

IMAGEN, POSTURA, PROYECTO APUESTAS A UN NUEVO ABORDAJE DE LA FIGURA DEL AUTOR

Ruiz, Ma. Julia^{1*}

Resumen

La vuelta del autor, tanto a las páginas literarias como a las agendas de investigación, manifiesta una de las problemáticas centrales sobre el sujeto en el siglo XXI. La misma pertenece a todos los ámbitos teóricos de las ciencias humanas y exige una revisión, una problematización, un abordaje múltiple. Este sujeto que regresa -figura ponderada y olvidada en el tiempo, muerta y resurrecta- adopta nuevas formas de expresarse y de posicionarse no sólo en sus textos sino en el mundo real.

La pregunta inicial versa sobre cómo abordar este concepto errático de *autor* que se compone en un cincuenta por ciento de lenguaje y en un cincuenta por ciento de realidad, mitad hombre y mitad simulacro, mitad sujeto y mitad discurso. El marco teórico que ensamblamos busca dar respuesta a esta pregunta mediante las metáforas escénicas, aquellas que permiten indagar en los procedimientos de puesta en escena del autor como parte de la construcción de un proyecto autorial.

Este artículo, a través de una metodología cualitativa, analiza las categorías de proyecto autorial (Zapata), imagen de autor (Maingueneau, Amossy y Gramuglio) y postura de autor (Meizoz).

Palabras clave

Autor - Imagen – Postura – Proyecto autorial – Puesta en escena -

IMAGE, POSTURE, PROJECT. BETS ON A NEW APPROACH TO THE FIGURE OF THE AUTHOR

Summary

The author's return, both to literary pages and to research agendas, manifests one of the central problems of the subject in the 21st century. It belongs to all the theoretical fields of the human sciences and demands a revision, a problematization, a multiple approach. This subject who returns-a figure weighted and forgotten in time, dead and resurrected-

*María Julia Ruiz (Santa Fe, 1986). Dra. en Letras, miembro del CEDINTEL (Centro de Investigaciones Teórico-Literarias) de la Universidad Nacional del Litoral. Enviado 17/03/2019. Evaluado 02/05/2019
Mail: july_77@hotmail.com

adopts new ways of expressing himself and positioning himself not only in his texts but in the real world. The initial question is about how to approach this erratic concept of author that is composed of fifty percent of language and fifty percent of reality, half man and half simulacrum, half subject and half speech. The theoretical framework that we assemble seeks to answer this question through the scenic metaphors, those that allow us to investigate the staging procedures of the author as part of the construction of an authorial project. This article, through a qualitative methodology, analyzes the categories of authorial project (Zapata), author image (Maingueneau, Amossy and Gramuglio) and author's position (Meizoz).

Keywords

Author - Image - Posture - Authorial project - Staging -

Introducción

La vuelta del autor, tanto a las páginas literarias como a las agendas de investigación contemporáneas, manifiesta una de las problemáticas centrales sobre el sujeto en el siglo XXI. La misma pertenece a todos los ámbitos teóricos de las ciencias humanas y sociales y exige una revisión, una problematización, un abordaje múltiple.

Este sujeto que regresa adopta nuevas formas de expresarse, de relacionarse y de posicionarse no sólo en sus textos sino en el mundo real. Figura que, ponderada y olvidada en el tiempo, muerta y resurrecta, exige una determinada postura de parte de quien la observe: podrá ser entendida como una estrategia del discurso o como una manifestación del escritor real o, también, como ambas a la vez. Los investigadores de la tradición teórica a la cual adscribimos adoptan esta última vertiente, una mixtura de la vida y la obra convergiendo en una sola imagen, una sola figura.

La pregunta inicial versa sobre cómo abordar este concepto errático de *autor* que se compone en un cincuenta por ciento de lenguaje y en un cincuenta por ciento de realidad, mitad hombre y mitad simulacro, mitad sujeto y mitad discurso. El constructo teórico que ensamblamos busca dar respuesta a esta pregunta mediante las metáforas escénicas, aquellas que permiten indagar en los procedimientos de puesta en escena del autor como parte de la construcción de un proyecto autorial¹.

Dicha metáfora escénica opera como disparador para la selección del marco teórico que acompaña nuestras lecturas: los nuevos abordajes sobre la autoría (aquellos que integran tanto el análisis del discurso como la sociología de la literatura) se manifiestan como bisagra, como instancias de análisis intermedias entre el texto y el afuera. Estas perspectivas pretenden dar luz tanto a las puestas en escena del autor que ocurren en el interior de la obra como al universo de posibles que circula por fuera, generando así una lectura macro que pretende aunar, finalmente, vida y textualidad.

Las preguntas subsiguientes que brindan una apertura al mar de posibilidades teórico-críticas son ¿cómo se construye un autor? ¿qué procedimientos se ponen en juego en esa construcción? Nuestra hipótesis inicial consiste en plantear al *autor* como un dispositivo que se construye a sí mismo y a la vez es construido por terceros al ponerse en escena. Esta puesta se manifiesta tanto discursivamente en el espacio literario como físicamente en el espacio social, a la vez que se constituye como una suma de procedimientos que

posicionan la figura del autor dentro de la escena literaria. Todos estos procesos son englobados bajo la noción de *proyecto autorial*, es decir, la trayectoria del escritor que reúne diferentes posturas y posicionamientos de autor a lo largo del tiempo.

Proyecto, trayectoria, posturas, imágenes de autor, ethos, escenografías, poses: todos estos conceptos pueden entenderse como procedimientos que colaboran en la fabricación, legitimación y colocación del autor en una determinada posición en la escena literaria. De esta forma, tautológicamente, el autor se construye efectivamente en la puesta en escena y la puesta en escena brinda las posibilidades para la construcción del autor.

Metáforas escénicas y proyecto autorial. Juan Manuel Zapata

Todos los teóricos que abordan el problema del autor desde esta nueva bisagra, a caballo entre el análisis del discurso y la mirada sociológica, se valen de las hipótesis y los conceptos foucaultianos (función-autor) y bourdesianos (campo, autonomía, proyecto) para desarrollar su aparato categorial². Una de las lecturas que recupera a dichos autores es la propuesta por Juan Manuel Zapata (2011), quien realiza un recorrido por las ramificaciones teóricas post-debate muerte y resurrección del autor. El interés de Zapata se centra en la reaparición de esta figura problemática en la escena literaria, “un retorno vigoroso y lleno de consecuencias” (2011: 37); figura que, a través del estudio de la función-autor, ha generado una nueva teoría del autor, la cual “ha desempolvado la historia literaria y abierto nuevos horizontes para el análisis histórico-social de la literatura”³ (2011: 38).

Zapata realiza el pasaje de una concepción hermenéutica a una sociológica del autor, tomando los conceptos de Pierre Bourdieu y de una serie de teóricos que se han dedicado a indagar estas problemáticas. Focaliza en la noción de *campo literario* (campo que logra su constitución debido al concepto de *autonomía*) para explicar cómo de ese concepto interesa fundamentalmente la *posición* que se ocupa en el mismo, ya que la misma está atravesada tanto por el capital simbólico como por el social, capital que el escritor “empleará para su beneficio y su mejor posicionamiento” (2011: 45). La 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 paratexto, un manifiesto...) está mediado por el espacio de “producciones posibles” que se da bajo la forma de alternativas prácticas (...). 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 (2011: 46).

De esta manera las tomas de posición implican tanto las estrategias textuales –en cuanto a las elecciones discursivas- como las estrategias de figuración del escritor, ya que se manifiesta “la necesidad de proveerse de un rol, de una imagen, de una identidad escenográfica en función del repertorio de posturas existentes en el campo” (2011: 46).

Zapata vincula las tomas de posición con la problemática de la identidad y con la construcción de una “personalidad literaria”, la cual será sumamente necesaria y hasta obligatoria para existir dentro del campo, ya que

[el aspirante a autor] 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 (2011: 47).

Zapata se aproxima de esta forma al concepto de las *escenografías autoriales*⁴ de José-Luis Díaz; aquellas imágenes de autor construidas y canonizadas históricamente que se encuentran disponibles para que el escritor que está formando su propia identidad seleccione. Esa elección brindará la posibilidad de existencia dentro del campo y permitirá disputar lugares de prestigio: ejemplos como el bohemio, el suicida, el dandy, entre otros, dan cuenta de esos repertorios de imágenes o escenografías autoriales. En base a ellas, el estudio del autor pasará a ser el estudio del personaje del autor, aquel que se pone en escena para posicionar y legitimar su *proyecto autorial* (Zapata 2011). Dicha categoría será de fundamental importancia, ya que

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 arte (2011: 47).

La trayectoria de un escritor comenzará a tomar relevancia, ya que la misma es entendida como parte de un proyecto autorial, un mecanismo mediante el cual “el productor cultural asume simultáneamente una posición discursiva y una postura en el campo literario” (2011: 48). Zapata entiende el proyecto autorial como la sumatoria de las posturas literarias en consonancia con las escenografías autoriales⁵: espacios, tomas de posición e imágenes de autor se cruzan entre estos tres conceptos para intentar dar cuenta de la trayectoria de un autor que se dibuja a sí mismo, tanto en sus textos como en la escena literaria, y que ocupa una determinada posición, buscada por sí mismo y en colaboración con las instancias externas (editores, mercado, lectores). La noción de proyecto autorial permitiría explicar las variables y las constantes imágenes de autor en el conjunto de una trayectoria puesta en perspectiva, ya que este proyecto

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 (2011: 48).

En una entrevista a José-Luis Díaz realizada por Ruth Amossy y Dominique Mainguenu, el pensador realiza un aporte interesante que se vincula directamente con la noción de proyecto autorial y su puesta en escena, su costado actoral:

Yo preferí hablar de *escena literaria* en lugar de *campo literario*, pero a medida que releo Bourdieu me doy cuenta de que mis posturas están muy próximas de las suyas. Pienso, como él, que toda actitud literaria se hace en referencia a un campo cultural y social. Yo insistí sobre el lado escénico de este espacio de referencia; él sobre la dimensión sociológica de dicho campo. Pero nuestra idea común es que hay un espacio, “espacio de posiciones” y “espacio de posibilidades” que se debe tener en cuenta para comprender lo que pasa en la literatura en un momento dado. Toda postura literaria y/o escenografía autorial se define estructuralmente en relación con ese campo. Incluso teniendo en cuenta posibles colectivos en relación con los cuales se define toda postura literaria, que no es más que la puesta en forma de una de esas posibles estructuras (2017: 7).

Así, de la noción de campo bourdesiano derivamos a la noción de *escena literaria* de Díaz, aquella que nos permite pensar las puestas en escena del autor como un elemento decisivo de la construcción autorial. Como afirma el propio entrevistado, tanto el campo como la escena comparten nociones básicas comunes, pero la categoría de escena literaria insiste en la metáfora teatral que permite focalizar en los procedimientos que ponen en presencia al autor, tanto en sus discursos como en el medio social.

Díaz se permite reconfigurar el universo semántico bourdesiano, puntualmente la noción de campo, para focalizar en aquellas puestas en imágenes de escritores y sus modos de ocupar posiciones en la escena. El campo de Bourdieu se configura como espacio de lucha y combate, donde se establece una competencia en busca de la ocupación de determinadas posiciones. Ante este planteo, Díaz aclara

yo agrego que esos combates poseen un fuerte componente mediático (de ahí el término *escena*). El campo literario restringido y autónomo, en el sentido de Bourdieu, necesita (y Bourdieu no lo dice suficientemente) de ese espacio mediático sin precedentes, espacio de resonancias y reverberaciones, que aporta a la literatura la prensa y el desarrollo de la crítica que le está ligada (2017: 8).

El campo autónomo que pretendía el sociólogo se ve irrumpido por los nuevos espacios de mediación del autor: internet, radio, televisión, facebook, twitter, instagram. Cada una de estas instancias sugiere al autor otras maneras de ponerse en escena y cuestionan la supuesta autonomía del campo, ya que participan fuertemente en la elaboración del proyecto autorial de los autores contemporáneos -aquellos que se valen de los medios de comunicación y de las redes sociales- para brindar diversas imágenes y posturas con las cuales construir una identidad autorial.

Un análisis del proyecto autorial y sus diferentes momentos o “etapas” es planteado por Dubois, autor de quien Zapata recupera su andamiaje teórico porque éste le permite “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” (2011: 54).

En el primero de esos momentos, la *emergencia* o el *querer ser literatura*; “el aspirante al estatuto de autor realiza sus primeros pasos en la vida literaria y empieza a definir su proyecto autorial”, proyecto que viene acompañado de la elección de una “identidad imaginaria, de un primer rol que elegirá entre las escenografías autoriales ya existentes” (2011: 54). En esta etapa inaugural, el reconocimiento del aspirante es restringido y por ello suele “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” (54).

En el segundo momento, el *reconocimiento* o el *ser literatura*, es cuando el aspirante adquiere estatuto de autor mediante sus primeras publicaciones: en esta instancia los editores y las editoriales intervienen en su inserción en el campo. Asimismo, el flamante autor que se encuentra por primera vez confrontando al público 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” (2011: 55).

El tercer momento es la *consagración* o *hacer parte de la “gran literatura”*: en esta etapa se plantea “el paso hacia la madurez literaria, hacia una identidad social ya instaurada y, por lo tanto, menos movible” (55). Aquí intervienen la crítica, los premios literarios y los medios de reconocimiento del autor, entidades que se valen de algunas estrategias autoriales propias de este momento: publicación de las obras completas, redacción de autobiografía o memorias, liderazgo de un grupo o movimiento literario (56).

Finalmente, la cuarta etapa es la *canonización* o *convertirse en modelo literario*. Ésta se encuentra atravesada más que nada por el ingreso a las instituciones educativas, a los planes de estudio, ya que éstas se dedican a la reproducción del canon, las normas y los valores del campo literario (56).

Zapata resulta una interesante puerta de entrada a estas problemáticas puesto que manifiesta una síntesis de conceptos teóricos pertenecientes a diferentes autores para elaborar un aparato categorial sumamente productivo.

Imagen de autor. Dominique Maingueneau, Ruth Amossy

Tanto Dominique Maingueneau como Ruth Amossy han recorrido un largo camino de investigación vinculado al análisis del discurso: los aportes recuperados en este apartado tienen que ver con estos postulados en necesaria vinculación con la literatura y, puntualmente, con la elaboración de categorías que permitan pensar la construcción de un autor. No profundizaremos aquí en las nociones de *Ethos*⁶ (instancia en la cual ambos autores se han detenido y han profundizado no sólo en el ámbito literario sino también en el discurso político y el publicitario) ni volveremos sobre las diferentes escenas de enunciación (instancia en la cual Maingueneau desarrolló un importante aparato crítico), puesto que nuestro interés radica en comenzar a delinear la categoría de “imagen de autor” ampliamente abordada por ambos teóricos.

En 2009 Maingueneau propondrá pensar esta problemática como doble: por un lado, el autor y, por otro, la imagen de autor. Esta distinción marca una toma de posición, ya

que el teórico considera que no hay que subsumir la imagen del autor a las teorías precedentes en torno al autor. Además, plantea cómo “la noción de autor y de imagen de autor exceden las categorizaciones tradicionales” ya que

El “autor” –aquella instancia de la que se ocupa Michel Foucault en su famoso texto de 1969- no se reduce ni a la instancia enunciativa, correlativa al “texto”, ni a la persona de carne y hueso, correlativa al “contexto”. En cuanto a la “imagen de autor”, esta no se reduce ni al productor del texto ni al público: constituye una realidad inestable, pues es el producto de una interacción entre interventores heterogéneos (2014: 51).

Es gracias a la ruptura de las nociones tradicionales que podemos pensar la categoría de imagen de autor, ya que “la puesta en escena que acompaña la construcción discursiva del escritor dejó de ser aprehendida como un conjunto de actividades que permanecen fuera de esa especie de círculo sagrado que es el Texto” (2014: 51). La imagen de autor irrumpe en este escenario “como una dimensión que hace parte tanto de la comunicación literaria (...) como del discurso literario en tanto actividad que se lleva a cabo en un espacio social determinado” (2014: 51).

El autor francés anuncia cómo el análisis del discurso no se ha preocupado a grandes rasgos del problema de la autoría en los textos, y pasa a solucionar dicha falencia estableciendo una teorización y una categorización del concepto de autor. En primer lugar, aclara que se centrará en la autoría de orden textual (aunque asegura que no es el único orden donde se manifiesta la condición de autoría, y propone el caso jurídico como ejemplo), ya que “a primera vista, los términos de «autor» y de «imagen de autor» tienden a aplicarse a los productores de la esfera estética” (2014: 53), cuestión nada menor, ya que el estatuto de autoría cobraría mayor fuerza o relevancia a la hora de hablar de un producto artístico. Estos productos singularizan al hacedor de literatura, el cual “pretende calificarse, acreditarse y reconocerse únicamente a partir de la producción de textos” (2014: 54).

Luego de este recorte del objeto Maingueneau establecerá una distinción tripartita sobre la noción de autor. En primer lugar, denominará al “autor responsable”, aquella instancia que responde por un texto, la cual “no atañe ni a la instancia enunciativa, ni al productor de carne y hueso (dotado de un estado civil), ni al escritor (en tanto agente que se define a partir de la puesta en marcha de estrategias de posicionamiento dentro del campo literario)” (2014: 55).

En segundo lugar, denominará al “autor-actor”, instancia que al organizar su existencia en torno a la producción de textos debe “administrar una trayectoria, una carrera” (55). En este sentido aclara que “No se trata necesariamente de una profesión, pero sí de una actividad, de un comportamiento” y remite a lo que anteriormente llamáramos con Díaz las *escenografías autoriales*, ya que según Maingueneau “Este tipo de estatuto varía en función de los lugares, las épocas y, según las diferentes posiciones que ocupen los interesados, se le pueden atribuir diversas representaciones estereotipadas” (2014: 55).

En tercer lugar, denominará al “autor-autoritas”, es decir, al autor en tanto correlato de una obra, “una instancia dotada de una autoridad”:

Si por su naturaleza misma todo texto implica un “autor responsable”, sólo un número reducido de individuos accede al estatuto de “autor-autoritas” (...) Para

ello, es necesario circunscribirse a un *Opus*, y no a una serie contingente de textos dispersos. En ocasiones, el *Opus* puede estar constituido por un texto único, ya sea porque su autor se consagró a la escritura de un único texto o porque solo un texto suyo logró retener la atención (2014: 55).

Maingueneau plantea que todo texto literario que manifiesta un “autor responsable” es susceptible de convertirse en “autor-autoritas”, pero “este no será una *autoridad* en el sentido de *autoritas*, esto es «fuente de autoridad», si un tercero no le consagra una «imagen de autor» que este pueda modelar” (2014: 56). Así entendida, la imagen de autor brindada por terceros es factor clave para la consagración de un autor: la misma “despliega un espacio de relaciones: relaciones entre texto y su autor (que toma en consideración las representaciones de los diferentes públicos) y relaciones entre las representaciones que el público se hace del autor y de sus textos” (2014: 56).

Años después Maingueneau vuelve a preguntarse sobre la operatividad del concepto *imagen de autor* frente a los vecinos *ethos* o *postura* porque el primero no pertenece a un solo ámbito, sino que “aparece como una realidad inestable y confusa, el producto de una interacción entre participantes heterogéneos” (2015: 17). No obstante, dicho concepto se presenta útil para el campo del análisis del discurso, el cual “está destinado por naturaleza a trabajar en zonas fronterizas” (2015: 17).

Luego de redefinir la imagen de autor como “la interacción entre el autor y los diferentes públicos que producen discursos sobre el autor” (2015: 18), Maingueneau procede a reformular también su concepto de imagen de autor, definido por “zonas de activación”: las que conciernen al texto y al actor, actor “cuyo comportamiento se apoya y actúa sobre las representaciones colectivas de lo que es la actividad normal de escritor en un lugar y en un momento dados” (2015: 21). Dicho actor tiene un trabajo doble, de configuración y de figuración en función de la imagen que pretende modelar de sí:

La «configuración» está orientada hacia el ajuste de la obra; pasa por varios géneros: manifiestos, debates, escritos sobre otras artes, prefacios a obras de otros escritores, obras sobre otros escritores... Permite reorientar la trayectoria de conjunto en la cual se inscribe cada obra singular: ser escritor es también gestionar la memoria interna de sus textos y de sus actividades anteriores y reorientarlas en función de un porvenir. A este trabajo de «configuración» se mezcla el trabajo de «figuración» a través del cual el autor, en cierto modo, se pone en escena como escritor: viaja o no, vive retirado en el campo o en el centro de una gran ciudad, sale en televisión o esconde su cara, concede entrevistas a la prensa escrita, etc. (2015: 21).

De la descripción de estos dos procedimientos Maingueneau concluye que la imagen de autor “se elabora en la confluencia de sus gestos y de sus palabras, por una parte, y las palabras de todos los que, de modos diversos y en función de sus intereses, contribuyen a modelarla” (2015: 21). A la vez, evalúa algunas consideraciones sobre las obras que colaboran con la construcción de la imagen de autor: los personajes utilizados (que pueden generar identificación con el autor), el clima del relato, el *ethos* discursivo que emana tanto del enunciador como de la escenografía, los géneros bajo los cuales toman forma los textos (e identifican al autor en un determinado espacio del campo), la manifestación del “autor-responsable” (la cual se manifiesta tanto de la enunciación del propio texto como de la lectura de los paratextos), el nombre de autor como activador de

representaciones (y sus seudónimos o heterónimos), el ethos editorial (los materiales de elaboración del formato-libro). Además de estos elementos que emanan de la propia obra y de su inmediato contexto editorial, están las imágenes que surgen del propio escritor, las cuales el autor busca controlar “en tanto actor de la institución literaria, a través de sus comportamientos y de sus textos de acompañamiento (...)” (2015: 25).

El teórico francés realiza una importante aclaración sobre la imagen de autor:

Como el autor, la imagen de autor tampoco es un punto fijo ni una zona de contacto entre instancias estables: es una frontera movедiza, resultante de un juego de equilibrio inestable en reconfiguración permanente. La noción de imagen de autor, de hecho, como todo lo que atañe a la autorialidad, es particularmente sensible, en efecto, a la diversidad del hecho literario en el espacio y el tiempo (2015: 26).

Siempre fluctuante, siempre en movimiento, la imagen de autor se adapta a los cambios sociales y contextuales que acompañan la noción de autoría. En nuestra contemporaneidad nos encontramos “en un universo en el cual el escritor debe constantemente legitimar su proceso creativo elaborando una imagen de autor a la medida de su obra” (2015: 26).

El teórico manifiesta a modo de conclusión que la imagen de autor nuclea los tres polos de la comunicación literaria: la producción (ya que el creador la ajusta en función de la imagen de autor), el texto (el formato, la organización y la puesta en circulación dependen de esa imagen) y la recepción (para los lectores/espectadores la imagen condiciona la interpretación).

El recorrido teórico realizado por Ruth Amossy se asemeja en mucho al de Dominique Mainguenu no sólo por la construcción de conceptos comunes como el ethos y la imagen de autor, sino por el lugar desde el cual ambos los abordan: el análisis del discurso. Estos autores se han abocado a reconstruir y sistematizar dichas categorías, extraída la primera del campo de la retórica y puesta a funcionar en un nuevo espacio contemporáneo de análisis, y configurada la segunda a partir del ethos en permanente diálogo con la sociología literaria.

En el año 2009 nuestra autora toma la noción de *ethos* para ponerla a funcionar en estrecha vinculación con la imagen de autor, entendida en su naturaleza como “doble”. En primer lugar, considera la imagen de autor no como el autor real, sino como una “figura imaginaria”, una “imagen discursiva que se elabora tanto en el texto como en sus alrededores” (2014: 67). De ahí que proponga pensar en su doble naturaleza: aquella que proviene del mismo autor en sus obras literarias y aquella que proviene de afuera, de los discursos sociales, históricos y mediáticos que intervienen entre el texto y el lector.

Amossy propone un interesante planteo vinculando la noción retórica del ethos con la imagen de autor para lograr “una mejor comprensión de las dimensiones discursivas e institucionales del hecho literario” (2014: 67), y expone su hipótesis: “la manera en la que se cruzan y se combinan estas imágenes influye tanto en la interacción entre el lector y el texto como en las funciones dentro del campo literario” (2014: 68).

Ante “la muerte del autor” de Roland Barthes realiza una aguda observación:

esta resurrección solo afecta la reflexión crítica: las reticencias de las investigaciones científicas jamás interfirieron en la profusión de discursos sobre

el autor en la esfera pública. Una abundante producción ha sido consagrada, y sigue siéndolo, a la puesta en escena de los personajes que encarna el autor (...) De ahí que se elaboren y circulen discursos que esbozan una figura imaginaria, un ser compuesto de palabras al que se le atribuye una personalidad, unos comportamientos, un relato de vida y, por supuesto, una corporalidad auxiliada por fotografías y por sus apariciones en la televisión (2014: 68).

Amossy entiende la “imagen” de autor en el sentido literal de la palabra, “esto es, en el sentido visual del término”; esa imagen “se duplica en una imagen de sentido figurado” y se compone de dos rasgos distintivos

1. Está construida en y a través del discurso, por lo que no puede confundirse con la persona real del individuo que escribe, pues se trata de la representación imaginaria de un escritor en cuanto tal.
2. Es esencialmente producida por fuentes externas y no por el autor mismo, pues se trata de una representación de su persona y no de una representación de sí mismo. Por eso se distingue del *ethos* discursivo, o de la imagen que el locutor produce de sí mismo a través de su discurso (2014: 68-69).

Desde esta distinción plantea cómo la imagen de autor en los discursos mediáticos o críticos “obedece a distintos imperativos que corresponden a las funciones que ésta debe ocupar en el campo literario” (2014: 69). Esas funciones son de promoción (en los fenómenos de ventas), de instancia cultural (o conocimiento de interés general), de patrimonio cultural (cuando lo que circunda al nombre de un autor se vuelve de relevancia para enriquecer el patrimonio) y/o de intervención en la comunicación literaria. Estas instancias pertenecen a la imagen del autor creada por terceros. A partir de ellas Amossy realiza otra distinción de imagen de autor, aquella creada por el mismo escritor en diferentes espacios: en sus metadiscursos internos y externos a su obra literaria, metadiscursos que se traducen en términos de autopoéticas⁷.

De la imagen que se le atribuye por un tercero al *ethos* que el autor construye de su persona (o, en otras palabras, de los textos que gravitan alrededor de la obra a aquellos que, como el prefacio, hacen parte integral de esta) circulan múltiples imágenes, diferentes y contradictorias, que proponen un caleidoscopio movedizo del autor (2014: 71).

No obstante estas imágenes movedizas se pueden reconocer algunas características fundamentales de las mismas: primero “pasan obligatoriamente por la mediación de un imaginario propio de una época y se modelan a partir de aquello que Díaz llamó «escenarios autoriales»” (2014: 71); esto quiere decir que las imágenes que se proyectan están indefectiblemente ancladas en un momento histórico determinado y forman parte de un imaginario social. Según Amossy, estos modelos “no son simplemente impuestos desde fuera, sino que los escritores mismos participan en su gestación, los hacen circular y se los apropian” (2014: 71). Pero no sólo la imagen de autor se vincula con los imaginarios sociales, sino que aquella “es indisociable de una estrategia de posicionamiento en el campo literario” (2014: 71); es en esta instancia cuando Amossy recupera los aportes de Jérôme Meizoz sobre la *postura* para designar

“las conductas *enunciativas e institucionales* complejas por medio de las cuales una voz y una figura imponen su singularidad en un estado del campo literario”. En otras palabras, a partir del momento en que la imagen de autor es producida y asumida por el escritor como una estrategia de posicionamiento más o menos deliberada (pues no es necesario que sea consciente y calculada) esta puede recibir el nombre de postura. Esta “no solo es una construcción autorial, ni una pura emanación del texto, ni una simple inferencia del lector”, sino que es “co-construida a su vez por el escritor en el texto y fuera de este”, por los diversos mediadores que la difunden (periodistas, críticos, biógrafos, etc.) y por los públicos (2014: 71).

El concepto de postura de Meizoz le permite a Amossy vincular la imagen de autor con el rol que ésta juega en el campo literario, ya que “el escritor, al ver que se le atribuye una imagen que le asigna una posición y un estatuto, se esforzará por reforzarla o por desbaratarla” (2014: 72). Además,

La postura se refiere al acto asumido por el escritor. Esta designa las modalidades a partir de las cuales el escritor asume, reproduce o intenta modificar la manera en que los discursos de acompañamiento lo representan. De ahí que la postura sea más bien la palanca para un posicionamiento que el indicador de una posición (2014: 71).

Este concepto resulta para Amossy sumamente operativo, ya que desde la postura del autor se borran las distinciones entre las imágenes que surgen desde el texto y las que surgen desde los discursos circundantes. No obstante, para ocupar una *posición efectiva* en la escena “la imagen construida por el autor debe ser reconocida por las instancias de difusión y de legitimación. Esta es la condición necesaria para que ambas imágenes coincidan”, aunque también “el autor puede verse a sí mismo ocupando una posición diferente de la que le otorgan las instancias de legitimación. En este caso, las imágenes no tienen por qué coincidir. De ahí la importancia de la negociación” (2014: 72). Dicha negociación se produce entre las imágenes producidas por terceros y las imágenes del propio autor; todas ellas insertas en los mismos moldes culturales y en los mismos escenarios donde se legitiman y consagran. Producto de este convenio “se desvanece la frontera entre aquello que se construye en los textos del autor y aquello que, al elaborarse en el exterior de éstos, está fuera de su control” (2014: 73).

Amossy realiza la pregunta que atraviesa el campo de los estudios literarios en las últimas décadas cuando se interroga “¿Podemos extender la noción de *ethos* a la noción de autor e introducir así en la comunicación literaria una figura imaginaria que se ajuste al nombre del signatario?” (2014: 74). Para responderse pondrá a funcionar el *ethos* autorial como la “imagen verbal que el locutor construye de sí mismo en el discurso en general y, en particular, en el discurso literario” (2014: 75):

La noción de *ethos* permite aferrar la imagen que el locutor (presente o ausente) proyecta de su persona en el discurso, sin tener que acudir por ello a la figura del autor en tanto origen intencional del sentido, y sin disociar la instancia autorial de la interpretación global del texto. El *ethos* autorial es un efecto del texto que viene a reafirmar una dimensión de intercambio verbal. Este señala la manera mediante la cual el responsable de un texto, designado por un nombre propio,

construye su autoridad y su credibilidad frente a los ojos del lector potencial. Al esbozar una imagen de aquel que asume la responsabilidad de lo dicho, el *ethos* muestra cómo dicha imagen permite al texto entablar un cierto tipo de relación con el destinatario (2014: 76).

Amossy, analizando un caso puntual, realiza una pregunta que apunta al corazón de la problemática del autor: ¿quién es el hombre que se esconde detrás de su personaje y del nombre que aparece en la portada del libro?

Los medios y la crítica académica intentan responder a esta pregunta construyendo una imagen del hombre real –de la persona biográfica del escritor-. Así, una representación de Jonathan Littell se instaura en el caleidoscopio movable de comentarios y de retratos. Esta imagen de autor –ella misma discursiva, pero elaborada en el discurso de acompañamiento de la obra y no de la trama misma de esta- juega un rol importante en la interpretación y posicionamiento de la obra (2014: 80).

Gracias a las imágenes de autor que el propio escritor fomenta en sus textos y en sus manifestaciones públicas, como así también las imágenes que forjan los medios y los discursos aledaños (premiaciones, comentaristas, campañas mediáticas, crítica académica, entre otras), la obra literaria puede variar en sus interpretaciones y sus modos de ser leída: a tal punto impacta este *ethos* autorial y estas proyecciones del autor.

Imagen de escritor. María Teresa Gramuglio

María Teresa Gramuglio (1992) es una de las figuras que ha vinculado tempranamente los nuevos aportes sobre la teoría del autor desarrollada en Francia con el campo argentino, a la vez que ha sido precursora en su noción de *imagen de escritor*. Desde la recuperación de Alain Viala, Gramuglio instaura un aparato categorial potente para pensar la elaboración de las imágenes y figuras del escritor desde una perspectiva de la sociología de la literatura, como lectora de Bourdieu y deudora de los conceptos de campo intelectual, campo de poder y campo literario.

Gramuglio plantea la noción de *imagen de escritor* como “un motivo que remite no a la poética sino a un aspecto vinculado a la historia literaria en la Argentina” (1992: 37) y la define como una construcción propia de los escritores en sus textos, entendidos éstos “en el sentido más amplio y laxo del término: puede tratarse de una autobiografía, de un prólogo, de un ensayo sobre otro escritor, de un poema, de una ficción narrativa y aún de casos fronterizos como un reportaje” (1992: 37). A estas imágenes las define como “figuras de escritor que (...) suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos” (1992: 37).

En torno de estas cuestiones propone leer “cómo el escritor representa, en su dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor y (...) cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad⁸” (1992: 38).

Gramuglio especifica en qué consisten esos lugares de pertenencia que el escritor mismo se da, tanto en la literatura como en el espacio social. En el primer caso incluye

su relación con sus pares, con los escritores que son sus contemporáneos y aún con los futuros, pero también con la tradición literaria en que se inscribe o que pretende modificar; con los temas y los lenguajes que esa tradición le provee; su relación de amor y de odio con sus modelos y precursores; sus filiaciones, parentescos y genealogías; su actitud frente a los lectores, las instituciones y el mercado (1992: 38).

En el segundo caso, el lugar que el escritor piensa para sí mismo en la sociedad incluye “la vinculación con aquellas instancias que en un sentido estricto podemos llamar extraliterarias (...): las luchas culturales, la vinculación con los sectores sociales dominantes o dominados, con los mecanismos del reconocimiento social, con las instituciones políticas y con los dispositivos de poder” (1992: 38).

De esta forma, en todas las figuras que el escritor proyecta en estos espacios se insinúa “tanto una idea de sí en cuanto escritor como una idea acerca de lo que la literatura es” (1992: 38-39): ideas que conjugan una ideología literaria y una ética de la escritura, “ética que compromete la estética del escritor y que llega a convertirse (...) en una moral del estilo, una moral de la forma⁹” (1992: 39).

Gramuglio prosigue con su lúcida descripción incorporando aquellas figuras que han llegado a convertirse en tópicos en el paradigma literario: el escritor fracasado que no posee libertad para consagrarse a su obra o el genio solitario e incomprendido propio del romanticismo¹⁰. Estas figuras de escritor son bautizadas por Gramuglio como *ideologemas* en el sentido que Jameson le otorga al concepto: “unidades discursivas complejas, a vez ideológicas y formales, que construyen soluciones simbólicas a conflictos históricos concretos” (1992: 39-40), conflictos que ponen en juego una serie de elecciones y valoraciones a la hora de elaborar una autoimagen como escritor. Gramuglio condensa las ideas anteriormente desarrolladas con una cita de Alain Viala, quien en el año 1983 afirmaba “«El imaginario de un escritor es, también, la construcción de una imagen de sí en el espacio literario y su estética, la forma que da a esa imagen» (Viala: 10)” (1992: 40).

Para la teórica la autonomización de los campos literarios en las literaturas nacionales ha sido fundamental para desarrollar las imágenes de escritor en la literatura argentina, objeto central de su interés. Dicha autonomía permite el florecimiento de textos “que tienen como tema algún aspecto de la vida literaria, que designan, con la ficción o con la polémica, los lugares del campo y los puntos de conflicto presentes, que proponen representaciones y que edifican mitos” (1992: 43). Asimismo, no propone pensar las transformaciones del campo literario argentino como “llave maestra y explicación omnicomprendiva de las imágenes de escritor” (1992: 44) sino que pretende realizar un paso metodológico casi inverso: leer las imágenes de escritor

poniendo las estrategias discursivas y las estrategias de escritor en relación de implicación mutua, para seguir en sus articulaciones los modos específicos y diferenciados que revisten tanto los conflictos inscriptos en la formulación del proyecto literario, como los sistemas de valor que sustentan la concepción acerca de la función de la literatura y del escritor (1992: 45).

En este sentido, las *estrategias discursivas* serían los antecedentes del ethos y de la imagen de autor, y las *estrategias de escritor* serían los antecedentes del concepto de

postura. La autora aclara este último, el cual a su vez es definido por Viala como “el conjunto de operaciones –discursivas y no discursivas- que los escritores realizan para hacer carrera: son estrategias que ponen en juego el estatuto social del escritor y definen, de acuerdo con las posibilidades que ofrece el campo, clases de trayectoria literaria” (1992: 45).

Tanto la noción de proyecto literario como la de trayectoria (aquellas que Zapata enunciará casi veinte años después) son fundamentales a la hora de abordar un compendio de textos de un mismo autor, ya que éstos están atravesados por el concepto de *obra* y ligados a la noción de postura. Esta última permite realizar una lectura sistemática de las diferentes posiciones que un autor va desarrollando en su trayectoria en búsqueda de su proyecto literario.

Al año siguiente Gramuglio continúa con sus investigaciones sobre la construcción de la imagen del escritor, la cual “refiere a las figuras textuales y a las estrategias, discursivas y a veces no discursivas, que condensan el imaginario de un escritor acerca de la colocación de sí mismo o de su práctica en los espacios literario y social” (1993: 7). La autora amplía su definición y anuncia

Uso la palabra *imagen* para subrayar justamente el aspecto *imaginario* de esa construcción. Y pienso que la figuración de un lugar en el espacio literario compromete profundamente la estética del escritor, ya que allí se dirimen sus relaciones tanto con la tradición literaria en que se inscribe, o que pretende modificar, como con las tendencias presentes a las que adhiere o rechaza, y con las formas de reconocimiento que ellas pueden brindar. Por otra parte, la figuración de un lugar en el espacio social implica imaginar una relación con instancias regidas por otras lógicas: con los sectores sociales dominantes o dominados, con los aparatos institucionales y con los dispositivos del poder (1993: 7).

Imágenes de autor, Posturas de autor. Jérôme Meizoz

Jérôme Meizoz es quien se ha dedicado a sistematizar y construir la categoría de *postura*, entendida rápidamente como “la manera de ocupar una posición en el campo” (2015: 2). En el volumen dedicado a este concepto Meizoz elige la modalidad dialógica, llevada a cabo entre dos personajes (“el curioso” y “el investigador”) para expresar con claridad y sencillez aquello que entiende por postura. Recupera a Alain Viala, el primer autor en conceptualizar dicho término y cita:

Existen diferentes maneras de asumir o de ocupar una posición; se puede, por ejemplo, ocupar, de una manera modesta, una posición ventajosa, o se puede ocupar, con mucha pompa, una posición modesta. En ese sentido, utilizaremos pues la noción de postura (la manera de ocupar una posición) [...] al relacionar [la] trayectoria [de un autor] con las diversas posturas que allí se manifiestan (o con la continuidad de una misma postura) –y que, por decirlo de alguna forma, constituye la “marca” específica de un escritor, esa propiedad que lo distingue y que le atribuimos a los que mejor se destacan) se descubre la lógica de una estrategia literaria (Viala, “Eléments de sociopoétique”, pp. 216-217) (2015: 2)

Para evitar confusiones Meizoz propondrá una definición más global del concepto de postura que la que sugería su antecesor. Reconociéndole los aportes realizados, le recuerda a Viala que la postura no es sólo un elemento del *ethos autorial* (Amossy) proveniente de la retórica, sino que también es un elemento comportamental proveniente del contexto. De esta manera, invierte el orden instaurado por Viala, el cual consideraba la postura como un elemento constitutivo del *ethos*, para pasar a considerar al *ethos* como constitutivo de la postura.

Según Meizoz describir el *ethos* de un escritor forma parte de una operación socio-poética, ya que “permite concebir, en un mismo movimiento, tanto la «estrategia» de éste en el campo como sus opciones formales, esto es, su poética” (2015: 2).

Para aclarar la confusión terminológica a través de la pregunta que “el curioso” realiza (“¿Podrías entonces aclarar la definición que propones?”) el “investigador”¹¹ define nuevamente la postura como constituyente de “la «identidad literaria» construida por el autor mismo y, en la mayoría de los casos, retomada por los medios, quienes la ponen a disposición del público” (2015: 4). En este punto propone

convocar la noción latina de *persona* utilizada en el teatro para designar la máscara. Esta se refiere tanto a la voz como a su contexto de inteligibilidad. En la escena de enunciación de la literatura, el autor solo puede presentarse y expresarse provisto de su *persona*, de su postura. No olvidemos que en su obra el autor construye para el público una imagen de sí mismo (2015: 4).

Asimismo, la postura no puede ser reducida a “un artificio, a un acto promocional o a una estrategia en el sentido corriente del término”, aunque en el mundo contemporáneo en el que vivimos regido por las mediatizaciones, “las puestas en escena del autor constituyen una parte integral de la nueva manera de considerar la existencia pública de la literatura” (2015: 4).

Meizoz se ve en la necesidad de redefinir constantemente su concepto para librarlo de posibles ambigüedades¹²:

Por postura entiendo algo que es común a todos los escritores (y a todos los artistas en general), algo que se encuentra ligado a su propio estatuto: una manera de enfrentar, en su sentido literal, de adoptar una figura (buena o mala) frente a las ventajas y desventajas de la posición ocupada en el “juego” literario o artístico. Todo autor manifiesta una postura, ya sea conscientemente o no (...). Sin embargo, la postura solo adquiere su verdadera significación en relación con la posición que el autor ocupa en el espacio de posiciones literarias posibles en un momento determinado del campo. De ahí que no debemos contentarnos con la sola descripción de los elementos más visibles o puramente cosméticos de una postura, como si se tratara únicamente de una puesta en escena intencional (2015: 5).

Ante la pregunta del “curioso” sobre las relaciones entre postura y ficción, el investigador reitera que los textos literarios manifiestan una postura en la confluencia entre la construcción que hace el autor de sí y el campo en el que se instala. Lo interesante aquí es cómo Meizoz considera que “no se trata del sujeto civil o biográfico, o por lo menos no únicamente de éste, sino de la construcción de una imagen que el autor lega a los lectores en y a través del trabajo de la obra” (2015: 12).

En este diálogo entre personajes o diferentes posturas del teórico francés se problematiza la cuestión de la *auto-creación* del escritor: “una postura reengendra al autor, lo condensa: ésta coincide con la posición y con el estatuto de una actuación tanto física como verbal” (2015: 14), de este modo el autor se inventa a sí mismo a través de la manifestación de una postura. Así,

Una postura sólo se comprende a través de la relación que ésta entreteje con la trayectoria y la posición del autor (origen, formación, etc.) con los grupos literarios (redes de escritores ya sean contemporáneos o del pasado); con los géneros literarios en la que ésta se invierte (según la jerarquía genérica en vigor); y finalmente con los públicos a la que se dirige (instancias de asignación de valor, críticos, etc.) (2015: 14).

Meizoz vuelve nuevamente sobre la vinculación entre postura y poética, cuando afirma que “la adopción (conciente o no) de una postura me parece ser una parte constitutiva del acto creador. Una postura se construye conjuntamente con una poética: es la manera de *adjudicar un tono*” (2015: 15). Esa elección del tono, de la voz, del género, de la forma, es lo que define un estilo de escritura, lo que singulariza a un escritor, aquello que lo catapultará a intentar ocupar una determinada posición en la escena literaria.

Algunos años más tarde el autor vuelve a dedicarse a las problemáticas autoriales, esta vez para plantear, a través de ejemplos concretos y puntuales, cómo el artista se exhibe, se pone en escena, adquiere visibilidad y toma una nueva existencia pública. Según Meizoz “La vida social, puesto que se desarrolla bajo la mirada del otro, no solo está bañada por la *espejularidad*, sino que convoca una dimensión estética vinculada a los diferentes modos de exhibirse” (2013: 253). En esta instancia, propone expandir el objeto de estudio, al concebir cómo “Hablar de *actividad literaria* es designar un campo de investigación que se extiende más allá del estudio de los textos y que va hasta la *presentación que los escritores hacen de sí mismos* en una situación pública” (2013: 255). En esta expansión “La modernidad mediática juega un rol esencial en estos fenómenos de autorepresentación. Los medios contemporáneos han agregado al libro su autor visible, por no decir televisivo. Estos presentan en la escena pública aquellos personajes cuyo actuar es teatralizado por el medio mismo” (2013: 255).

Recupera la voz del crítico Olivier Nora, quien expone cómo hoy en día “consumimos la voz y la imagen del autor sin haber leído, en la mayoría de los casos, una sola línea de su obra: el efecto carismático propio a la escritura ya no reposa en la lectura, sino en el audio y en la visión” (2013: 256). Asimismo, a través del análisis de la performance artística de Marina Abramovic, plantea que “*la puesta en escena del artista es el objeto mismo de la obra*” (2013: 256). En estas instancias el acento está puesto no en el objeto de arte sino en la presencia humana en tanto que obra.

Desde el ejemplo literario el cuerpo del autor se hace igualmente presente:

Las presentaciones públicas exigidas a los escritores (lecturas, firmas de libros, entrevistas) o aseguradas por los colectivos (lecturas con músicos, veladas declamatorias) son parte integral de la circulación de textos. En dichas *actividades*, los autores encarnan sus escritos, ya se trate de promoverlos o de *performarlos*. Varios términos han sido forjados estos últimos años para designar

estos fenómenos: se habla de “literatura expuesta”, de “literatura contextual” o incluso de “literatura fuera del libro” (2013: 257).

Meizoz observa un “trabajo de mediatización” de los escritores, regido por los formatos propios de la era del espectáculo. La literatura planteada como *actividad* más allá del texto impreso exige poner en vinculación un conjunto de usos y de conductas que hacen parte de su enunciación, tanto autorial como editorial (2013: 258). Para pensar esta problemática el teórico vuelve a un ejemplo concreto, el de Margarite Duras, quien realiza -a su entender- una *enunciación profética*: “cuando un autor performa su texto, tal *encarnación* es al mismo tiempo un acto enunciativo (un *ethos*, una vocalización, un tono) y un «efecto dramático» en un contexto ritualizado. Asimismo dicha *performance ritualizada* señala una *posición en el campo literario*” (2013: 259).

Meizoz recupera, con afán de sintetizar y sistematizar, algunas nociones diseminadas que resultan sumamente potentes a la hora de realizar un abordaje de corpus:

La *dimensión escénica* es consustancial a la actividad literaria.

La *noción de autor* designa aquí no una identidad civil, ni un principio de atribución o un fuero interior, sino un *dispositivo de enunciación*.

La autorepresentación puede ser considerada como un indicio del posicionamiento en el campo literario (2013: 262).

Remite a Paul Valéry, quien afirma que “Escribir, es entrar en escena” (2013: 262) y también recupera a Jean-Paul Sartre quien, en la lectura de Flaubert, propone que “«Escribir (...) no es simplemente producir una obra, es *encarnar un rol*. En efecto, un escritor, cualquiera que sea la época a la que pertenezca, si desea recuperar su ser —es decir, si se toma en serio— está obligado, por más grande que sea, a encarnar el rol del escritor»” (2013: 263).

En este sentido, volvemos a recuperar la dimensión escénica del acto literario: un escritor se convierte en tal no sólo en el momento de producir una obra, de seleccionar un tono, un registro y un género -entre otras decisiones- sino también en el momento en que se pone en escena para acompañarla. La contemporaneidad que nos atraviesa como sujetos posmodernos exige -y con esto volvemos a la hipótesis del inicio- una revisión del concepto de autor, aquel sujeto de carne y papel que no deja de volver, que no está ausente, que no es un fantasma, que definitivamente no murió y que está cada vez más entusiastamente presente.

Bibliografía

Amossy, Ruth (2009) [2014]. “La doble naturaleza de la imagen de autor” en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. [Compilación y traducción de Juan Zapata] Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.

José-Luis Díaz (2009) [2017]. “Autour des «scénographies auctoriales»: entretien avec José-Luis Díaz, auteur de *L'écrivain imaginaire*” (2007) [Online] disponible en <https://journals.openedition.org/aad/678>. Consultado el 20/09/2017. Traducción a cargo de la profesora Verónica Tomás. Santa Fe.

Gramuglio, Ma. Teresa (1992). “La construcción de la imagen” en *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada, Universidad Nacional del Litoral.

(----) (1993). “Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor” en *Hispanamérica*. Año 22, n° 64/65, pp. 5-22. [Online] disponible en <https://es.scribd.com/doc/176318785/Gramuglio-Maria-Teresa-Literatura-y-Nacionalismo> consultado el 20/09/2017

Maingueneau, Dominique (2009) [2014]. “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso” en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. [Compilación y traducción de Juan Zapata] Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.

(----) (2015). “Escritor e imagen de autor” en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 24, año 2015 [Traducción de Carole Gouaillier] [Online] disponible en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1139> consultado el 11/08/2017

Meizoz, Jérôme (2007) [2015]. *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. [Traducción Juan Zapata]. Bogotá: editorial Universidad de los Andes.

(----) (2009) [2014]. “Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor” en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. [Compilación y traducción de Juan Zapata] Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.

(----) (2013). “«Escribir, es entrar en escena»: la literatura en persona” en *Estudios*, Volumen 21/2013, n° 42 (enero-junio 2016), pp. 253-269, traducción de Juan Zapata. [Online] <http://www.revistaestudios.ll.usb.ve/sites/default/files/Estudios%2042/Jerome%20Meizoz.pdf> consultado el 21/09/2017

Zapata, Juan Manuel (2011). “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor” en *Lingüística y literatura*, n° 60, pp. 35-58. [Online] <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3943056.pdf> consultado el 07/08/2017

(----) (2014). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. [Compilación y traducción de Juan Zapata] Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia

(----) (2015). “La noción de *postura* en el debate académico: desafíos y presupuestos de la nueva teoría del autor” en Meizoz, Jérôme (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor* [Traducción y prólogo de Juan Zapata]. Departamento de Humanidades y Artes: Universidad de Los Andes.

Notas

¹ Esta temática fue el eje central de la Tesis Doctoral de nuestra autoría titulada “Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado”, la cual fue defendida y aprobada en noviembre de 2018 en la Universidad Nacional del Litoral en el marco del Doctorado en Humanidades -mención Letras- de dicha institución y que contó con los siguientes jurados: Dra. Laura Scarano (UNMdP), la Dra. Graciela Ferrero (UNC) y el Doctor Santiago Venturini (UNL).

² No recuperaremos directamente a estas tradiciones teóricas, como así tampoco el mentado debate sobre la muerte del autor y sus intentos de resucitación entre Roland Barthes y Michel Foucault, puesto que nos llevaría a gastar muchas páginas y nos alejaría de nuestro interés central: pensar la figura del autor como una instancia dual que se construye y se posiciona en su puesta en escena.

³ Si bien estas nuevas teorías parten de muchos postulados foucaultianos para desarrollar su posterior análisis, Zapata establece una crítica al pensador francés, ya que en su afán de dejar atrás al autor como

persona real para construir una función hermenéutica “parece olvidar el papel que desempeña ese sujeto que firma la obra en la construcción de la función autorial” (2011: 42), y anuncia cómo “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” (2011: 42). Entendemos, desde nuestra perspectiva, que esa construcción se produce mediante determinados procedimientos de autofiguración que se realizan en la puesta en escena. Dicho en otras palabras: el autor se construye en su puesta en escena, porque la misma brinda las condiciones de posibilidad de existencia y manifestación de dicho autor.

⁴ Para elaborar una imagen particular de sí mismo que lo distinga de los otros autores que comparten junto con él el campo literario no es suficiente asumir una función-autor (elección de un género y un soporte literario) sino que es preciso que el aspirante a ese título incorpore y reelabore en su discurso ciertas representaciones estereotipadas, ciertas imágenes que se encuentran inscriptas en la memoria discursiva del campo y entre las cuales debe elegir para señalar su posición (Zapata 2015: 14). Esas representaciones estereotipadas tienen un anclaje histórico al cual el autor que se encuentra construyendo la imagen de sí puede adscribir, rechazar o modificar, de acuerdo con la posición que desee ocupar en el campo. En palabras del propio Díaz, “Mis «escenografías autoriales» son en cierta forma el despliegue escénico, la puesta en imágenes y la partición escenográfica desarrollada de esos «puestos y posiciones». Esto sirve -y soy en esto Bourdesiano-, para tomar posición en un campo determinado. Si se tiene sobre todo en cuenta su funcionalidad estructural, sirve esencialmente para definir un lugar pero también una actitud, una manera -de ser y de escribir- en relación de diálogo, a menudo firme con otras actitudes contemporáneas” (Díaz 2017: 7).

⁵ Zapata realiza una importante distinción al aclarar que el proyecto autorial no constituye una escenografía autorial en sí, ya que dicho proyecto remite “a un mecanismo o serie de estrategias empleadas a lo largo de una trayectoria, lo que permite analizar bajo el concepto englobante de *proyecto*, las diferentes posturas autoriales desplegadas” (2011: 49). De esta forma queda claro que el proyecto autorial contiene y propone una lectura y una interpretación de las distintas imágenes de autor que se producen a lo largo de una trayectoria literaria; imágenes movilizadas y hasta contradictorias, por eso es de suma relevancia mirarlas en perspectiva como la historia literaria del autor y su devenir por el campo literario a través de los años.

⁶ El *ethos* puede ser rápidamente entendido por Maingueneau como una “instancia subjetiva que se manifiesta a través del discurso, escrito u oral”, instancia que se caracteriza por ser voz y cuerpo enunciante, ubicado históricamente en una situación de enunciación (1996: 79). Según este autor, “el *ethos*, por naturaleza, es un *comportamiento* que, en tanto tal, articula lo verbal y lo no verbal para provocar en el destinatario efectos que no se deben solo a las palabras, al menos no por completo” (2002: 57).

⁷ En cuanto a éstas reconoce la entrevista como uno de los únicos géneros en los que el autor puede regular una presentación de sí mismo, aunque esa presentación se ve constantemente negociada con el entrevistador, motivo por el cual concluye que no siempre el escritor puede controlar la imagen proyectada. Esa imagen “no le es indiferente al escritor. Por el contrario, este desea, en una cierta medida, controlarla” (2014: 79) y en ese deseo de control el escritor debe, quiéralo o no, “situarse en el mundo de las letras, esto es, posicionarse en el campo literario. De ahí que su imagen de autor juegue un rol fundamental para determinar la posición que ocupa o que desea ocupar” (2014: 70).

⁸ Esta perspectiva nos vincula con los planteos que quince años más tarde realizará Meizoz en *Posturas literarias*, ya que la misma abarca tanto las nociones de *ethos* y de imagen de autor -aquella imagen que surge de los propios textos o “en la dimensión imaginaria” según Gramuglio- como la de postura, la cual integra “lo estrictamente subjetivo” con el lugar dentro del sistema literario y dentro del sistema social.

⁹ Todas estas nociones se encuentran condensadas en la contemporánea categoría de *postura*, puesto que la misma comporta tanto una posición poética sobre el propio hacer literario como una posición ética en vinculación con el propio campo y el lugar que se pretende ocupar en el mismo.

¹⁰ Estos tópicos, construcciones atravesadas por la historia que “se reformulan y resemantizan en función del contexto en que se inscriben” (1992: 39), son el antecedente de lo que José-Luis Díaz llamará *escenografías autoriales*: figuras aceptadas y disponibles en el campo literario a las cuales los escritores echan mano para construir la propia imagen.

¹¹ Tanto “El curioso” como “El investigador” son dos posturas diferentes que asume el autor Jérôme Meizoz: de esta forma, expone su teoría en el discurso a la vez que se pone en escena y asume un rol dual.

¹² En su composición la postura presenta una doble dimensión, una *conducta* y un *discurso*, es por este motivo que el teórico la entiende como “la presentación que un autor hace de sí mismo y las conductas públicas relacionadas con lo literario (premios discursos, banquetes, entrevistas públicas, etc.) como la imagen que proyecta a través del discurso, aquello que la retórica ha llamado *ethos*. Al hablar de la «postura» de un autor, describimos simultáneamente los efectos del texto y de las conductas sociales. Dicho de otra forma, esta noción articula, en un mismo plano metodológico, la retórica y la sociología” (2015: 6).