



# El autor como dispositivo de distinción: lógicas y paradojas del régimen de singularidad

Authorship as Distinction System. Logics and Paradoxes of Singularity Regime

AINA PÉREZ FONTDEVILA  
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ<sup>1</sup>  
<https://orcid.org/0000-0002-2936-2756>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-03-23  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2023-05-05

**RESUMEN:** Este artículo analiza la relación entre la noción de autor en «régimen de singularidad» y el paradigma estético de definición de la Literatura, a fin de mostrar cómo la autoría deviene en este régimen un mecanismo de exclusión y distinción. Para ello, analizaremos cómo la oposición singularidad vs. comunidad atraviesa las representaciones del escritor desde el Romanticismo, mostrando su relación con el cuadro hermenéutico que rige el discurso literario y la consideración del objeto libro, para analizar después cómo determinados ritos de aparición de la instancia autorial en el espacio público contribuyen también a apuntalar su sacralización y singularización. Todo ello con el objetivo de mostrar de qué modo la revisión crítica de la autoría que se está llevando a cabo en las últimas décadas pone en jaque la pretensión de autonomía y singularidad que ha venido caracterizando la figura del autor.

**Palabras clave:** autoría literaria, siglos XIX-XX, autonomía, singularidad, comunidad, distinción.

**ABSTRACT:** This article analyses the relationship between the notion of the author in a “regime of singularity” and the aesthetic paradigm of the definition of Literature, in order to show how authorship becomes in this regime a mechanism of exclusion and distinction. To do so, we will analyse how the

---

<sup>1</sup> Este artículo ha sido elaborado en el marco de un contrato postdoctoral Juan de la Cierva-Incorporación (IJC2020-043578-I) en el Grupo de Alto Rendimiento GILCO. Grupo de Investigación en Literatura Contemporánea (Universidad de Alcalá). Se vincula a la investigación llevada a cabo en *Cos i Textualitats: autories i subjectivitats en construcció* (2021 SGR 00736) (Universitat Autònoma de Barcelona).

opposition singularity vs. community runs through the representations of the writer since Romanticism, showing its relationship with the hermeneutic framework that regulates literary discourse and the consideration of the book as object, in order to later analyse how certain rites of appearance of the authorial instance in the public space also contribute to underpinning its sacralisation and singularisation. All this with the aim of showing how the critical revision of authorship that has been carried out in recent decades calls into question the claim to autonomy and singularity that has characterised the figure of the author.

*Key words:* literary authorship, 19th-20th century, autonomy, singularity, community, distinction.

## 1. «CÓMO SER UN ESCRITOR DE LITERATURA SERIA»: EL AUTOR SINGULAR Y LA IDEOLOGÍA ESTÉTICA

En su columna semanal en el periódico brasileño *O Globo*, el escritor Raphael Montes –reconocido por sus novelas policíacas y de misterio– lanzaba en 2015 unas paródicas instrucciones tituladas «Cómo ser un escritor de literatura seria», que incidían en buena parte de los tópicos que vienen caracterizando el estatuto de autor y la definición legítima de lo literario en el marco de la «ideología estética» (Eagleton, 1990) que, como explica Alexandre Gefen (2021), ha prevalecido en el campo literario desde la modernidad hasta nuestros días. De acuerdo con el imperativo de intransitividad, originalidad y elitismo que definen dicho paradigma, Montes recomienda al aspirante a escritor renunciar «al arte menor y confortable» de «contar buenas historias» – «Conceptos como ‘arquitectura de la trama’, ‘plot-twist’ y ‘ganchos de capítulos’ están absolutamente vetados»–; mantener la opacidad mediante un léxico autorreferencial en las descripciones sobre la temática de sus textos –«utilice aleatoriamente palabras como ‘hibridez’, ‘estilo’, ‘autoficción’, ‘ausencia’, ‘dialéctica’ y ‘fronterizo’»–; rechazar la supeditación de la obra a géneros y estilos heredados –«Evite hablar de géneros literarios. Su literatura no se define. Es desafiadora, incómoda e incomprensible»–; y, en todo caso, circunscribir las influencias al círculo restringido de la «Alta literatura», siempre para mejor remarcar la singularidad del propio estilo:

Cuando le pregunten cuál es su libro de cabecera, ni se le ocurra citar algún ejemplar que se encuentre fácilmente en las librerías. Opte por libros raros, con autores de nombres impronunciables. [...]

[...] [O]lvide nombres como Agatha Christie, Stephen King, Sidney Sheldon y cualquier otro escritor que haya tenido éxito o que esté en la lista de los más vendidos del momento. Diga lo que hay que decir: su trabajo dialoga con Lispector, tiene tonos de Cortázar y matices de Saramago, pero, a fin de cuentas, usted cree tener voz propia –y, entonces, lance el desafío: «Espero que la crítica consiga comprender mi trabajo mejor que yo»–.

(Montes, 2015: s/p)

Con ello, Montes se hace eco de una visión de la literatura que ha prevalecido a lo largo de dos siglos y cuyas características han sido elevadas a su definición, relegando a sus márgenes o al ámbito de la no-literatura otras prácticas de escritura y de autorización y consumo textual. Como resume Gefen, se trata de «una literatura concebida como esfera

autónoma, de perímetro limitado, que se piensa como un absoluto, animada por escritores occidentales, productores *happy few* de una lengua difícil para otros *happy few*, que escriben por inspiración retirándose del orden social» (2021: 36). Entre otras cuestiones, el texto de Montes refiere algunas características de esta concepción surgida en el siglo XVIII y afianzada sobre todo por la «estética desinteresada» de los defensores decimonónicos del arte por el arte (Gefen, 2021: 17–29). Fundamentalmente, su rechazo a otorgar a la literatura cualquier función comunicativa, cognitiva, antropológica o política (Maingueneau, 2006; Gefen, 2021), comprendiéndola, en cambio, como un «trabajo intensivo con el lenguaje», «cualificado por su forma» y «centrado en sus propias interrogaciones» (2021: 30). Un trabajo cuyo valor radicaría, en última instancia, en la «interioridad subjetiva» (2021: 20) que se manifiesta en el forjamiento de un estilo que distingue la lengua propia del lenguaje común –la *lingua propria* del escritor pero también del conjunto de textos *propriamente* literarios (la literariedad)– (2021: 96). De ahí la hostilidad hacia los géneros entendidos como fórmulas rutinarias que amenazarían la creatividad, la originalidad y la individualidad, y especialmente el rechazo a la novela de género practicada por el mismo Montes.

Esta concepción que asume gustosamente el riesgo de la «forma hermética» (Gefen, 2021: 119), se rige por «un ideal de valor por el cual la cualidad se opone decididamente a la cantidad (y, entonces, a la legibilidad)» (2021: 30) y por la consiguiente oposición entre valor simbólico y éxito comercial, reconocimiento de los semejantes y consumo y celebración popular (Kaufmann, 2017: 41–44), de la que deriva la distinción que, desde el título de su columna, remarca Montes: no solo aquella que se establece entre lectores autorizados y consumidores de «buenas historias» («Los menos capaces le acusarán de derrochar vaguedad, pero es sólo porque no consiguen vislumbrar el valor de su trabajo. Lectores y críticos competentes no tendrán problemas»), sino sobre todo entre escritores «de creación» y escritores profesionales (Heinich, 2000: 23–59; Gefen, 2021: 234), correlativa a aquella que estableciera Roland Barthes entre escritores («para quienes el lenguaje es el mundo soberano») y escribientes («para quienes el lenguaje es un instrumento de acción y de comunicación») (Gefen, 2021: 196). Frente a los segundos, el *verdadero* escritor «está motivado por una exigencia existencial y no por un oficio, vive de buen grado como ‘poeta maldito’ y libra su combate contra una sociedad que le impide escribir» mediante el gesto que más lo caracteriza: el repliegue hacia la interioridad o hacia la biblioteca, dando la espalda al mundo u observándolo en sobrevuelo (2021: 234–235). Tal es la figura que emerge en el tránsito del «régimen de comunidad» al «régimen de singularidad» que describió Nathalie Heinich para ese mismo período de entronización de la «ideología estética», basado en el privilegio de la vocación, el don, la inspiración, la innovación y el genio frente al aprendizaje, la imitación o el trabajo, y en la promoción, tanto en la obra como en la figura del creador, de todo aquello que se sitúa *fuera de lo común*. De ahí la oposición a una sociedad que se entiende como «exterioridad alienante, sinónimo de inautenticidad» y la vinculación de la creación con la inspiración (el recurso a «una trascendencia ultramundana») o con la «interioridad de la persona», instancias que la blindan de las «demandas» y «coerciones» de la «mundanidad» (2005: 89–90).

Sin embargo, en lo que las instrucciones de Montes hacen hincapié es en la imprescindible *performance* que este escritor/a «serio» debe escenificar incluso más allá de las obras y de su discurso sobre las mismas. Porque, en efecto, «no basta con hacer literatura, amigo mío. Es necesario bailar según la música, corresponder a las expectativas, cumplir el modelo» (2015: s/p). Este modelo es, en primer lugar, un modelo de corporeidad y subjetividad: «Sobre todo, sea hombre, blanco, heterosexual, por encima de los cuarenta, profesor universitario o periodista». Por otra parte, le corresponden

ciertos relatos biográficos que corroboren, desde la infancia, la vocación literaria, a poder ser asociándola a la marginalidad, e insistan en la dimensión sacrificial de la escritura – debe mostrarse «recluido en su choza, atacado por intensas reflexiones, [tirando] toneladas de páginas a la basura y [sangrando] al escribir cada palabra»–. Y, sobre todo, se trata de un modelo comportamental, basado –paradójicamente– en el rechazo a la misma *performance* o exhibición pública cuyos requisitos el texto de Montes se ha encargado de describir:

Evite sonreír en las fotos. Evite *selfies*. Evite entrevistas. Evite autopublicaciones. Evite elogiar con entusiasmo el libro del colega –elogie autores muertos, siempre de manera vaga, qué digo, compleja: «La obra trae una hibridez de estilo que demuestra que la dialéctica de la ausencia es fronteriza con la autoficción»–. Evite las redes sociales. Evite eventos populares. Evite vender más de diez mil ejemplares. Evite lectores. Sólo evite.

(Montes, 2015: s/p)

De este modo, Montes no solo da cuenta de la que es la principal característica del autor en el régimen de singularidad que emerge junto con aquella concepción de la Literatura que acabamos de apuntar –esto es, su distancia y su diferencia respecto a lo común, indisociable, como veremos, de su autonomía– sino que lo hace evidenciando dos de las paradojas que acechan la autoría decimonónica y contemporánea (Pérez Fontdevila, 2023). En primer lugar, refiere la necesidad y la inevitabilidad de construir aquello que Jérôme Meizoz (2007 y 2011) ha denominado una *postura*, esto es, de dotarse de una «máscara» que, tanto en el texto como en las actuaciones públicas en las que encarna la *función autor*, le permita «distinguirse» y «singularizar su posicionamiento autorial» (2017: 12). Sin embargo, mediante el recurso al género instructivo y a una estructura circular (la columna comienza y termina con la serie de imperativos «Tenga barba. Utilice gafas. Organice antologías. Firme solapas. Gane premios. Si es traducido, punto extra»), Montes muestra el carácter precodificado y estereotípico de estos modos de presentarse como autor singular. Nos encontramos, entonces, en una doble encrucijada. Por un lado, la misma «*exigencia de singularidad*» se revela un *lugar común*; «una de las creencias *colectivas* más integradas en el imaginario» de y sobre los creadores (Durand [2014] 2022: 140; Heinich, 2005: 112 y 295–296). Por el otro, si el segundo estereotipo fundamental que distingue a esta figura es el alejamiento de lo común, debe evitar ese espacio social en el que necesita exhibirse para ser reconocido como tal o, más concretamente, debe exhibir en la escena pública el gesto de su rechazo al espacio común.

## 2. LA AUTORÍA COMO DISPOSITIVO DE DISTINCIÓN

Tales reflexiones nos permiten subrayar la condición intrínsecamente social y política de la autorialidad (Martens, Montier y Reverseau, 2017: 30), en un régimen que pivota justamente en la negación de cualquier dependencia heteronómica de la Literatura y de su principal agente. En consecuencia, nos permiten advertir que esta figura se constituye mediante la *exclusión de lo que le es interior* o mediante la *denegación de lo que le es propio*. En otras palabras, que la singularidad y la autonomía que se le atribuye en este sistema de valores es de hecho una precaria ficción sostenida al precio de *delegar* en una serie de *exteriores constitutivos* todo aquello de lo que debe mostrarse exonerado. Entre otras cuestiones que exploraremos en los próximos apartados, el texto de Montes nos permite apuntar el reparto de corporalidades y subjetividades que supone esta instancia supuestamente construida sobre una idea de *vocación* que implicaría al sujeto en sus «dimensiones más íntimas», al margen de «sus capacidades económicas» o «su

lugar en la jerarquía [social]» (Heinich, 2005: 99), a imagen de un campo literario que se representa a sí mismo en oposición a las normas y convenciones establecidas (Fidecaro y Lachat, 2007; Gefen, 2021). Es precisamente la ficción de autonomía y de singularidad o, en otras palabras, la vinculación entre la verdadera creación literaria y la capacidad de trascender cualquier determinación exterior, lo que justifica la desautorización de aquellos sujetos que son representados como *más sujetos* a sus condicionantes sociales o corporales (Pérez Fontdevila, 2019), produciendo de este modo una serie de *autorías imposibles*, en expresión de Ángela Martínez Fernández (2023), y determinando por exclusión quiénes pueden ocupar de manera legítima la posición autor.

Como se colige, entre otros, de los estudios de Jean-Marie Schaeffer ([1997] 2016), Françoise Flahault (1997) o la misma Heinich (2005), la paradoja que implica postularse como singularidad radical y al mismo tiempo aspirar a enunciados de validez universal –en otras palabras, la pretensión de la Literatura de «aportar un saber universal y superior pese a su repliegue reflexivo» (Gefen, 2021: 30)– se resuelve si comprendemos la figura (post)romántica del artista desde el paradigma de un Sujeto que se concibe como «productor de una definición original de sí, [que privilegia] la interioridad y la autenticidad de la personalidad» y entiende ésta última como «identidad invulnerable a la influencia de otro» (Heinich, 2005: 331). Una concepción que «rechaza inscribir la identidad del hombre no sólo en la vida biológica sino también en la vida social: en su esencia propiamente humana, el hombre sería un ‘yo’ o un ‘sujeto’ radicalmente autónomo que fundamentaría su propio ser» (Schaeffer, 2007: 14). De este modo, el autor se revela un representante paroxístico de la supuesta singularidad radical de todo individuo humano, y la obra, en cuanto que expresión de una interioridad inconmensurable con cualquier otra, el escenario de esta unicidad paradójicamente universal. Por otra parte, es solo postulándose *por encima* o *al margen* del espacio común que este autor puede proferir enunciados menos condicionados, de mayor alcance o con una relación más privilegiada o menos mediatizada con la *verdad* o lo *real* (Charaudeau y Maingueneau, 2002: 420).

Sin embargo, como explica María Lugones, esta posición que autoriza para la creación de productos culturales potencialmente interpretables como universales, no arraigados a un punto de vista particular, es una posición privilegiada de dominación que presupone la ficción de ese sujeto situado «fuera de la historia», «fuera de la cultura» y fuera de una corporeidad marcada con «inscripciones simbólicas e institucionales [...] de raza o de género», que limitan y determinan, en cambio, las vidas, las experiencias, las perspectivas y los productos de aquellos en los que se delega el resto (sensual, afectivo, carnal, precario, social) del que dicho Sujeto debe postularse purificado ([1994] 1999: 246). Es, pues, la ausencia de autonomía de tales sujetos lo que les condena a la heteronomía creativa: «genderizados, racializados o ‘culturados’» (Lugones [1994] 1999: 247), sus productos no son representativos de esa paradójica alianza entre singularidad y universalidad, sino de las respectivas *marcas* colectivas –de clase, género o etnia– a las que las reduce y en los que las inmoviliza la posición privilegiada ([1994] 1999: 252–253). En cuanto que incapaces de trascender la experiencia biológica o cultural, devienen una suerte de *portavoces* de sus *congéneres*. De ahí la irónica recomendación de Montes: «Si es mujer, escriba sobre la cuestión de la mujer. Si es negro, escriba sobre la cuestión del negro. Si es gay, escriba sobre la cuestión del gay. En fin, usted captó la idea».

Es en este sentido que podemos considerar la autoría como un dispositivo de exclusión y de distinción. Distinción, en este caso, entre los Sujetos autónomos, unitarios, singulares y descorporeizados que el concepto de autor esbozado viene a representar; y los *menos sujetos* con los que se identifica aquello respecto a lo cual los primeros se deben diferenciar y necesitan delegar. Es decir, su intrínseca condición heteronómica; su

dependencia y su arraigo en un espacio común y en una perspectiva situada; las funciones corporales de reproducción y manutención de la vida biológica y de la vida social. Esta misma lógica de denegación, delegación y distinción atraviesa la concepción hegemónica de la Literatura que describíamos al inicio y de la que esta figura fuera de lo común constituye el baluarte. Como expone Gefen, dicha concepción se basa en una serie de separaciones que subrayan la *autonomía* de la forma respecto al contenido, de la lengua literaria respecto a la ordinaria, del objeto artístico autotélico respecto al producto útil, del texto autorreferencial respecto al texto comunicativo, del compromiso estético respecto al compromiso ético, del campo artístico respecto a la sociedad, de las lógicas internas respecto a las lógicas mediáticas, de los estudios literarios respecto a disciplinas contextuales y subsidiarias (como la sociología o la antropología), etc. Una concepción de la Literatura que funciona según «la idea de distinción como principio artístico»: «distinción social, simbólica, estilística»; distinción de los lectores, distinción de los temas, que deben ser extraordinarios, [...] distinción del estilo que debe individualizar, distinción de lo sublime que debe elevar más allá» (2021: 274). Y, como piedra de toque de todo ello, distinción del autor respecto a un sujeto encarnado, arraigado y común.

En las páginas que siguen trataremos de exponer cómo funciona esta lógica en relación con algunas dinámicas fundamentales que han venido sosteniendo esta noción de autor y sus productos en régimen de singularidad. Además de las representaciones singularizantes a las que alude el texto de Montes, señalaremos cómo dichas representaciones son solidarias del funcionamiento del discurso literario, sus protocolos de interpretación y la consideración del objeto libro, para analizar después cómo determinados ritos de aparición de la instancia autorial en el espacio público contribuyen también a apuntalar su sacralización y singularización. Todo ello a fin de mostrar de qué modo la revisión crítica de la autoría que se está llevando a cabo en las últimas décadas (*vid.* Zapata, 2014; Pérez Fontdevila y Torras, 2016; Pérez Fontdevila y Zapata, 2022) pone en jaque la pretensión de autonomía y singularidad que ha venido caracterizando la figura del autor. Esta emergió del proceso de individualización que acarrió la imprenta (Leclerc, 1997); se afianzó con la interiorización y la *genialización* que justificaron la reivindicación de los derechos de autor (Woodmansee [1984] 2016 o Schaeffer, 1997); se sacralizó con el declive de los poderes políticos y religiosos tras la Revolución Francesa; devino figura central del espacio literario en la «inflexión carismática» del Romanticismo, que lo heroizó y santificó (Díaz, 2007; Heinich, 1991 y 2005); y «desapareció» aparentemente de escena con el «programa de impersonalización» iniciado con el naturalismo y el simbolismo, para mejor servir a la autonomía de la obra o del lenguaje que dará lugar, andando el tiempo, a los postulados de «La muerte del autor» (Maingueneau, 2006; Gefen, 2021). Lejos de inaugurar una nueva lógica en la concepción de la literatura y de su productor, esta desaparición es el colofón necesario del proceso de evacuación de todo contexto que convierte al texto en «su única ley», afirmando la autosuficiencia de la literatura respecto al mundo y llevando al paroxismo ese *retiro* que ya hemos señalado como gesto prototípico de su productor legítimo (Gefen, 2021: 25–27). De ahí que sea solo en el marco de la crisis del paradigma estético que, según Gefen, está acarreado la extensión y la redefinición de la idea de literatura, así como de una revisión crítica de la autoría destinada a mostrar, en última instancia, la heteronomía de la autonomía (del escritor, del discurso y del campo literario), que podemos entrever la efectiva «muerte del autor» comprendido como esa figura privilegiada y fuera de lo común que hemos perfilado como dispositivo de exclusión y distinción.

### 3. SINGULARIDAD Y AUTONOMÍA: LAS PRECARIAS LÓGICAS DE LA AUTORÍA

La consideración como contingentes de los contextos de producción y recepción la encontramos en la concepción de la creación que se impone con el Romanticismo, que Dominique Maingueneau ilustra con una imagen paradigmática de ese *retiro* fundamental al que acabamos de referirnos: la de la isla. Esta *doxa* puede resumirse «a través del escenario del naufrago que lanza una botella al mar. Encerrado en alguna isla física o social, el escritor [...] concibe un mensaje, lo escribe, lo introduce en una botella que lanza al mar», librando su «llamado» a la posibilidad del extravío y a la incompreensión si no es correctamente interpretado por la sociedad que lo reciba (2004: 35) —una incompreensión, por otra parte, que viene a atestiguar la originalidad y la genuinidad de un mensaje valioso en cuanto que inconmensurable o intraducible—. Este proceso lineal representa una acumulación de añadidos que vienen a enriquecer sin alterar aquello que suplementan: la fuente soberana y autónoma que concibe un mensaje representado en la escritura —«impresión» de su interioridad creativa (Woodmansee, 1984 [2016])—, a la que se suman *a posteriori* la interpretación y el reconocimiento como suplementos accidentales, ajenos a una obra cuyo valor radica en la excepcionalidad de la subjetividad que encarna: la de «un individuo único» que se presenta como «único responsable de un producto único» ([1984] 2016: 283).

Este «cuadro hermenéutico» implica algunas de las distinciones a las que nos referíamos en el apartado anterior. En primer lugar, ya hemos remarcado que aleja el texto literario de un modelo comunicativo que presupondría la necesidad de su recepción y la inteligibilidad de su mensaje. Por el contrario, conlleva una *opacación* de la obra (Maingueneau, 2006: 111) que legitima y es legitimada por la singularidad de su creador: aquello que en última instancia el texto vehicula o comunica —la «firma idiomática, irremplazable» que lo convierte en «singular, extraordinario» y merecedor de interpretación— debe seguir apareciendo sin común media con el código común (es decir, intraducible, enigmático, ininteligible). De ahí que la «verdadera interpretación» consista en «encontrar el lugar en el cual la claridad se oscurece, [...] donde el texto deja señalar el enigma que se supone que oculta» (2004: 57) —en otras palabras, la «verdadera interpretación» consiste en el fracaso del desciframiento o de la interpretación (Derrida, 1985)—. En segundo lugar, redundante en la oposición entre lenguaje ordinario, estilo y literariedad: lo que permite la conversión en obra de un enunciado configurado por fragmentos de la lengua común es su concepción como encarnación de «lo propio y de la identidad» del individuo que le confiere su *sello* particular (Leclerc, 1998: 43), trascendiendo así no solo el lenguaje ordinario sino incluso todo código predefinido como literario (Maingueneau, 2004: 154). Por último, enfatiza la separación entre el *interior* y el *exterior* de la obra, concebida *a imagen de su autor* como un universo cerrado, autárquico (2004: 59) —correlativa a una noción de lo literario como Tesoro a su vez autosuficiente (2006: 127)—, y valida el reparto disciplinar al que también nos referíamos anteriormente. Esto es, la distinción entre los intérpretes que tienen acceso apenas a la *periferia* de la obra (historiadores, filólogos, sociólogos, antropólogos, etc.) y aquellos capaces de establecer «una relación privilegiada [...] con la Fuente» de un texto literario que —a imagen del sagrado y a diferencia del «murmullo infinito de las palabras vanas, [...] cuya finalidad está fuera de sí mismas»— pertenece al «círculo limitado de las obras 'intransitivas' que expresan la 'visión del mundo' singular de un creador» (2004: 46; *vid.* 2006) —los intérpretes autorizados serían, pues, el hermeneuta o, cuando el «propio lenguaje» ya «[haya] sustituido» en la escena teórica «al que entonces se suponía que era

su propietario» (Barthes, [1968] 1987: 64), el estilista, el lingüista, el semiólogo o el narratólogo (Gefen, 2021: 30)–.

Con todo, resulta evidente que la piedra de toque de esta concepción y de esta serie de distinciones no es otra que la figura del autor, concebido a su vez de acuerdo con dos modelos que ya hemos sugerido y que redundan en la identificación de la escritura con el *fuero interno* y en su desvinculación del *foro público*. Por un lado, el modelo del escritor inspirado que, si bien parece restarle autonomía al situarlo en cierta posición de «*médium*» o «*intermediario*» (Heinich, 2000: 197), conlleva su singularización respecto al *común de los hombres*: su creación, posibilitada por una agencia «ultramundana» que «no es dada a cualquiera» (2000: 180), se afirma independiente de «determinaciones exteriores que la sometan a influencias colectivas» (1997: 165; 2005: 83); obedece a una necesidad interior que ha dictado una instancia externa y superior al sujeto pero también a cualquier *mundo común*. Por el otro, el modelo del creador soberano cuya figura emerge de la interiorización de la inspiración que, en opinión de Schaeffer, caracteriza al genio postromántico: «en lugar de ser una posesión que sobreviene del exterior (normalmente de un lugar trascendente), será concebida como una fuerza alojada en el interior del alma del artista» ([1997] 2016: 263), al mismo tiempo que la originalidad se identifica con una *calidad existencial*, la autenticidad» ([1997] 2016: 267). De este modo, el artista se concibe a imagen y semejanza del *creador ex nihilo*, «libre de cualquier limitación ‘exterior’», capaz de «obtenerlo todo de su propia interioridad y de darse su propia ley» (Flahault y Schaeffer, 1997: 10), según un modelo de soberanía y autogénesis que Heinich ilustra con la idea de «hacerse un nombre». Bien sea a través del pseudónimo, bien comprendiendo la firma como el *emblema* que unifica el *corpus*, el nombre de autor viene a representar el poder del escritor «de crearse a sí mismo: la consecución de su deseo de autoengendramiento a través de la escritura» (2000: 175); su capacidad de «actuar y definirse como un ser independiente de toda sujeción a una identidad prescrita por otro» (2000: 175).

Más allá de la cuestión de la fuente autorizante, la autonomía y singularidad del escritor se demuestra en sus auto/representaciones –ya sea a través de las «leyendas» biográficas elaboradas por otros, ya mediante la construcción de una identidad enunciativa en los paratextos y en los textos literarios (por ejemplo, en la elección de escenarios y personajes)–. Estas representaciones reflejan de diversos modos lo que Maingueneau ha denominado *paratopía*, esto es, la «imposible pertenencia» a la sociedad (2016: 5) que viene a garantizar la plena propiedad y la originalidad de sus producciones. Tal «imposible pertenencia» se afirma al vincular la figura del autor con espacios que representan aquel retiro o renuncia al mundo (una *paratopía espacial* simbolizada por imágenes como la torre de marfil o lugares como la isla, el desierto o la naturaleza en general) (2004: 87 y 103); con figuras que encarnan «la disidencia y [la] marginalidad, literal o metafórica» (según diversas modalidades de *paratopía identitaria*, desde «la *paratopía social* de los bohemios y de los excluidos de cualquier comunidad», hasta la «*paratopía familiar* de los desviados del árbol genealógico») (2004: 86); o con una temporalidad que excede la sociedad contemporánea y asocia al creador con tiempos pasados o por venir –la *paratopía temporal* (2004: 87) subraya el insalvable *décalage* entre el «verdadero» artista y los valores estéticos y sociales compartidos. Un *décalage* que, si bien condena a la incompreensión que caracteriza al *artista maldito*, prueba la grandeza de la obra y abre las puertas a la posteridad–. Sin embargo, ya hemos señalado que tales motivos abocan a la paradójica estereotipación de la singularidad, a la vez que libran a este «ser de excepción» a una celebración popular que reproduce el culto «vulgar» de los santos y de las celebridades (Heinich, 1991 y 2012). De ahí el golpe definitivo que supone dividir el sujeto autorial en dos instancias –el «yo interior» y el «yo social»–,

como propone Proust en la «tesis de los dos yoes» que expone en *Contre Sainte-Beuve* ([1908-1910] 1954; *vid.* Maingueneau, 2006): al proveerlo de un representante que lo sustituye en el mundo, se consume aquella desvinculación entre *fuero interno* y *foro público*. Así, la distinción de Proust redobla la autonomía del escritor y redundante en la identificación de la interioridad, blindada contra toda «exterioridad alienante», con la fuente única de la escritura, al mismo tiempo que condena cualquier representación de su figura más allá de la obra como superflua e inesencial.

Como han propuesto Nathalie Heinich (2012) o Pascal Durand ([2014] 2022), esta división sugiere pensar la instancia autorial de acuerdo con el dispositivo del *dobles cuerpo regio*, uno de los principales dispositivos de inmunización frente a la comunidad que describe Roberto Esposito en *Immunitas* ([2002] 2009). Igual que el soberano, el autor aparece dotado de un cuerpo «físico, sujeto error, enfermedad y muerte» y un cuerpo divino e inmortal ([2002] 2009: 101) que funciona como referente simbólico de la Obra, concebida a su vez como un cuerpo o un *corpus* unitario y clausurado. Así, el cuerpo físico del escritor puede pensarse apenas como una suerte de prescindible receptáculo carnal de aquella instancia trascendente, en una operación que depende de la aparición del dispositivo de las *obras completas* (Durand, [2014] 2022: 119) y, a su vez, de la división del objeto libro en un objeto material y en un objeto discursivo y simbólico (Leclerc, 1998: 218). Frente a cualquier representación figurativa («perfectamente empírica, múltiple y cambiante como los individuos sensibles que representa fuera de todo código»), los «significantes insignificantes» que constituyen la escritura pueden (re)presentar el alma o la interioridad desvinculadas de sus receptáculos corporales «sensibles y cambiantes» (Derrida, [1967] 1986: 37). Del mismo modo, frente a las obras autógrafas, únicas y percibibles como el cuerpo físico que las ha trazado (Heinich, 2014: 37), el carácter alógrafo del objeto libro invita a concebirlo, ya no como la huella de un cuerpo, sino como la materialización de una interioridad desvinculada de ese cuerpo real que, como sugeríamos, este sistema de distinciones permite pensar a su vez como representante de un interior inmaterial.

De ahí que incluso las *apariciones* públicas del escritor o sus representaciones iconográficas funcionen de hecho como «rituales de encarnación» (Heinich, 2012: 190), como ejemplifica el género de la visita al gran escritor (XVIII-XX) o incluso la invención de la «fotografía de autor» (XIX). Como explica Olivier Nora, la vista se estructura a partir de una serie de lugares comunes que convierten el encuentro con el escritor célebre en una «confirmación del genio» ([1986] 2022: 311), preservando su distancia y su distinción al diferir el momento de la *aparición*. Así, el acceso del visitante al gabinete de trabajo, ese interior del interior en el cual crea el gran escritor, se produce solo «*al término* de una progresión» que ha conducido antes a los espacios profanos del dormitorio y de otras piezas domésticas ([1986] 2022: 312). Asimismo, la descripción del despacho pospone a su vez el encuentro con lo original y originario, que está precedido por «[1]a detención meditativa» del visitante «ante el retrato del amo», «icono [que] difiere la Revelación», y que es «preludio, en su fijeza, de la descripción viva que será hecha del ídolo del cual retrasa la aparición ([1986] 2022: 314–315). Sólo tras esta serie de tránsitos o mediaciones, el encuentro con el gran escritor puede devenir «aparición milagrosa» representada como «una deflagración»; «el milagro de una idea que se materializa, de un concepto que se encarna, de una obra que se hace carne» ([1986] 2022: 315). Gracias a ello, lo que el visitante alcanza no es «el hombre desnudo en el santuario», sino el genio que, sin embargo, es y no es el cuerpo de *carne y hueso* que *se presenta* ([1986] 2022: 311).

De modo semejante, la emergencia de la fotografía propiamente autorial —es decir, que no aspira sólo al «retrato [...] de una fisionomía y de una psicología» sino a «una

figuración simbólica del escritor» (Durand, [2014] 2022: 143)– es posible cuando el espacio impropio del estudio del fotógrafo es sustituido por esta suerte de metonimia del *fuero interno* que, como acabamos de ver, constituye la *habitación propia* donde se fragua la escritura, comprendida como «extensión» o «exteriorización» del «genio interior» ([2014] 2022: 145). La exhibición del escritor en su espacio privado –a menudo escribiendo o, por lo menos, rodeado de los instrumentos de su arte ([2014] 2022: 143)– confirma (paradójicamente, puesto que la hace pública) la representación de la literatura como «ejercicio solitario de la imaginación» y la consideración del escritor como un *ser de interior*. De hecho, tales fotografías que «libran al público a la vez la imagen del escritor y la imagen de sí [proyectada]» en este espacio propio, quizá muestren que, en realidad, no libran nada. Así lo ejemplifican las imágenes «de» Victor Hugo realizadas por Edmond Bacot, donde desaparece el cuerpo físico del escritor para mostrar apenas espacios vacíos cuyo dueño reside en ellos «en estado fantasmático» ([2014] 2022: 144). En otras palabras, tales fotografías quizá muestren que ambos –el cuerpo representado y el espacio en el que se ubica– funcionan una vez más como receptáculos de una interioridad radicalmente invisible (Martens, Montier y Reverseau, 2017: 22–27).

Lejos del paradigma sacralizante que ilustran los casos expuestos, esta lógica pervive incluso en la concepción contemporánea de la representación autorial. En su ensayo seminal *Iconographie del auteur*, Federico Ferrari y Jean-Luc Nancy se interrogan sobre la posibilidad misma de esbozar la imagen del Autor, comprendido como «la fuerza singular» que lo convierte en *obra*. La imagen sólo podría representar al *obrero* [*ouvrier*] responsable del *obraje* [*ouvrage*], es decir, responsable de la técnica y de la *labor* o el *trabajo* que dan lugar a un objeto material configurado por un conjunto de enunciados de la lengua común. Frente a éste, el *autor* de la obra [*oeuvre*], es decir, de todo aquello que, en ella, «no es el producto fabricado sino la invención, lo inesperado y lo insólito en un sentido escrito (inhabitual, inusitado, inaudito)» ([2005] 2022: 79), sería justamente aquel que «no tiene rostro ni figura»; aquel por el que «[perdemos] la vista» a fuerza de escrutar inútilmente su presencia «en el retrato del signatario» ([2005] 2022: 81). Así pues, tales representaciones (y tales enfoques teóricos sobre la representación del Autor) apuntan (confirmándola y produciéndola) hacia una instancia no representable. En ellos, la representación se revela siempre una promesa diferida de presencia; señala, sin lograr representarla, a la singularidad que se supone materializa el *corpus*, situando y produciendo el «ser profundo» del escritor como un *más allá* de la representación y escenificando así la dinámica que, como recoge Heinich, caracteriza la representación de todo ídolo: la de «hacer visible lo invisible como tal, es decir, hacer que lo visible no cese de remitir a otro que él mismo, sin que ese otro, sin embargo, sea jamás representado» (Jean-Luc Marion en Heinich, 2012: 457).

#### 4. ACOMUNACIÓN Y HETERONOMÍA: REVISIONES CRÍTICAS DE LA FIGURA AUTORIAL

Estos últimos ejemplos sugieren que este emblema de lo único y lo unitario, de lo original y lo originario, quizá deba pensarse como el producto performativo de unos protocolos de escenificación y de interpretación que le otorgan sus «poderes ocultos», que lo confirman como «interioridad escondida» de la que emergería «sin mediación» la obra literaria (Meizoz, 2007: 14). Una «interioridad escondida» que, sin embargo, se revela ella misma el producto de una inevitable y múltiple mediación y mediatización. Igual que el «cuadro hermenéutico» que describíamos produce la profundidad que supone oculta el texto –«es necesario que el texto sea sometido a interpretación para decirse que es ‘profundo’»: «cuanto más interpretado es un texto, más enigmático es» (Maingueneau,

2004: 56)–, la figura autorial aparece como el efecto de la *enigmatización* que presuponen las lógicas y las representaciones que hemos expuesto: esta abre a su vez el «espacio hermenéutico» de una producción discursiva e imagística «potencialmente interminable» en torno a este *ser especial* y justifica su celebración comunitaria (Heinich, 1991: 44). En última instancia, podemos aplicarle las lógicas que Heinich describe a propósito de la construcción del artista maldito y de las celebridades mediáticas. La admiración funciona como un «operador de singularidad» que, «antes de constituir lo singular como excelente, lo constituye como tal» (1991: 145). Del mismo modo, son las prácticas reiteradas de celebración las que confieren un «estatuto de excepción» al referente de la representación: es la «multiplicidad de [las] copias» consumidas por sus admiradores (ya sea en forma de textos o de imágenes) aquello que produce «la *originalidad* (en todos los sentidos del término: originario e insustituible) de su original» (2012: 21).

Cierto es que esta lógica parece referirse a aquellas formas de *amor al arte* que Heinich ha denominado *personalistas*, que implican «reencontrar al autor a través de su texto», «poder identificarlo, reconocer su rostro y su cuerpo, poseer sus imágenes, buscar tras las reproducciones a la persona real» (Meizoz, 2017: 24). Esto es, aquellas que movilizan «la adhesión, la empatía, incluso la fusión afectiva e identitaria» con la persona del artista (Heinich, 1997: 161). En otra operación de distinción que se añade a aquella entre «lectores competentes» y consumidores de «buenas historias» que refería Montes, tales manifestaciones de *amor al arte* han sido «estigmatizadas [...] como forma de alienación propia de los medios populares» por parte de una cultura letrada *operalista* (1997: 163) que pretende aproximarse a la obra desde una perspectiva puramente estética y denuncia, «*contra Sainte-Beuve*, la reducción de la obra a la persona» (1997: 162–164). Sin embargo, ya hemos subrayado la connivencia entre la construcción del texto como *propriadamente* literario y naturalmente *descontextualizado* y su concepción como encarnación de la interioridad excepcional del escritor; una lógica que es también personalista por más que, andando el tiempo, aboque a la supresión del autor en nombre de la autosuficiencia de una obra para la cual vehicular la interioridad del creador seguiría siendo atribuirle una finalidad heterotélica. Lo mismo ocurre con la consideración de la Literatura y de la figura del autor como esfera autónoma respecto a las lógicas mediáticas que serían propias de otros ámbitos de la producción cultural, vinculados a la visibilidad y a la comunicación de masas. Como ya sugería el ejemplo de la fotografía de escritor, tales medios están también al servicio de la inevitable e imprescindible escenificación de los atributos que caracterizan al autor –imprescindible en cuanto que, como señalábamos, permiten el reconocimiento y la *con-firmación* de su autori(ali)dad, de su singularidad y de su distinción respecto al común de los hombres–.

De hecho, la identificación del escritor con las imágenes de alejamiento que hemos señalado responde a un proceso coetáneo a la proliferación de iconografías autoriales y al incremento del interés por la vida privada y la presencia encarnada de los creadores (Meizoz, 2017: 63–64). En otras palabras, su representación como sujeto *fuera de lo común* surge al mismo tiempo y en gran parte gracias a una cultura visual y una cultura de la celebridad cuya emergencia Antoine Lilti (2014) sitúa a mitades del siglo XVIII. Lejos de ser una invención contemporánea que estaría «subyugando» el reino de lo escrito y «banalizando» la figura autorial –como sugieren algunas denuncias sobre el fin de la literatura a manos de los medios audiovisuales y digitales (Kaufmann, 2017)–, la visibilidad de los escritores constituye desde el inicio «una propiedad fundamental de su existencia pública», indisoluble del «fenómeno de la *fan culture*» y de la *celebrificación* del autor presentes ya en esa primera revolución mediática cuyos efectos serán potenciados después por «la prensa cotidiana (hacia 1830), la radio (hacia 1930), la televisión (desde los años 50) e Internet (a partir de los 90)» (Meizoz, 2017: 63–64). Así,

como propone José-Luis Díaz, el proceso de *consagración* (Bénichou, 1973) que, desde finales del XVIII, «situó al escritor en el corazón del espacio literario» (2007: 4) y modeló sus representaciones, debe ser analizado también como un proceso de *vedettarización* (2007: 3). En adelante, el escritor debe «proveerse de un equivalente-imagen» (2007: 25), que se bosqueja, en primer lugar, en la obra y en sus múltiples peritextos, pero también en los dispositivos mediáticos –desde la prensa a la iconografía– que van convirtiendo el campo literario en una *escena* (2007: 127). En esta, su reconocimiento ya no depende solo de esos productos que emanarían de su interioridad espiritual, sino, por un lado, de la difusión de su imagen y, por el otro, de todos aquellos discursos en torno a su figura que la convierten en un entramado textual o en un *objeto cultural* de génesis colectiva.

De este modo, a esa dimensión *pseudonímica* que venía a demostrar su capacidad de autoengendramiento, la suerte del autor en el espacio social sugiere añadirle otra dimensión heteronómica: la del *renombre* (Heinich, 2000: 172), que Inger Østenstad describe como un «pájaro monstruoso que gana fuerzas recorriendo el mundo» y en cuyas «huellas no rebrotan las mismas palabras del monstruo sino un matojo de comentarios y de rumores» (2009: 7). Es decir, en cuyas «huellas rebrotan» las mitificaciones y las mistificaciones producidas por un *gran público* cuyo reconocimiento viene a socavar, paradójicamente, los *privilegios* del autor respecto al espacio social y al común de los sujetos que lo conforman. Frente al «reconocimiento literario» que confieren los colegas y los críticos (basado en «confirmar el valor de la obra»), todo ello contradice «la triple preeminencia de los iniciados sobre los profanos, de la obra sobre la persona y de lo legible» (emanación de su interioridad) «sobre lo visible» (evidencia de su condición encarnada) que fundamenta el funcionamiento del campo literario como campo autónomo (Heinich, 2017: 48).

Más allá de la cuestión de la mediatización y la visibilidad de los escritores, las reflexiones expuestas apuntan a la revisión crítica que, desde sus ámbitos «periféricos» y «subsidiarios», están llevando a cabo las aproximaciones sociológicas y discursivas a la noción de autor. Como resume Juan Zapata, estas se centran en examinar «cómo se construye la identidad autorial tanto en sus determinaciones internas (en el texto mismo) como en sus determinaciones externas (instancias institucionales que intervienen en dicho proceso)» (2014: 19); tanto en la escena de enunciación como en la escena pública; por parte del propio/a escritor/a, pero también de los múltiples actores que intervienen en la configuración de su imagen (críticos/as, biógrafos/as, colegas, periodistas, otros/as creadores/as, etc.); e incluso por parte del imaginario y el deseo del lector/a y, de modo más general, de la comunidad de recepción que interpreta y gestiona estas representaciones. Ello implica tomar en consideración no solo la dimensión de la imagen autorial que articula y sanciona el propio campo literario sino también los procesos de patrimonialización, fetichización y mitificación individual y colectiva que convierten al autor en esa «singularidad de excepción» (Meizoz, 2017: 23) cuya *función* ya no es solo la de autorizar las obras sino la de encarnar la excelencia para la comunidad más o menos amplia o restringida que lo admira.

Desde un punto de vista conceptual, estas propuestas coinciden en abordar al autor como producto de ese mismo espacio literario y social –institucional, ideológico e imaginario– en cuya denegación se funda la ficción de su autonomía o, en otras palabras, de cuya denegación depende ese *sentido común* que, como no hemos dejado de insistir, lo perfila como personaje autónomo, solitario, único o singular. Las modalidades de *distinción* y *distanciamiento* que hemos descrito adquieren sentido y están determinadas por ese mismo espacio compartido que les confiere identidad (Maingueneau, 2004: 70). De hecho, tal pretensión de alejamiento está prefigurada por el mismo discurso literario en la medida en que su «existencia social [...] supone a la vez la imposibilidad de cerrarse

sobre sí y de confundirse con la sociedad ‘ordinaria’, la necesidad de jugar con y dentro de este entredós» (2004: 72). De ahí el lugar *paratópico* de su enunciador: «si [su] locutor ocupa una posición tópica, no puede hablar en nombre de ninguna trascendencia» ni postularse a sí mismo como tal; pero «si no se inscribe de algún modo en el espacio social no puede proferir un mensaje recibable» (Charaudeau y Maingueneau, 2002: 420) ni ser autorizado por las «instituciones que permiten legitimar y gestionar la producción y el consumo de las obras» (Maingueneau, 2004: 52).

En consecuencia, queda en entredicho también la ficción de la autogénesis e incluso la pretensión de singularidad, ya que –como venimos sugiriendo– aquellas modalidades de *distinción* constituyen apropiaciones de *posturas* previamente codificadas, más o menos reconfiguradas por cada escritor. En este sentido, Meizoz sitúa la noción de *postura* en «el vértice entre lo individual o lo colectivo», en cuanto se elabora en relación con «un repertorio histórico de *ethos* que han sido incorporados, exhibidos, transformados o imitados» y en cuanto «[adquiere significación] en relación con –por no decir en contra de– otras posturas» coexistentes en el campo de producción y recepción (Meizoz [2007] 2016: 195–198). De este modo, la autoría aparece atravesada *de origen* por lo impropio, lo repetitivo y lo común, es decir, por aquello mismo que debe exorcizar. *De origen*, pero también *de destino*, porque –como hemos sugerido– existir en el espacio literario y social implica también librarse a las (des)figuraciones de los «mediadores», más o menos autorizados, que contribuyen a representarla y a las de sus «lectores-Pigmalión» (Díaz, 2007: 183). Como propone Díaz, desde el punto de vista de la recepción el *escritor imaginario* es «el resultado aleatorio de un juego de construcción»; un «*mecano*» por el que asoma un «*autor de síntesis*» (2007: 177) que no apunta ya a un supuesto *sujeto real* sino que constituye la «obra de todos aquellos que le hacen aparecer en público» (2007: 144; Maingueneau, 2015: 17). En última instancia, no sólo la representación de tal o cual escritor depende de este juego heterónimo de construcción, sino que el mismo estatuto de autor lo *debe* a una *comunidad* que le otorgue crédito. Sólo presentándose como tal, «[definiéndose] por su actividad verbal y no verbal» (Delormas, Maingueneau y Østenstad, 2013: 10–11) a través de motivos identificables (luego, repetidos y generalizables), le será atribuida *su* autori(ali)dad y *su* singularidad. Es decir, verá confirmado –o contrafirmado– su nombre propio como *nombre de autor* o como firma irrepetible e irremplazable.

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN: ¿DESDE DÓNDE ESCRIBES?

En su atención a la dimensión mediática y colectiva de la autoría, estas revisiones teóricas y críticas del autor cuestionan la soberanía del escritor y erosionan las fronteras que distinguían el espacio social de los consumidores y admiradores frente a un campo literario independiente de otros medios y regido por la autoridad de los pares. Al mismo tiempo, subrayan que incluso la figura autorial que constituye el baluarte del paradigma estético y autónomo de la Literatura se encuentra situado en y producido y limitado por un contexto de enunciación, que en este caso determina su representación como sujeto absuelto de toda *sujeción*. De este modo, nos muestran «hasta qué punto las obras que proclaman su autosuficiencia se inscriben de hecho en formas de relación» (Gefen, 2021: 193), socavando los *privilegios* del autor que, como veíamos, lo han convertido en un dispositivo de distinción y de exclusión de aquellos sujetos cuyas obras han sido desconsideradas por *demasiado sujetas* a su *situación*. Así, nos permiten entender desde la teoría qué implica aquella «muerte del autor» comprendido como figura autónoma y fuera de lo común que, como señalábamos al inicio, quizá esté operando en la redefinición de lo literario a la que, según Gefen, estamos asistiendo tanto en la práctica académica

como creativa. Una redefinición vinculada, entre otras cuestiones, a su extensión histórica (es decir, la inclusión de prácticas de escritura más allá del canon); a su extensión geográfica (con la emergencia de los estudios postcoloniales y decoloniales que descentran los valores estéticos occidentales); o a su extensión genérica y mediática fuera del objeto libro y la textualidad. Pero, sobre todo, a otras dos extensiones fundamentales en relación con la autoría.

Por un lado, su extensión sociológica e institucional más allá de las prácticas de escritura sancionadas por las mediaciones verticales propias del campo literario, favorecidas por las tecnologías digitales y las prácticas *amateurs* y colectivas de producción textual que diluyen la figura sacralizada y distinguida del «gran escritor» (2021: 231–268). Por el otro, su extensión política, esto es, un «rearmamento político» que se erige contra el dogma del distanciamiento, el desinterés y el autotelismo (2021: 185–299) y apuesta por una «literatura de intervención» que reconsidera las funciones cognitivas, éticas y sociales de lo literario (2021: 12–13) y, con ello, cuestiona su oposición fundamental con lo comunitario o colectivo. Como es evidente, tal *repolitización* de la literatura es indisociable del impacto en el campo cultural de todos aquellos movimientos que vienen denunciando cómo funciona lo que Sara Ahmed denomina la «institución» de los «hombres blancos»: la institución de un universal que «universaliza desde cuerpos particulares» (2018: 158). Y es en esta puesta en evidencia de la *situación* de dichos *cuerpos particulares* donde proponemos hacer confluír aquella revisión teórica de la autoría y esta repolitización.

Para ilustrar el cambio de paradigma que describe en *L'idée de la littérature*, Gefen recoge una serie de respuestas a la pregunta «¿por qué escribes?», ofrecidas por autores franceses en 1919, 1985 y 2019: las primeras tienden a presentar la escritura como «maldición», como una «vocación absoluta», de «carácter imperativo y descontextualizado», sin otra explicación o finalidad que las «puramente interiores» (2021: 196–197). La misma clase de respuestas vinculadas a la vocación, a la subjetividad y a lo privado que recoge Belén Gopegui (2019) ante esa misma pregunta, y que Montes convierte nuevamente en un guion prefijado que apunta a la infancia como el tiempo pasado en el que emerge la auténtica vocación:

Cuando le pregunten «¿por qué se convirtió en escritor?», tenga un buen pasado. Los pasados mediocres son desilusionantes. Sólo hay dos opciones: 1) usted vino de una familia muy culta, creció leyendo a Balzac, Pessoa y Proust; expresar sus ideas y sufrimientos fue una necesidad de todo su bagaje cultural o 2) usted tiene un origen humilde, padres analfabetos; la literatura era su refugio para una infancia difícil y solitaria. Esta segunda funciona mejor.

(Montes, 2015: s/p)

En cambio, «¿por qué escribes?» en 2019 ofrece un abanico de reflexiones que basculan entre defender aquellas «concepciones artísticas, formalistas y autonomistas» y proponer una decidida «apertura sobre el mundo» (Gefen, 2021: 199). Como reflexiona la escritora protagonista del ensayo de Gopegui, «tal vez había alguna relación entre escribir novelas y su infancia, pero esa relación le parecía más lejana y más débil que la relación entre escribir novelas y una determinada organización de la realidad; más débil, sin duda, que la relación entre escribir novelas y las visiones del mundo, los argumentos, en que se apoyaba esa organización de la realidad» (2019: 227). Si quizá ha llegado el tiempo en que la literatura sirva «para comprender que la existencia [es] un hecho común» y compartido y que «las novelas [...] son historias que llevan consigo su contexto» (2019: 229), tal vez aquella basculación a la que aludíamos apunta también a un desplazamiento de la pregunta: «un buen día descubrimos que la pregunta no era por qué escribir, por qué

escribimos», y siquiera solo «para qué», sino «desde dónde hacerlo. Este podría ser el principio de un cuento» (2019: 225). El cuento en el que la literatura y la autoría se reescriben hoy.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sara (2018). *Vivir una vida feminista*. Edicions Bellaterra.
- Bénichou, Paul (2012 [1973]). *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. Fondo de Cultura Económica.
- Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique (2002). *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Seuil.
- Delormas, Pascal, Maingueneau, Dominique y Østenstad, Inger (eds.) (2013). *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*. Lambert-Lucas.
- Derrida, Jacques (1985). «Des tours de Babel». En J. F. Graham (ed.), *Difference in Translation* (pp. 209–248). Cornell University Press.
- Derrida, Jacques (1986 [1967]). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Díaz, José-Luis (2007). *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Honoré Champion.
- Durand, Pascal (2022 [2014]). «De Nadar a Dornac. *Hexis* corporal y figuración fotográfica del escritor». En A. Pérez Fontdevila y J. Zapata (eds.), *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a* (pp. 113–166). Visor.
- Esposito, Roberto (2009 [2002]). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Amorrortu.
- Ferrari, Federico y Nancy, Jean-Luc [2005] (2022). Iconografía del autor: retrato del autor en sí mismo. En A. Pérez Fontdevila y J. Zapata (Eds.), *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a* (pp. 79–94). Visor.
- Fidecaro, Agnese y Lachat, Stéphanie (2007). «La création comme profession: questionnements de la recherche sur les femmes artistes». En *Profession: créatrice. La place des femmes dans le champ artistiques* (pp. 9–24). Antipodes.
- Flahault, François (1997). «L'artiste-créateur et le culte des restes. Un regard anthropologique sur l'art contemporain». *Communications*, 64: 15–53.
- Flahault, François y Schaeffer, Jean-Marie (1997). «Présentation [al monográfico La création]». *Communications*, 64: 5–13.
- Gefen, Alexandre (2021). *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Corti.
- Gopegui, Belén (2019). «Desde dónde escribir. En *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*». Debolsillo.
- Heinich, Nathalie (1991). *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Minuit.
- Heinich, Nathalie (1997). «Entre oeuvre et personne: l'amour de l'art en régime de singularité». *Communications*, 64: 153–171.
- Heinich, Nathalie (2000). *Être écrivain. Création et identité*. La Découverte.
- Heinich, Nathalie (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Gallimard.
- Heinich, Nathalie (2012). *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Gallimard.
- Heinich, Nathalie (2014). «La célébrité». En N. Heinich, J.-M. Schaeffer y C. Talon-Hugon (eds.), *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art* (pp. 33–44). Presses Universitaires de Rennes.

- Heinich, Nathalie (2017). «Les écrivains en proie à la visibilité». En D. Martens, J-P. Montier y A. Reverseau (dirs.). *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux* (pp. 45–49). Presses Universitaires de Rennes.
- Heinich, Nathalie, Schaeffer, Jean-Marie y Talon-Hugon, Carole (eds.) (2014). *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*. Presses Universitaires de Rennes.
- Kaufmann, Vincent (2017). *Dernières nouvelles du spectacle. (Ce que les médias font à la littérature)*. Seuil.
- Leclerc, Gérard (1998). *Le sceau de l'oeuvre*. Seuil.
- Lilti, Antoine (2014). *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*. Fayard.
- Lugones, Maria (1999 [1994]). «Pureza, impureza y separación». En N. Carbonell y M. Torras (eds.), *Feminismos literarios* (pp. 235–264). Arco Libros.
- Maingueneau, Dominique (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin.
- Maingueneau, Dominique (2006). *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*. Belin.
- Maingueneau, Dominique (2016). *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*. Éditions Academia.
- Maingueneau, Dominique (2015 [2013]). «Escritor e imagen de autor». *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 24: 17–30.
- Maingueneau, Dominique (2016 [2013]). «El ethos: un articulador». En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 131-154). Arco Libros.
- Martens, David, Montier, Jean-Pierre y Reverseau, Anne (dirs.) (2017). *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*. Presses Universitaires de Rennes.
- Martínez Fernández, Ángela (2023). *Charnegos, máscaras y amores imposibles. Juan Marsé a través del caleidoscopio*. Trea.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Slatkin Erudition.
- Meizoz, Jérôme (2011). *La fabrique des singularités. Postures Littéraires II*. Slatkin Erudition.
- Meizoz, Jérôme (2017). *La littérature 'en personne': Scène médiatique et formes d'incarnation*. Slatkin Erudition.
- Nora, Olivier (2022 [1986]). «La visita al gran escritor». En A. Pérez Fontdevila y J. Zapata (eds.), *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a* (pp. 299–328). Visor.
- Østenstad, Inger (2009). «Quelle importance a le nom de l'auteur?». *Argumentation et Analyse du Discours*, 3: s/p.
- Pérez Fontdevila, Aina (2019). «Qué es una autora o qué no es un autor». En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (pp. 25–60). Icaria.
- Pérez Fontdevila, Aina (2023). *Un común singular. Paradojas de la autoría en régimen de singularidad*. Arco Libros.
- Pérez Fontdevila, Aina y Torras Francès, Meri (eds.) (2016). *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Arco Libros.
- Pérez Fontdevila, Aina y Zapata, Juan (eds.) (2022). *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a*. Visor.
- Proust, Marcel (1954 [1908-1910]). *Contre Saint Beuve*. Gallimard.
- Schaeffer, Jean-Marie (2016 [1997]). «Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista». En A. Pérez Fontdevila y M.

- Torras Francès (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 243–278). Arco Libros.
- Schaeffer, Jean-Marie (2009 [2007]). *El fin de la excepción humana*. Fondo de Cultura Económica.
- Woodmansee, Martha (2016 [1984]). «El genio y el *copyright*. Condiciones económicas y legales del surgimiento del ‘Autor’». En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 279–306). Arco Libros.
- Zapata, Juan (ed.) (2014). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Editorial Universidad de Antioquia.