

Aina Pérez Fontdevila y Juan Zapata (eds.): *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a*. Madrid: Visor libros, 2022, 346 pp.

Suele ocurrir con las investigaciones —sobre todo, con aquellas de largo aliento— que, una vez que decimos lo que teníamos para decir, cerramos esa puerta imaginaria y nos olvidamos por un tiempo de ella. Pero esa puerta siempre queda mal cerrada: una brisa, una corriente de aire, una leve inquietud la entorna. Este nuevo libro de Aina Pérez Fontdevila y de Juan Zapata no solo entorna esa puerta, sino que la abre de par en par: deja entrar la luz nueva en los espacios antes habitados, en los recintos conocidos, en las habitaciones familiares. Aún con todo lo andado y todo lo escrito, la pregunta por las autorías insiste: ¿qué es lo que nos convoca de estas figuras de carne y papel que se ocultan tras mil máscaras sin mostrar nunca la final?, ¿qué nos mueve al deseo de seguir hablando sobre ellas?

Pérez Fontdevila y Zapata llevan, cada uno por su lado, una larga trayectoria de investigación, persiguiendo cual detectives las figuraciones autoriales de estos personajes cautivantes. Realizando un aporte fundamental al campo de los estudios sobre autorías mediante la traducción de textos en lengua francesa a lengua hispana, estos teóricos unieron sus caminos con el objetivo de poner la lupa en las representaciones de los escritores y escritoras en los entornos mediáticos: nuevos espacios de configuración de imágenes autoriales que traen consigo una serie de problemas. Este “nuevo orden mediático” impone a los escritores y escritoras la necesidad de corporizarse, encarnarse, espectacularizarse, frente a las expectativas de un espectador o consumidor que pretende ver en esas figuras —antes lejanas y solemnes— la exposición de una intimidad cercana, “banal, carnal, disponible y confesional” (12). Pero ¿es realmente nuevo ese orden mediático?

Esta antología parte de la premisa de que “la mediatización de la literatura y de la figura del escritor/a no solo acompañó o *contaminó* el campo literario desde mucho antes de la eclosión de la videosfera, sino que contribuyó también a consolidar la autoría tal y como ha sido comprendida desde el siglo XVIII hasta la actualidad” (13). Esa autoría, que adquiere sus rasgos principales en la modernidad y que llega hasta nuestros días, forma parte de “un proceso performativo de escenificación y re-conocimiento que permiten a un escritor/a devenir *autor/a*” (14). Con esa premisa, este volumen recopila trabajos fundamentales en torno a dos problemáticas de interés en las agendas de investigación en los últimos años: por un lado, el abordaje del autor/a “tal y como es producido y

representado en múltiples soportes mediáticos *a priori* no literarios” y, por otro, “cómo operan en su construcción los procesos de patrimonialización y celebración que lo/a convierten en un ‘fetiche institucional’ y en objeto de admiración y consumo más allá de la comunidad restringida de los semejantes” (15).

Organizado en tres partes que delimitan, cada una de ellas, problemáticas específicas, la primera aborda la “Autoría y cultura mediática”. El capítulo I, perteneciente a Jérôme Meizoz, se titula “‘Escribir es entrar en escena’: la literatura en persona” (trad. Juan Zapata, pp. 43-59) y se encarga de la concepción de la escritura como una actividad que implica *per se* una exhibición, una “espectacularidad”, una puesta en escena. La era mediática moderna genera una singularidad en la construcción de la imagen pública; por ese motivo los escritores —tanto de aquellas épocas como en la actualidad— hacen uso de esa exhibición y esa espectacularidad como una constancia de su propia existencia. Meizoz recorre diversos ejemplos a lo largo del tiempo para mostrar cómo cada autor posee “diversas *maneras de encarnar el rol del escritor* y su relación tanto con las poéticas singulares como con el estado del campo literario” (45), para afirmar que “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” (45). Mediante tres sentencias, Meizoz define la *dimensión escénica* como “consustancial a la actividad literaria”, la *noción de autor* como “no una entidad civil, ni un principio de atribución o un fuero interior, sino un *dispositivo de enunciación*” y, por último, la autorrepresentación que “puede ser considerada como un indicio del posicionamiento en el campo literario” (54).

El capítulo II pertenece a Alain Vaillant: “¿Sacralización, mediatización o marginalización? Las paradojas del autor en el Siglo XIX” (trad. Alexander Martínez, pp. 61-77). Vaillant analiza los cambios en las autorías durante el siglo XIX, entendiéndolo que “es imposible reducir a un movimiento homogéneo y lineal los complejos y sucesivos movimientos que se pueden observar durante el siglo XIX” (62). Para analizar este siglo, que “no deja de llevar al investigador a una contradicción perpetua e intelectualmente insoportable” (61), propone dividirlo en cuatro etapas en las cuales observará “datos históricos concretos” (62) a los fines de desentrañar los cambios políticos, económicos y sociales que modificaron las posiciones de los escritores franceses en el campo literario de la época. Dichas etapas son: “El escritor y el espacio público revolucionado”, “Entre mediatización y marginalización”, “Autonomización a la manera del Segundo Imperio” y “La literatura nacionalizada”.

El capítulo III pertenece a Federico Ferrari y Jean-Luc Nancy: “Iconografía del autor: retrato del autor en sí mismo” (trad. Aina Pérez Fontdevila, pp. 79-93). Este ensayo, surgido de una “doble tensión” (82), marca una contradicción: “Jamás alguien podrá ver en un retrato —pintura, dibujo, fotografía, retrato escrito o musicado, biografía histórica o novelada— el rostro de un autor. Pero jamás alguien podrá mirar el retrato del signatario de una obra sin escrutar allí la presencia del autor” (81). En el corazón de esa contradicción, este artículo distingue entre obra y obraje y entre autor y obrero para mostrar cómo la confusión entre

ellos encarna problemáticas de difícil resolución, ya que “el autor *no puede no* proyectar hacia nosotros, a través de la obra, por lo menos la sombra o el esbozo de una figura singular y reconocible [...] aunque no es posible confundirle con ningún rostro, con ninguna silueta ni con ningún nombre propio” (80). Es la imagen, entonces, foco de los pensamientos de Ferrari y Nancy, pues esta se convierte en *característica*, marca, huella, escritura, estilo, voz. Así, el autor “es la idiosincrasia de la obra, o bien su iconografía en un sentido muy preciso: la *grafía* de su obra —su “escritura”, su manera, su propiedad insustituible— deviene ícono —figura, emblema figural, hipostasis, rostro” (92). El autor es, entonces, el *carácter* mismo de la obra, aquello que la configura en sí misma.

El capítulo IV —y último de la primera parte— corresponde a Philippe Lejeune, “La imagen del autor en los medios” (trad. Juan Zapata, pp. 95-109). En este texto, Lejeune entiende que “el autor es, por definición, alguien que se encuentra *ausente*”, pero, en esa ausencia, radica el deseo: esa curiosidad a la cual denomina “ilusión biográfica” y que indica “ese estado en el que el autor aparece como la respuesta a la pregunta que plantea su texto. Él *posee* la verdad: quisiéramos preguntarle lo que *quiso* decir... él es la verdad: su obra ‘se explica’ mediante su vida” (95). Con el análisis de dos emisiones de éxito francesas (*Radioscope* de Jacques Chancel y *Apostrophes* de Bernar Pivot), Lejeune demostrará “cómo los medios desplegaron y modificaron el funcionamiento de la imagen de autor” a lo largo del tiempo, a la vez que “han permitido organizar sistemáticamente” los encuentros entre autor y lector, “o más bien su simulacro” (97).

Ya en la segunda parte nos encontramos con las “Iconografías del escritor/a”, donde se recupera, en el capítulo V, la intervención de Pascal Durand, “De Nadar a Dornac. *Hexis* corporal y figuración fotográfica del escritor” (trad. Alexander Martínez, pp. 113-166), en la cual el autor destaca cómo “interesarse por el retrato fotográfico del escritor [...] exige comenzar por recordar que no es obvio que el escritor tenga un cuerpo representable ni menos aún un cuerpo que lo sitúe en cierto modo aparte de la servidumbre fisiológica general” (115). A partir de esta afirmación, Durand realiza una historización de las iconografías de los escritores desde el medioevo al romanticismo, donde el auge de la fotografía exhibe cuerpos de escritores “que tiende[n] a resistirse a su puesta en escena” (122). En este punto explicita cómo “que el retrato fotográfico del escritor pueda vincularse a una estética del yo que escribe es una cosa [...] que el retrato fotográfico del escritor represente o alcance a representar al escritor mismo —es decir, al hombre como escritor— es otra cosa, que debe examinarse ahora con un corpus más vasto para constatar patrones [...] y percibir variaciones” (126). Esa será la premisa de Durant: analizar los trabajos de los fotógrafos de escritores. Para ello toma los casos de Nadar y su taller adonde acuden los escritores, Bacot y su acercamiento a los objetos y el aura de presencia de los escritores a quienes retrata y finalmente a Dornac, el fotógrafo que aborda directamente el espacio del escritor.

El capítulo VI, perteneciente a Judith Buchanan, “Imagen, historia, deseo: el escritor en el cine” (trad. Aina Pérez Fontdevila en colaboración con Maya G. Vinuesa, pp. 167-193), problematiza el lugar de los escritores en la pantalla gran-

de, pues, si bien “[u]n/a escritor/a puede parecer un tema poco prometedor para una película” (167) y “situar la acción dramática en una película sobre el proceso literario puede constituir un desafío” (168), no obstante, estas dificultades no inhiben el deseo “de conocer completamente la compleja negociación de cada mente con su entorno para producir literatura” (168). La figura del escritor y su incremento en las pantallas se debe a múltiples factores, los cuales la autora detallará a los fines de indagar en los “modos de representación del proceso literario en la pantalla” en los films *Enid* (dir. James Hawes, 2009) y *Howl* (dirs. Rob Epstein y Jeffrey Freidman, 2010). Este análisis forma parte de ese “deseo cultural por *conocer* la fuente personificada de las obras que leemos”, lo que “nos impele a regresar, una y otra vez, a la historia de nuestros escritores” (173).

El capítulo VII, “Fotografías de manos de escritor” (trad. Aina Pérez Fontdevila, pp. 195-219) pertenece a David Martens, quien recupera los aportes de Ferrari y Nancy sobre el retrato fotográfico de los escritores para detenerse, dentro del contexto editorial, en el análisis de las manos retratadas, las cuales “parecen beneficiarse de un privilegio semejante al que se otorga al rostro en el retrato”, pues “legibles como un texto, concentran en su fisonomía ese invisible que se busca resolver en la imagen de un autor. Más aún, las frecuentes interacciones entre manos y manuscritos que exhiben tales imágenes dramatizan [...] nada menos que la gestación de las obras” (198). Es en ese sentido que Martens cierra su artículo afirmando que “las fotografías de manos de escritores prometen dejarnos acariciar nada menos que la carne misma de la literatura” (217).

En el capítulo VIII de François Provenzano, “Retrato fotográfico del escritor y *newsmagazine*. Un abordaje retórico de la acontecimentalidad de lo literario” (trad. Aina Pérez Fontdevila, pp. 221-242), se analiza una fotografía de Françoise Sagan desde “una retórica de las representaciones, aplicada al caso de la representación fotográfica del escritor/a” (221). Para elaborar su marco retoma a Roland Barthes y su *retórica de la imagen* y a Luc Boltanski y su *retórica de la figura* para pensar “la tópica del retrato de escritor” como “el encuentro entre formas vacías y contenidos culturales, más o menos concretos e históricamente verificados o, por el contrario, fantasmáticos e imaginarios. Estas formas vacías son principalmente las que impone el género del retrato, el soporte del *newsmagazine* y las prácticas de lectura que están asociadas” (225). Desde este punto de vista, analizará no los rostros ni los cuerpos sino “una *situación* que cobra valor, ante todo, por su *deixis*, es decir, por su anclaje en un sistema de coordenadas espacio-temporales y culturales, en la cual participa la propia revista”: en resúmenes cuentas, analizará “el retrato fotográfico del escritor en una serie acontecimental, en la intersección de la singularidad y de la serialidad” (227).

El capítulo IX corresponde a Marilina Aibar, se denomina “Blog y autor en la escena digital: Félix de Azúa” (pp. 243-266) y problematiza cómo el blog “constituye una muestra de cómo la escritura personal circula e interactúa en el quehacer social” (244). En este contexto, Internet ha obligado a replantear la figura del autor, la cual, digitalizada, implica “una red de significaciones nuevas que, de alguna manera, modifican su fisonomía y las funciones que cumple en el entramado cultural”: estas reconfiguraciones implican la presentación “en un

formato de edición y publicación virtual”, las cuales promueven “nuevas formas de legitimación” (244). Esas nuevas formas serán observadas a partir de textos publicados en el *Blog de Félix de Azúa* en *El Boomerang*, en los cuales puede verse “la *performance* del autor en relación a los vínculos que entabla con los lectores y la cultura digital” (244).

La tercera y última parte del volumen se centra en los “Rituales de presentación y celebración”. Encabezada por el trabajo de Nathalie Heinich, “La reparación mediante la presencia: la procesión al cuerpo del artista” (trad. Juan Zapata, 269-297), el capítulo X cuenta con un formato de crónica donde Heinich narra la procesión al cuerpo de Van Gogh realizada en el año 1990 al pueblo de Auvers-Sur-Oise, el que se convirtió en lugar de memoria, milagro y “peregrinaje” (271). Este peregrinar deja de ser un evento religioso para constituirse desde la *simpatía*, en “la participación en la desgracia del ídolo [...]. Solo bajo esa condición es posible comprender el peregrinaje al cuerpo en la tumba de un artista” (281). Este peregrinar “forma, al mismo tiempo que manifiesta, una *communitas*”, una pequeña comunidad “que escapa a los colectivos instituidos, a las relaciones rutinarias y estabilizadas —familiares, profesionales, geográficas, etc.” (283). Desde esta acción del peregrinaje se entiende, entonces, la formación de un culto y una memoria alrededor del aura del artista.

En el capítulo XI, “La visita al gran escritor” (trad. Juan Zapata, 299-328), Olivier Nora aborda este “gran gesto ignorado” que constituye “un verdadero cuerpo textual, un corpus de pleno derecho” (300), el cual ha sido descuidado por la crítica al considerarlo siempre dentro del ámbito de la anécdota. Pero, según el autor, “si se tienen en cuenta los numerosos testimonios existentes, se puede constatar que los escritores célebres —que han sido visitados en sus aposentos por jóvenes admiradores en busca de reconocimiento o de filiación— son legión” (300). En este sentido, este artículo propone leer este ritual generalizado como “un género” dual que consiste en “la visita al gran escritor y su relato como dos etapas conjuntas de un mismo ceremonial” (300). Volver a pensar estas ceremonias implica, para Nora, “interrogar una tradición que revela la relación que la nación francesa ha forjado con los ancestros de sus intelectuales y que perdura en los trasfondos de nuestro imaginario social” (301). La visita implica “la transición espectacular del espacio literario al espacio humano”, pues “resultado de la fascinación literaria, el escritor se convierte en pretexto de la creación literaria”. Desde esta perspectiva “el texto —origen y término— se retoma a sí mismo en los dos extremos de la figura del gran escritor” (310-311).

Finaliza el volumen el capítulo XII perteneciente a Juan Zapata, “El peregrinaje literario a la capital francesa. El caso de *Esquisses* de Enrique Gómez Carrillo” (329-345). Zapata recupera la propuesta de Olivier Nora para preguntarse “¿qué sucede cuando la visita al gran escritor traspasa las fronteras nacionales y es emprendida por peregrinos transoceánicos empeñados en conocer a las grandes glorias de la literatura francesa?” (330). El corpus de análisis será Enrique Gómez Carrillo y su volumen *Esquisses* para “volver a la génesis de un proyecto de importación” (331) que convierte a Carrillo en uno de los mediadores más importantes entre Francia y los países de habla hispana, en “el oficiante de un

ferviente culto perpetuado por numerosos peregrinos literarios que acudirán al guatemalteco para pagar su visita reglamentaria a los maestros del simbolismo y decadentismo francés” (331).

Para finalizar, el abordaje histórico o teórico de los artículos de esta compilación examinan la figura autorial “ya no solo como un producto endógeno de la institución literaria”, sino como una figura “que actúa y se despliega en un espacio cultural cada vez más amplio, donde se encuentra construida, a la manera de un caleidoscopio, por diversos discursos, prácticas y representaciones *externas* a aquello que tradicionalmente concebimos como *literatura*” (16). Este “fuera de campo” (17) crea sus propias reglas y sus propios sistemas de valoración, por ese motivo este volumen se adentra en el corazón de problemáticas iconográficas, mediáticas, digitales, espectaculares, afectivas, performáticas e institucionales a los fines de abrir esa puerta que reclama volver a visitar las autorías e intentar despojarlas de sus múltiples máscaras, aunque debajo siempre quede el enigma, como la brisa que insiste, como la puerta entreabierta.

MARÍA JULIA RUIZ
Universidad Nacional del Litoral
julitaruiz@gmail.com