor será la autonomización de la literatura, se hará posible por la coincidencia de tres factores fundamentales: 1) la extensión del mercado literario a un público más amplio y socialmente más heterogéneo, 2) la profesionalización de los productores de bienes simbólicos (en otras palabras, la profesionalización del escritor y de todos los oficios ligados a éste: crítico dramático, cronista, novelista, periodista, folletinista etc.) y 3) la multiplicación y especialización de las instancias de consagración y de difusión de la literatura (esencialmente la prensa y la edición, sin olvidar las academias o las sociedades de escritores, como la *Société des gens de lettres*, creada en 1838). A partir de este momento, la literatura se liberará de la tutela de la Iglesia y la aristocracia, para hacer parte de la nueva dinámica industrial que acompaña la emersión de la clase burguesa. Sin embargo, y es aquí en donde Bourdieu acierta el golpe de gracia que le permitirá sustentar toda su teoría posterior, una fracción importante de la producción cultural se adaptará difícilmente al nuevo sistema de explotación puramente mercantil de la sociedad burguesa. Esta reticencia de ciertos productores culturales a adaptarse al nuevo sistema industrial del arte conlleva a una fragmentación inminente del campo literario en dos esferas: una esfera de producción restringida, fundada precisamente en el “reconocimiento de los valores del desinterés y en la negación de la economía” (Bourdieu, 1992: 235), y una esfera de producción industrial, que corresponde a aquellos que “hacen de los bienes culturales un comercio como los otros, dándole prioridad a la difusión y al éxito inmediato y temporal” (Bourdieu, 1992: 236).

Ahora bien, una vez establecida la diferencia entre estas dos esferas de la producción cultural, trazar la teoría de la autonomía de la literatura era sólo cuestión de algunos desplazamientos teóricos estratégicos. En una maniobra que recuerda la crítica de Marx al capitalismo industrial y la teoría económica de Marx Weber, Bourdieu plantea la necesidad de diferenciar dos tipos de valores que distinguirán desde ahora los bienes culturales: el valor económico y el valor simbólico. El valor económico, que corresponde a la producción industrial, se construye en torno a la capacidad del productor a satisfacer las exigencias del gran público, mientras que el valor simbólico, que corresponde a la producción restringida, se constituye pre-

cisamente en torno a la fuerza con que el productor afirma su desinterés del valor económico. De esta manera, Bourdieu puede explicar el proceso de autonomización de la literatura como el resultado de la consolidación y predominio del valor simbólico sobre el valor económico. En efecto, en tanto sistema en el que prevalece la creación libre y desinteresada, la autonomía del campo se alcanza a partir del momento en que la esfera de producción restringida acumula el suficiente capital simbólico para producir e imponer por sí misma “las normas de su propia producción y los criterios de evaluación de sus productos” (Bourdieu, 1971: 56), lo que equivale a decir que éste ha adquirido el control pleno de los procesos de legitimación y que ninguna instancia exterior al campo interfiere en su poder de consagración de las obras y del artista.

A este espacio social, delimitado por el valor simbólico y dotado de sus propias leyes de funcionamiento, modos de regulación y criterios de evaluación, lo llama Bourdieu *Campo Literario*. Esta noción, tal vez la más difundida y maleable de todas las nociones forjadas por éste teórico, contiene un valor incalculable para la sociología del autor, aunque, como lo veremos más adelante, deba confrontarse críticamente con otras formulaciones. Por ahora, será necesario resaltar ciertas características de dicha noción, indispensables para nuestro propósito.

Al origen del concepto de campo, se encuentra una metáfora inspirada, evidentemente, en la física nuclear moderna. Según Bourdieu, los distintos universos sociales (religioso, político, económico, artístico o literario) son susceptibles de ser descritos en términos de campos autónomos cuyos componentes internos se mantienen unidos gracias al intercambio de fuerzas extremadamente poderosas, tal y como sucede con las partículas nucleares. El campo literario, dirá Bourdieu, es pues:

[...] un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas (1991: 4-5).

Dos cosas importantes debemos retener de este aparte. En primer lugar, que el campo de fuerzas está compuesto por agentes que, al entrar al campo, son afectados por éste de acuerdo a la posición que en él ocupan. En segundo lugar, que este campo de fuerzas es un campo de luchas entre los diferentes agentes que lo componen cuyo resultado es la transformación misma del campo. Al igual que el electrón, que en un movimiento doble se ve afectado y afecta al mismo tiempo las fuerzas electromagnéticas del campo, el agente que ocupa una posición en el campo literario es afectado por éste a la vez que actúa y lo altera de manera efectiva. Estas transformaciones, estas reconfiguraciones del campo literario, son pues el resultado de las luchas internas entre los agentes ocupantes del campo y de las relaciones de fuerzas que se producen entre ellos.

Ahora bien, para efectos de un análisis sociológico, es preciso dividir estos

agentes que interactúan en el campo en dos grandes instancias: 1) la instancia de los productores, que designa esencialmente a los autores, y 2) las instancias de reproducción y legitimación, que agrupan tanto a los actores cuya función es mantener un discurso sobre la literatura (esencialmente la crítica literaria en todas sus formas: pública o privada, oral o escrita) como a las instancias de orden socio-económico, cuya función principal es la de “permitir no solamente la viabilidad económica de la literatura (esencialmente la remuneración directa o indirecta de los escritores), sino también la rentabilidad simbólica, al asignar a los autores un rol definido y reconocido en el seno de la sociedad” (prensa, edición, academias, instituciones educativas o de promoción cultural, etc.) (Vaillant, 2010: 242). Según Jacques Dubois, quién desarrolló junto a Bourdieu la teoría del campo, haciendo énfasis en el carácter ideológico e institucional de éste, dichas instancias “pueden ser consideradas como espacios de poder y de lucha por el poder” (2005: 122). En efecto, tanto los agentes de la producción como las instancias de legitimación hacen parte de una lucha permanente por la ocupación de las posiciones dominantes desde las cuales se rigen y se fijan los límites del campo. En otras palabras, la lucha que se genera al interior del campo entre los agentes que lo componen es una lucha por el poder simbólico, por la consagración propiamente cultural y por el poder de ejercerla.

De cierta forma, esta lucha por ocupar las posiciones simbólicamente dominantes que caracteriza al campo literario y artístico, nos recuerda la lucha de clases a la que se refería Marx, con la diferencia que, y ahí está el gran acierto de Bourdieu, las relaciones de dominación que se establecen al interior del campo literario no se crean por la repartición desigual del capital material, sino por la repartición desigual del capital simbólico. De ahí que la teoría de Bourdieu sea una reformulación, en el plano artístico y literario, de la lucha de clases y las relaciones de dominación durante la era del capitalismo.

Pero sin querer entrar en una discusión sobre las implicaciones políticas de la teoría del campo de Bourdieu, lo que resulta importante para nuestro análisis es el hecho de que toda *posición* ocupada por un productor en el campo literario está determinada tanto por el capital simbólico y social del que dispone, y que empleará para su beneficio y su mejor posicionamiento, como por las leyes y normas de funcionamiento que se establecen entre los ocupantes en un momento dado del campo. En efecto, el nivel de educación de un aspirante a escritor, su espacio de socialización habitual o red de relaciones —estrechamente relacionada con su posición económica— determinará indudablemente la *posición* que ocupará al interior del campo. No hay pues que sorprenderse ante el hecho de que los Chateaubriands, Hugos, Lamartines o Vignys sean todos individuos provenientes de la aristocracia, mientras que los menos talentosos y menos favorecidos económicamente se vean obligados a sobrevivir de la pluma a la sombra de un periódico escribiendo crónicas mundanas o folletines.

En los primeros años del romanticismo, la elección de la poesía como estrategia de emergencia y legitimación social era posible en la medida en que el aspirante dispusiese no sólo de los recursos económicos suficientes para hacer del quehacer literario una vocación y no una ocupación, sino de una educación que le permitiese descifrar tanto las actitudes, posturas y disposiciones frente a lo literario como la interiorización de las categorías de percepción estéticas.

A su vez, dicha *posición*, adquirida gracias a la pericia con que juega su capital, orientará sus *tomas de posición*, es decir, determinará todo un *espacio de posibles*, de potencialidades objetivas, entre las cuales el productor hará sus elecciones (género, estilo, temas, movimientos estéticos, etc.). En efecto, todo acto de producción (un texto, un para-texto, un manifiesto, cualquier postura estética, moral o política) está mediado por el espacio de “producciones posibles” que se da bajo la forma de alternativas prácticas. La elección misma de un género –y, con ella, de un estilo particular que identifique al aspirante entre todos los ejecutantes de éste– obedece no solamente al universo de posibles que se le presenta al productor en relación a su posición adquirida gracias a la *disposición* de su capital, sino a la necesidad de demarcar y construir su posición en el campo. De ahí que, durante el premier romanticismo, los mejor dotados cultural y económicamente elijan la poesía y no la novela, pues ésta supera a aquella en la escala de legitimidad del campo. Toda estrategia, textual o comportamental (elección de un género y de un estilo y, con ello, la forma de solucionar las problemáticas que esto impone: normas estéticas instituidas por sus predecesores, público al que se dirige, relaciones con las diferentes instancias de difusión y legitimación, o bien, participación en movimientos estéticos, declaraciones, manifiestos o posturas ante los medios) desemboca en la necesidad de marcar una posición, una identidad identificable y sobresaliente en el campo. Llámense Baudelaire, Zola o Proust, todos ellos, en sus comienzos literarios, enfrentaron el mismo dilema: ¿cómo ocupar la posición de Hugo sin ser Victor Hugo?⁵ ¿Cómo ser un gran novelista sin ser Balzac o Flaubert? De ahí que las *tomas de posición* deban ser consideradas no sólo como estrategias que conciernen únicamente la solución de problemas formales, sino también como la necesidad de proveerse de un rol, de una imagen, de una identidad escenográfica en función del repertorio de posturas existentes en el campo. Al adoptar una posición en el campo, el escritor, dirá José-Luis Díaz, no “responde únicamente a preguntas del tipo: ¿cómo escribir? ¿Cómo imponer su voz? O ¿qué género elegir? Sino también a la pregunta, aún más amplia y que engloba a todas las otras, ¿quién ser?: quién ser en tanto escritor que ocupa un lugar en la escena literaria, pero también quién ser en tanto hombre” (Amossy et Maingueneau, 2009).

5 Ver al respecto el ensayo de Paúl Valéry « Situation de Baudelaire », *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I et II.

Digamos entonces que, mucho antes de empezar a escribir, de tratar el problema de los géneros, del estilo o de las temas que tocará su obra a venir, el aspirante a autor hace frente al problema de su identidad, de su personalidad literaria, problema que se encuentra, si bien es cierto, íntimamente ligado a la adopción de un sistema de enunciación formal. Él debe construirse como escritor, definir su postura frente a los otros, pues sólo ésta le permitirá ser reconocido tanto al interior como al exterior del campo. Y puesto que el autor no existe en tanto no sea reconocido como tal, su existencia dependerá entonces de su capacidad de hacerse notar, de hacerse ver, de crear una identidad reconocible por el público. Pues, hay que decirlo, adquirir el derecho a hacer parte del campo no sólo consiste en adquirir y comprender sus reglas de funcionamiento, sus valores y sus códigos de expresión –interiorizados en lo que Bourdieu llama *habitus*–, sino también en adquirir una postura, una conducta, una identidad escenográfica.

De éste modo, el análisis sociológico del personaje del autor, de sus representaciones y de las escenografías autoriales típicas, nos conduce inevitablemente al estudio sistemático de las estrategias de posicionamiento y de legitimación de su *proyecto autorial* al interior del campo. En efecto, todo análisis de la trayectoria de un escritor, concebida ésta como una serie de *posiciones* y de *tomas de posiciones* adoptadas a lo largo de una carrera en una suerte de batalla por la consagración, implica el estudio de las diferentes mediaciones que se establecen entre el autor, las prácticas y las instancias socio-económicas que intervienen en la construcción del estatuto del autor y del valor de la obra de arte⁶. Facilitar el análisis de dicho proyecto de emergencia y posicionamiento autorial, junto con las instancias que lo hacen posible, es pues uno de los objetivos de una sociología del autor. De ahí que nuestro siguiente paso sea el de introducir una nueva categoría de análisis: la noción de *proyecto autorial*.

4. El proyecto autorial: posicionamiento y estrategia de emergencia del autor.

Como hemos visto hasta ahora, todo aspirante a autor –a ser considerado en cuanto tal– está obligado a adoptar una postura comportamental y estética para definir su

6 Para dar tan solo un ejemplo, las estrategias de posicionamiento de un escritor durante el sistema de mecenazgo del Antiguo Régimen no son las mismas estrategias empleadas por un escritor que ha conocido el sistema mercantil que se instaura en Francia después 1830. En el primer caso, basta con seducir al público reducido de la nobleza y, en especial al rey –mediante dedicaciones, encargos y declaraciones públicas– para recibir su protección simbólica y material, mientras que en el segundo caso la integración social y la rentabilidad económica dependen en gran parte de su éxito en las ventas –mediado, en la mayoría de las veces, por la crítica– lo que implica para el escritor desplegar toda una serie de estrategias textuales y comportamentales disímiles y heterogéneas.

rol, para señalar su posición en la comedia de las letras. A este mecanismo mediante el cual el productor cultural asume simultáneamente una posición discursiva y una postura en el campo literario le llamaremos *proyecto autorial*.

Dicha noción, heredera de los trabajos de José-Luis Díaz, Alain Vaillant, Jérôme Meizoz y Dominique Maingueneau, tiene la ventaja de asumir el posicionamiento del productor cultural en el campo como una estrategia consciente que se despliega en dos planos simultáneos e indisolubles: el plano textual y el plano comportamental. Esto implica que, como lo ha aclarado Jérôme Meizoz con respecto a su noción de postura, el análisis de la estrategia de posicionamiento de un autor debe articular “las dimensiones retórica y sociológica, esto es, el discurso de los actores y sus tomas de posición en el campo literario” (2009). De esta forma, la noción de *proyecto autorial*⁷ se presenta como un estudio sistemático de la función-autor que se ejecuta en tres movimientos inseparables: 1) los modos de inscripción de la “presencia autorial” tanto en los textos: novelas, poesías, teatro etc., como en los paratextos: correspondencias, autobiografías, prefacios, manifiestos, etc. 2) las situaciones de enunciación de dichos discursos en tanto manifestaciones de una posición particular en el campo literario y 3) la recepción y modos de circulación de éstos.

El anterior esquema de análisis propuesto, parte de dos principios. En primer lugar, que el productor traduce en su obra, mediante las diferentes mediaciones formales que esto exige, su posición en el campo. Y, en segundo lugar, y como consecuencia inmediata del primero, que “existe una homología entre las elecciones estéticas y las estrategias autoriales” (Bourdieu, 1992: 288), esto es, entre las representaciones discursivas del productor en el texto y la puesta en escena de sí mismo al interior del campo. De tal suerte, en un intento por superar la división entre las aproximaciones internas y externas del hecho literario, la noción de *proyecto autorial* permite describir los fenómenos concernientes a las realidades estéticas como parte de un sistema de relaciones entre los actores e instancias que intervienen en el proceso de producción, difusión y legitimación de la práctica literaria. Así pues, los fenómenos formales deben ser entendidos como soluciones originales a las problemáticas planteadas dentro de ese *espacio de posibles* abierto por la posición singular e irreplicable de un actor en el campo. Así lo manifestaba Jacques Dubois, mucho antes de las proposiciones actuales del análisis del discurso en materia de la autorialidad, al afirmar que “la posición concreta de un escritor, confrontada a un origen social y unas posibilidades objetivas de carrera, adquiere sentido en la medida en que el

7 La noción de *proyecto autorial* se acerca en muchos aspectos a la noción de *postura* propuesta por Meizoz y a la noción de *escenografía autorial* propuesta por José-Luis Díaz. Lejos de querer introducir un nuevo concepto a la ya enmarañada constelación terminológica de la actual sociología del autor, dicha noción pretende simplificar el debate develando los puntos en común bajo un mismo término.

escritor graba en sus obras ese algo que lo une a la institución y que es la traducción de su relación con la sociedad” (Dubois, 1990: 166).

Este triple esquema de análisis puede suscitar distintas objeciones. En primer lugar, se puede objetar que, en función de las distintas posiciones ocupadas a lo largo de una trayectoria, se desprenden, correlativamente, distintas escenografías autoriales. Así pues, la puesta en escena de un autor en su momento de emergencia no coincide, necesariamente, con la puesta en escena del autor en el momento de su consagración. A este respecto diremos que, en tanto suma de las diversas estrategias textuales y comportamentales empleadas a partir de las diferentes posiciones ocupadas a lo largo de la carrera, la noción de *proyecto autorial* permite explicar las constantes y variables de los diferentes escenarios autoriales desplegados en el conjunto de la carrera. El *proyecto autorial* no constituye, bajo ninguna circunstancia, una escenografía autorial. Éste remite, por el contrario, a un mecanismo o serie de estrategias empleadas a lo largo de una trayectoria, lo que nos permite analizar, bajo el concepto englobante de *proyecto*, las diferentes posturas autoriales desplegadas. En segundo lugar, podría objetarse también que la “presencia autorial” en los textos de ficción no se despliega de la misma forma que en los paratextos. Razón por la cual no pueden analizarse de la misma forma. Esto es cierto. La construcción autorial, esa puesta en escena del autor, no se realiza de la misma forma en una novela, poema o pieza de teatro que en un prefacio, un diario íntimo o una carta. Cada uno de estos discursos posee sus códigos propios y responde a voluntades distintas. Lo que nos obliga, en efecto, a analizarlos de diferente forma, teniendo en cuenta las normas y los límites que cada género impone. Sin embargo, lo que no podemos olvidar es que, sin importar el tipo de discurso, toda producción discursiva comprende un enunciado y la puesta en escena de dicho enunciado, ese acto discursivo que es la condición y el producto mismo de la enunciación. Si bien es cierto que el discurso de ficción exige unas estrategias de análisis particulares, éste no deja de remitirnos siempre al espacio de tomas de posiciones en un campo y, en cuanto tal, a una estrategia autorial. De ahí que la tarea consista más bien en establecer la manera en que los despliegues de la figura autorial, el textual y el paratextual, coinciden, pues ambos se remiten a una misma posición de origen.

Así pues, la noción de *proyecto autorial* tiene la ventaja de interrogar por la manera en que una solución formal se correlaciona con la posición ocupada por el enunciatario en el campo y con el *espacio de posibles* que dicha posición circunscribe. En otras palabras, y acudiendo al lenguaje del análisis del discurso, se trata de pasar del plano del enunciado al plano de la enunciación y de éste último al *proyecto autorial* pues, como afirma Dominique Maingueneau, “enunciar en literatura no consiste únicamente en configurar un mundo de ficción, sino también en configurar la escena de la palabra, escena que es, a su vez, condición y producto de la misma” (Maingueneau, 2009).

Ahora bien, llegados a este punto, vale la pena tomar un ejemplo emblemático del posicionamiento de un autor en el campo, para explicar así cómo puede ser ejecutado el análisis de un proyecto autorial a partir del examen de los textos en tanto traducciones formales del conjunto de problemáticas que una posición impone a su ocupante. De esta manera, asumimos pues que todo texto es el producto de unas condiciones de producción específicas que pueden ser rastreadas y develadas a través del estudio sociológico de sus orígenes.

Entre 1828 y 1830, Charles Augustin Sainte-Beuve publica tres textos consecutivos de suma importancia para su carrera: *Le Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle* (1828), *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829) y el libro de poemas *Les consolations* (1830). Como demostraremos en nuestro breve análisis, la publicación de dichas obras es significativa para demarcar la posición que ocupaba para entonces Sainte-Beuve y las estrategias empleadas para posicionarse en tanto poeta del cenáculo romántico que, para entonces, lideraba Victor Hugo⁸. Así pues, analizaremos su aparición como parte de una estrategia única desplegada en dos frentes: 1) la legitimación, por medio de la crítica, del nuevo movimiento romántico en búsqueda de su consagración y 2) la puesta en escena, a través de la ficcionalización, de una nueva figura del poeta.

Antes de centrarnos en por textos que nos interesan, analicemos brevemente la posición en la que se encuentra Sainte-Beuve en el momento de la publicación de éstos. A finales de 1830, Sainte-Beuve goza ya de un reconocimiento en tanto crítico literario gracias a sus publicaciones periódicas en el diario liberal *Le Globe*, fundado en septiembre de 1824 por Paul François Dubois y Pierre Leroux, antiguo empleado tipográfico que se convertirá, con el pasar de los años, en hombre político y escritor socialista. Sin embargo, el joven crítico, como tantos otros hombres que dejaban la provincia para dedicar su vida a las letras en París, sueña, conmovido por las carreras literarias de Hugo, Chateaubriand y Lamartine, en convertirse en poeta. Tras varios intentos, Sainte-Beuve entablará finalmente una breve amistad con Hugo, gracias a una crítica elogiosa publicada en 1827 en *Le Globe* con motivo de la aparición de sus *Odes et Ballades*. Dicho encuentro demarcará lo que Sainte-Beuve denominará, años después, “su campaña romántica”. “A partir de ese momento, dice Sainte-Beuve, comienza mi iniciación en la escuela romántica de poetas, con la cual, hasta entonces, no había simpatizado debido a su monarquismo y misticismo” (2002: 84). La utilización del término campaña, para denominar el momento en que Sainte-Beuve hace su entrada en el romanticismo, revela no solamente su intención programática de hacer parte del grupo dominante en el género por excelencia de la

8 Vale la pena resaltar que el nombre “cenáculo”, con el que se identificará desde entonces el grupo que se reúne en torno a Hugo y *La Muse Française*, fue inventado por Sainte-Beuve en el poema titulado “Le cénacle” que aparece en su *Joseph Delorme*.

época, la poesía, sino también la conciencia que posee ya el joven crítico del campo literario en tanto campo de batalla y de luchas por la consagración.

Con esa intención, Sainte-Beuve publica su *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle*. Mediante esta publicación, en donde el crítico moviliza todo un aparato teórico que le servirá de prehistoria y modelo al romanticismo, Sainte-Beuve acomete un acto de reconocimiento simbólico doble: por una parte, afirma su posición indiscutible como crítico de la nueva escuela poética de la Restauración y, por otra, contribuye a la construcción y legitimación del romanticismo. Dicha obra le otorgaba así un cierto reconocimiento por el nuevo movimiento poético que se perfilaba desde ya, a través de las conocidas batallas entre *clásicos* y *modernos*, como nuevo detentor de las posiciones simbólicamente dominantes en el campo literario. En efecto, mediante esta hábil maniobra de posicionamiento, Sainte-Beuve aseguraba su entrada, como era su intención, al panteón romántico. En ese sentido, la publicación del *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle* debe ser comprendida como la estrategia de emergencia empleada por un actor en el campo para ocupar la nueva posición deseada.

Ahora bien, si tenemos en cuenta que para entonces la consagración del autor provenía esencialmente de la legitimación que otorgaba un género como la poesía, podemos entender que el siguiente paso del joven crítico, aspirante al estatuto de autor, sea el de publicar sus primeros versos. Con esta intención, Sainte-Beuve publica *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. Este texto es particularmente importante para nuestro análisis, pues allí veremos claramente, al examinar la posición de enunciación y las estrategias narrativas allí empleadas, la manera en que Sainte-Beuve traduce su posición en el campo.

Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme se divide en tres partes: un relato biográfico del poeta, a manera de introducción, una selección de 56 poemas y una última parte constituida por las reflexiones de Delorme entorno al arte y la poesía. El punto en común, aquel que le da la coherencia al libro, es la figura de Joseph Delorme, prototipo del poeta desgraciado y marginalizado por un mundo que no alcanza a comprender. En la introducción al libro, Sainte-Beuve, que asume el rol del narrador, presenta la biografía y las poesías de Delorme como el diario que un joven poeta amigo le confió antes de morir:

El amigo, cuyas obras publicamos en este momento, nos abandonó hace algunos meses. Pocas horas antes de su muerte, nos legó su diario íntimo, donde se encuentran consignadas las principales circunstancias de su vida y algunos fragmentos de versos consagrados, casi en su totalidad, a la expresión de sus dolores individuales (1837: 1).

El lector atento y consciente de las circunstancias de publicación del libro comprenderá fácilmente que detrás de la figura de Joseph Delorme se esconde el verdadero autor de los poemas: Sainte-Beuve. Las coincidencias entre la biografía

de Delorme y la vida de Sainte-Beuve no dejan ninguna duda. Sin embargo, el joven crítico ha decidido recurrir a este desdoblamiento para presentar su obra. Al recurrir a la técnica del desdoblamiento del autor en dos instancias: el narrador, figura que él representa en tanto crítico que ha asumido el rol de presentar al poeta, y el verdadero autor, Joseph Delorme, autor imaginario, Sainte-Beuve revela su posición en el campo literario: joven crítico que, sin estar aún seguro de su talento poético y ensombrecido por la figura aplastante de Hugo, decide publicar, manifestando su verdadera vocación, sus primeros versos⁹.

Ahora bien, la particularidad de este texto consiste en desplegar todo un dispositivo de enunciación orientado a la construcción de una escenografía autorial¹⁰, esto es, a una puesta en escena de la figura del poeta. Para ello, Sainte-Beuve recurre a una estrategia que, nuevamente, se despliega en dos frentes: 1) la construcción de un paratexto: la introducción biográfica de Joseph Delorme a la manera de prefacio y 2) la construcción del texto mismo: las poesías de Delorme y, en la última parte, sus pensamientos y reflexiones. La función del paratexto es preparar al lector a la recepción del texto en la medida en que aquel establece las condiciones de legibilidad de éste, esto es, la exposición de una imagen de lo que para el autor es un poeta y de lo que para él es la poesía. En efecto, en la introducción del libro, Sainte-Beuve esboza desde ya su escenografía del poeta:

Si estas páginas, huellas de tristeza, aliviarán en su aislamiento a algunas almas enfermas como la suya, devoradas por un genio inoportuno, reducidas a la pobreza y desechas en el desencanto, significaría para él la felicidad y la gloria que nunca se atrevió a imaginar para su vida (1837: 2).

El alma enferma, el genio inoportuno, la pobreza, el desencanto, son todos elementos que definen la identidad social del poeta. Con *Joseph Delorme* nace una de las imágenes míticas de la figura del poeta que se propagará a lo largo del siglo XIX y que, incluso hoy, hace parte de nuestras representaciones: aquella del poeta desgraciado que sufre intensamente por la incompreensión del mundo que lo rodea y que, en una tentativa desesperanzada y vana, desea renovar el lenguaje poético.

Dicha escenografía será confirmada en los poemas. Si nos detenemos en los dispositivos de enunciación de éstos, veremos cómo el “yo” del texto, esa primera persona de la poesía lírica que representa al poeta en el discurso, se encarga de configurar, a través de los diferentes temas, la imagen del poeta. A través de un lirismo que raya

9 La falta de confianza de Sainte-Beuve en su talento poético se hace evidente en su correspondencia con Hugo justo antes de publicar su libro.

10 Para saber más sobre el término de escenografía autorial y sus empleos para un análisis sociológico de la literatura, remitimos al lector a la obra ya citada de José-Luis Díaz, en donde éste identifica, analiza y clasifica las diferentes imágenes del autor que se construyeron durante el romanticismo.

a veces en la ironía, Sainte-Beuve expresa así su visión del poeta y de la poesía: su situación marginal, su muerte, su amor desencantado e imposible, su desgarramiento interior, su musa caprichosa, la oposición entre su aspiración al ideal y el mundo presente que lo oprime, los ires y venires entre lo sórdido y lo sublime, su tristeza, su desgracia, en fin, toda una configuración poética que se construye en torno a la escenografía del poeta marginado que se consume lentamente en su desconsuelo.

Esta representación del poeta y de su universo poético, retomada parcialmente, entre otras, por Baudelaire¹¹, no surge espontáneamente de la nada. En efecto, la escenografía autorial desplegada por Sainte-Beuve en la figura de *Joseph Delorme* tiene sus antecedentes en algunas representaciones del poeta preexistentes ya durante el romanticismo, en particular en la figura del joven poeta melancólico y agonizante que encarna Chateaubriand. Así, nos dirá Sainte-Beuve en la introducción a su *Joseph Delorme*:

Había releído, con candor y simplicidad, esas melodiosas lamentaciones poéticas que, en otros tiempos, habían modelado su carácter. La idea de unirse a aquellos seres elegidos que cantan en este mundo sus penas y, siguiendo su ejemplo, gemir armoniosamente, lo confortaba en lo profundo de su miseria (1837: 20)

Son las lecturas de sus predecesores, y su intención de modelar su imagen a partir de éstas, las que determinan su puesta en escena del autor. Esto nos muestra, de manera lo suficientemente clara, cómo la escenografía empleada por Sainte-Beuve, en tanto *toma de posición* estratégica, está determinada por el universo de posibles que se le abre al productor según la posición que ocupe en el campo. Toda figuración, toda representación del autor se construye en torno a escenografías ya preexistentes, escenografías que han sido, a su vez, codificadas y legitimadas por las diferentes instancias que componen la institución literaria. Las representaciones que nos hacemos de un autor o de un artista, representaciones que definen nuestras posturas frente a lo que llamamos literario o artístico, han sido construidas y mediatizadas tanto por las instancias de producción, como por las instancias de difusión y circulación del campo. Todas ellas, ya sean los productores mismos o los encargados de difundir o emitir un discurso sobre la literatura, intervienen en las construcciones de las imágenes que nos hacemos del autor y de la literatura. Éstas circulan, de manera subyacente

11 Habría que hacer un estudio en el que se muestren los vasos comunicantes entre la escenografía del poeta propuesta por Sainte-Beuve y la escenografía desplegada por Baudelaire. Este estudio se ha demorado, tal vez, por las reticencias que Sainte-Beuve tenía con respecto a la poesía de Baudelaire. Sin embargo, como la correspondencia de éste lo confirma, el *Joseph Delorme* de Sainte-Beuve fue un modelo para Baudelaire. Así lo afirma en una de sus cartas a Sainte-Beuve: “Definitivamente, usted tenía razón; *Joseph Delorme* es *Las Flores del mal* de ayer. La comparación es gloriosa para mí. Tendrá usted la amabilidad de no encontrarla ofensiva para usted”. Baudelaire, *Lettre à Sainte-Beuve* du 24 janvier 1862, *Correspondance*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 219.

y casi inconsciente, a través de una institución que se ha encargado de codificarlas, legitimarlas y reproducirlas. De ahí que nuestro siguiente paso sea el de mostrar cómo analizar el *proyecto autorial* en sus diferentes etapas de conformación, teniendo en cuenta el papel que allí desempeñan las diferentes instancias de producción, difusión y legitimación.

5. Análisis institucional del proyecto autorial y etapas de carrera

Partiendo de la idea de que “el producto de la escritura no adquiere su estatuto de obra y su sentido sino a partir del momento en el que es recibido, leído y comentado” por las instancias de legitimación que componen la institución literaria, Jacques Dubois (1990: 121) propone analizar la trayectoria del autor, de ese autor que se construye en las interacciones con el campo, a partir de cuatro momentos en su carrera: la *emergencia*, el *reconocimiento*, la *consagración* y la *canonización*. Lo interesante de la propuesta de Dubois es que dichas etapas se establecen en función de las instancias de reproducción y de legitimación que intervienen en cada una de ellas. Así pues, el análisis del *proyecto autorial*, y de las diferentes escenografías desplegadas a lo largo de la carrera, puede ser aprehendido a partir de estas cuatro etapas teóricas. No obstante, y a pesar de su legibilidad, dicho modelo no puede adaptarse al pie de la letra a la trayectoria de todos los autores. De ahí que deba adaptarse, valga la aclaración, a cada caso particular.

El primer momento corresponde pues a la *emergencia* (querer ser literatura). Por lo general, atañe al momento en que el aspirante al estatuto de autor realiza sus primeros pasos en la vida literaria y empieza a definir su *proyecto autorial*. En esta etapa, el aspirante goza de un reconocimiento que se restringe, en la mayoría de los casos, a sus pares o amigos más íntimos. Estas circunstancias, lo obligan a asociarse con aquellos que, como él, se encuentran en una situación homóloga en el campo. De ahí que las instancias que intervengan en esta etapa sean, por lo general, los salones literarios, los cenáculos, las escuelas o corrientes literarias en emergencia y las pequeñas revistas de difusión restringida. Estos grupos, que por su funcionamiento recuerdan “las sectas religiosas”, se conforman casi siempre alrededor de un líder. Es el caso del *Parnasse contemporain*, congregado alrededor de las figuras tutelares de Leconte De Lisle, Gautier y Théodore de Banville, y que dio origen a la publicación del mismo nombre editada por Alphonse Lemerre. En este primer momento de su carrera, se le plantea al aspirante por primera vez el problema de la elección de una identidad imaginaria, de un primer rol que elegirá entre las escenografías autoriales ya existentes agregando, por supuesto, una variación que será la que le asegurará, en un futuro, su reconocimiento en la escena literaria.

El segundo momento corresponde al *reconocimiento* (el ser literatura). En esta etapa, asegurada esencialmente por los editores, el aspirante adquiere propiamente, en lo que podríamos comparar a una suerte de bautismo, el estatuto de autor. Mediante el acto de publicación, los editores ejercen una doble función: la inserción socioprofesional, en una suerte de reconocimiento simbólico que le asegura al aspirante un rol en la sociedad, y la remuneración económica, que le permitirá, eventualmente, vivir de su trabajo. Sin embargo, ante la imposibilidad de vivir únicamente de su producción artística, el autor ejerce su oficio alternativamente con otras profesiones ligadas a éste: periodista, gestor cultural, profesor, etc. Esto genera una movilidad en el campo que se caracterizará por la disposición de un mismo actor a ocupar diferentes roles, movilidad que, por demás, hace parte de la lucha por la acumulación del capital simbólico. Por otra parte, el autor que se encuentra por primera vez confrontado a un público amplio y a los medios de comunicación, se ve obligado a exponer su identidad imaginaria al examen público, lo que acarrea, por lo general, la necesidad de reevaluar y reacomodar su primera identidad escenográfica. Así pues, a través de los medios (críticas y reseñas, entrevistas, polémicas orales o escritas, etc.) el público interviene, mediante la imagen que se hace de éste, en la construcción misma del autor, forzándolo pues a reconfigurarse permanentemente.

El tercer momento corresponde a la *consagración* (hacer parte de la “gran literatura”). Esta fase del *proyecto autorial* está asegurada esencialmente por instancias como la crítica, profesional o académica, las academias y los premios literarios. En tanto metadiscurso literario que se encuentra a su vez determinado por las fluctuaciones y reconfiguraciones del campo, esto es, por la lucha entre los agentes que se encuentran, ellos mismos, en situación de competencia por la ocupación de las posiciones simbólicamente dominantes, las instancias de consagración operan, por lo general, de dos formas:

[...] o bien acuden al código [estético] anterior (o a un código clásico más general) y, por lo tanto, desembocan en una posición conservadora que puede consistir, por un lado, en la comprensión o en el rechazo y, por el otro, en la asimilación de los productos nuevos a las normas ya establecidas, o bien, se adhieren a los nuevos principios y, en cuanto tal, realizan un esfuerzo por redirigir la imagen de la obra en conformidad a las intenciones del autor o del grupo en ascenso (Dubois, 1990: 142).

En cuanto a las academias o premios literarios, podemos decir que cumplen, al igual que los editores con los que se encuentran estrechamente ligados, una doble función: por un lado, la consagración simbólica del escritor (recibimiento en la Academia Francesa, obtención del premio Nobel, Goncourt, etc.) y, por el otro, la remuneración económica. Así mismo, éstos contribuyen a la dinámica interna del campo en la medida en que los detentores del poder simbólico, encargados de distribuirlo a los nuevos ocupantes, son precisamente los autores que, habiendo

ocupado en el inicio de sus carreras una posición subordinada, se encuentran ya en las posiciones dominantes, posiciones desde las cuales fijan los límites del campo. A la etapa de *consagración* corresponde una escenografía autorial ya mucho más elaborada, que podríamos equiparar al paso hacia la madurez literaria, hacia una identidad social ya instaurada y, por lo tanto, menos movible. Ésta puede manifestarse en varias estrategias: preparación y publicación de las obras completas, redacción de las memorias o autobiografía en una suerte de testamento literario para la posteridad, liderazgo indiscutible de un grupo en el que se forman los nuevos discípulos que, a su vez, y con el paso del tiempo, serán los continuadores o disidentes que ocuparán las plazas dejadas por sus maestros.

La última etapa corresponde a la *canonización* (convertirse en modelo literario, ser parte del patrimonio cultural de un país). Ésta se encuentra asegurada, principalmente, por las instituciones educativas: educación escolar y universitaria. Entre otras funciones, la institución educativa se encarga de inculcar a los estudiantes (ciudadanos, pero posibles actores del campo literario) todo un comportamiento normativo que “consiste principalmente en la capacidad de aplicar un código de lectura (y de escritura) tras la forma de categorías estilísticas y temáticas” (Dubois, 1990: 147). La institución educativa reproduce, mediante la inculcación de una postura frente a lo literario, las normas y valores del campo. “Así pues, ella se encarga no sólo de conservar y celebrar las obras del pasado, sino de introducirlas también en la lógica de un sistema cuya función es proyectar sus principios y categorías en las producciones del presente” (Dubois, 1990: 148). En ese sentido, las disposiciones desplegadas en el *proyecto autorial* de un autor, disposiciones que responden esencialmente a la definición de qué es una obra de arte y qué es un autor, son leídas, simplificadas y vulgarizadas a través de la institución educativa asegurando así, de manera relativamente permanente, la transmisión de una herencia cultural. Sin embargo, la imagen del autor, retomada y reproducida por la institución educativa, tiende por lo general a ser simplificada hasta el punto de la deformación misma.

Llegados a este punto, queda claro que el análisis de aquello que llamamos *lo literario* pasa necesariamente por la reconstrucción de las instancias que intervienen tanto en su producción como en su legitimación. Desde el momento en que escribe, todo autor, dirá Jacques Dubois, es “alguien que busca su lugar en ese juego de posiciones que es el campo literario. Y el estatuto de sus escritos, como él bien lo sabe, pasará sin falta por la mediación de instancias que ejercen un autoridad simbólica” (1990: 131). Analizar un *proyecto autorial* a partir de las instancias que intervienen en su producción, difusión y legitimación significa, ante todo, no perder de vista este hecho fundamental de la literatura. De ahí la importancia de esta noción para el estudio sociológico de la literatura. Dicho estudio, como lo confirma Alain Vaillant,

no existe independientemente de un acercamiento sistemático de los hechos sociales, de ahí que, en el caso de la literatura, dicho acercamiento implique que todos los fenómenos que conciernen a las realidades estéticas mismas (el corpus de obras, las modalidades de escritura, los géneros, etc.), los actores de la vida literaria (escritores, críticos, comentaristas, editores, mecenas etc.) y sus referencias periféricas (evolución del público, naturaleza de los modos de difusión y publicación, estructuras educativas, etc.) deban ser analizados en el marco de un sistema complejo de relaciones mutuas (2010: 251).

La noción de *proyecto autorial* es pues el desenlace y resultado de este acuerdo.

Bibliografía

- Amossy, Ruth et Maingueneau, Dominique. (2009). « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3. Recuperado el 07/04/2011 en: | 2009 <http://aad.revues.org/index678.html>.
- Antoine-Léonard, Thomas. (1976). *Discours prononcé dans l'Académie française le jeudi 22 janvier 1767 à la réception de M. Thomas* (Discours sur l'homme de lettres citoyen). Ver la reseña de este discurso en la *Correspondance Littéraire*, le 1^{er} février 1767.
- Barthes, Roland. (2006). “La muerte del autor”. Trad. de C. Fernández Medrano. Recuperado el 07/04/2011 en: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>
- Bourdieu, Pierre. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, coll. « Libre examen ».
- . (1991). « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 3-46.
- . (1971). « Le marché de biens symboliques ». *L'Année sociologique*, 22, 49-126.
- Buche-Jepsen, Niels. (2001). « Le nom propre et le propre auteur. Qu'est-ce qu'une 'fonction auteur' ». En : N. Jaques-Lefèvre et F. Regard (eds.), *Une histoire de la « fonction-auteur » est-il possible ?* Actes du colloque organisé par le Centre de recherche LiDiSa (Littérature et discours du savoir) 11-13 mai 2000, Université de Saint-Etienne, 49-64.
- Chamfort. (1825). *Œuvres Complètes*, éd. Auguis, t. I.
- Chartier, Roger. (1992). « Figures de l'auteur », *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XVIe et XVII siècles*. Aix-en-Provence: Alinéa.
- Compagnon, Antoine. (1998). *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil.

- Coutourier, Maurice. (1995). *La Figure de l'auteur*. Paris: Seuil, coll. « Poétique ».
- Díaz, José-Luis. (2007). *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion.
- Dubois, Jacques. (1990). *L'institution de la littérature : Introduction à une sociologie*. Bruxelles : Labor.
- Foucault, Michel. (1969). « Qu'est-ce qu'un auteur ? », en *Dits et écrits*, II, 1954-1975, Paris. Quarto Gallimard, 2001. Conférence prononcée devant la Société française de philosophie dans la séance du samedi 22 février 1969.
- . (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard.
- Goulement, Jean M. et Oster, Daniel. (1992). *Gens des lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire, 1630-1900*. Paris: Minerv.
- Meizoz, Jérôme. (2009). « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009. Recuperado el 08/04/2011 en: <http://aad.revues.org/index667.html>. Consulté le 08 avril 2011.
- . (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine Erudition.
- Maingueneau, Dominique. (2007). *Analyser les textes de la communication*. Paris : Armand Colin.
- . (2009). « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009. Recuperado el 14/04/2011 en : <http://aad.revues.org/index660.html>.
- Sainte-Beuve, Charles. (2002). « Ma biographie », en *Pour la critique*. Paris : Folio. Manuscrit inachevé publié par Jules Troubat au t. XIII des *Nouveaux Lundis*.
- . (1837). *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. Bruxelles : Société belge de librairie.
- Vaillant, Alain. (2010). *L'histoire littéraire*. Paris : Armand Colin.
- . (1996). « Entre personne et personnage : le dilemme de l'auteur moderne » en *L'Auter*, actes du colloque de Cerisy-la-salle, 4-8 octobre 1995. Caen : Presses Universitaires de Caen.
- Viala, Alain. (1985). *Naissance de l'écrivain*. Paris: Editions de Minuit.