

Hombre de letras, escritor, autor. Declinación social de una función simbólica*

Pascal Durand

Afirmo que nuestra poesía carece de ese centro que para los antiguos era la mitología. Todo lo esencial, aquello por lo que el arte poético moderno cede su lugar al de la antigüedad, se resume en esta declaración: carecemos de mitología. Sin embargo, agrego lo siguiente: estamos a punto de tener una, o más bien, es el momento de contribuir laboriosamente a la producción de una

Friedrich von Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, 1800

Del hecho de que Marco Valerio Marcial, al inicio de sus *Epigramas*, recomiende a su lector que adquiera su obra en el pequeño formato disponible en una librería de la plaza pública,¹ sería imprudente y precipitado inferir que el libro de bolsillo surgió al mismo tiempo que el códex. El formato no tiene nada que ver: el libro de bolsillo es

una *forma* simbólica que nace en diferentes momentos del siglo xx, en función de los sistemas editoriales nacionales, como resultado de la agregación coherente, gracias a la impulsión de diferentes factores técnicos, económicos, culturales y sociales, esto es, de toda una serie de rasgos identificables de manera dispersa en la historia del libro en general y del libro impreso en particular. Un signo de su emergencia es la resistencia colectiva que esta nueva *forma* suscitó en las elites letradas. Más allá de su mero formato, esta *forma* es portadora, a la vez que es responsable, de nuevos usos y de nuevas representaciones del objeto escrito. Allí en donde se manifiesta la crisis, allí en donde se anuncia, frente a los ojos de las fracciones dominantes de un campo social, una catás-

* Tomado de Pascal Durand, "Homme de lettres, écrivain, auteur. Déclinaison sociale d'une fonction symbolique", en Marie-Pier Luneau y Josée Vincent (dirs.), *La fabrication de l'auteur*, Québec, Nota Bene, 2010.

1 Dice Marco Valerio Marcial: "Tú, que deseas llevar a todas partes mis libros de epigramas, y hacer de estos tu compañía en un largo viaje, adquiere las reproducciones de pequeñas cubiertas. Deja los gruesos volúmenes para los estantes de la biblioteca, pues se me puede llevar en una sola mano".

trofe, se puede estar seguro de que se muestra más claramente una mutación profunda y de gran impacto.²

¿Por qué mencionar aquí, a manera de preámbulo, la historia del libro de bolsillo? Por una sencilla razón. Porque la fabricación del Autor es producto de la misma lógica de agregación tardía que incorpora, en condiciones distintas, rasgos, propiedades y representaciones, no del objeto impreso, sino del sujeto que escribe. Sin duda alguna, todos estos rasgos y propiedades son identificables aisladamente en la historia de la literatura. Sin embargo, en el caso francés, su articulación aparece, bajo la forma de una figura social coherente, durante los siglos XVIII y XIX, y se impone, como definición legítima del escritor, entre 1820 y 1850. No obstante, es necesario ponerse de acuerdo sobre lo que significa ser un Autor y sobre lo que conviene situar bajo su imperio.³

-
- 2 De ahí que, en 1964, en la cruzada que llevará a cabo Hubert Damisch en las columnas del *Mercur de France*, y luego en *Les Temps Modernes*, recalque, a su manera, el extraordinario desarrollo que tuvo el libro gracias al formato de bolsillo.
 - 3 Es preciso escribir Autor con mayúscula puesto que no se trata aquí de designar individuos empíricos, como en el caso de los escritores escribas, sino de una figura simbólica que, si bien es cierto que es susceptible de ser asumida individualmente, se encuentra ante todo inscrita en todo individuo que, a partir del siglo XIX, se considera autor bajo la forma de una representación general. Recordemos que la noción de "autor", en tanto categoría abstracta, parece haberse impuesto inicialmente a través del mundo del teatro (gracias al cual la cruzada por los derechos de autor se inicia en el siglo XVIII) y del mundo de la canción (los "autores-compositores", confederados en asociaciones).

Del estilo

En el campo de la historia cultural, más que en cualquier otro, nunca se es lo suficientemente cauteloso con las ilusiones retrospectivas. Una disposición aislada, un rasgo excepcional, un actor excéntrico, no constituyen un fenómeno social. Asimismo, existe una fuerte tendencia a verter en un pasado lejano las evidencias del presente o de un pasado cercano. El caso de Buffon, para el tema que nos concierne, es un excelente ejemplo. Cuando se cita su *Discurso sobre el estilo*, pronunciado con motivo de su recepción a la Academia Francesa en 1753, se le atribuye, por lo general, la expresión "el estilo es el hombre". Sin embargo, Buffon no afirmó exactamente eso. Su verdadera formulación fue: "el estilo es el mismo hombre". Al truncarla y separarla del conjunto discursivo al que pertenece, esta formulación, copiosamente sobreinterpretada, pareciera aludir a una concepción prerromántica del estilo, esto es, como expresión de una singularidad autorial. Sin embargo, en su verdadera acepción, la fórmula se refiere a una concepción del todo clásica de este, en la que el estilo es considerado como el labrado del pensamiento, como el sello de una verdad que puede ser compartida y no como elocuencia decorativa, o mucho menos como motor del genio individual. "El estilo —escribe Buffon— no es más que el orden y el movimiento que se le atribuyen al pensamiento". Este se opone a lo que él llama "la impresión puramente mecánica", que la palabra y la elocuencia, inspiradas por las "pasiones", ejercen sobre un discurso en el que "el cuerpo le habla al cuerpo". Dicho de otra forma, la idea que Buffon tiene del esti-

lo es opuesta a la idea del estilo que heredamos del Romanticismo. Para dar cuenta de la diferencia que existe entre estas dos ideas del estilo, y de los dos sistemas de representación que simbolizan, bastaría comparar la severa mirada con la que Buffon examina ese "cuerpo que le habla al cuerpo" con los numerosos pasajes en los que Flaubert, exactamente un siglo después, habla de la necesidad de una "anatomía del estilo"⁴ o de una "fisiología del estilo".⁵ "¿Dónde está el estilo? —Escribía Flaubert en una carta a Louise Colet en 1853— ¿En qué consiste? Ya no sé lo que esto quiere decir. ¡Pero si lo siento, claro que lo siento! Lo siento en el vientre".⁶ Y, pocos años después, en 1861, le escribía a Jules de Goncourt, a propósito de su trabajo de estilo en la redacción de *Salambó*, lo siguiente: "El cerco de Cartago que acabo de terminar me consumió. ¡Las máquinas de guerra me desgarran la espalda! Sudo sangre, orino aceite hirviendo, cago las catapultas y eructo las balas de los rebeldes. Tal es mi estado de espíritu".⁷ En 1753, el estilo no solamente está regido por el pensamiento, sino que además permanece alejado del cuerpo, tal y como ocurre con la razón y los arrebatos pasionales.⁸ En 1853, el

estilo es visto como un ensañamiento carnal, como una suerte de excreción, de supuración dolorosa y regocijante tanto del sujeto mismo como de la frase y de la página. "¡Oh! ¡La literatura! —Continúa Flaubert dirigiéndose a su musa— ¡Qué comezón permanente! Es como una ampolla en el corazón. Me duele sin cesar, y la rasco con alivio".⁹ Evitemos, sin embargo, imputar la primera concepción al pasible racionalismo de Buffon y atribuir la segunda a la singular histeria de Flaubert. Entre la una y la otra, entre un siglo y el otro, una ruptura asumida colectivamente se produce, una especie de solución de continuidad entre dos normas y entre dos representaciones del sujeto que escribe. Y es que Flaubert no hace sino enaltecer una concepción que, a partir de entonces, es ya modal, esto es, habitual para el conjunto de su generación. Un espíritu tan cerebral como el de Mallarmé, y tan poco inclinado al énfasis dolorista, afirmará, en el mismo sentido que Flaubert, que "[su *Herodiada*] lastima por momentos y hiere como el hierro",¹⁰ que "[ha sentido] los síntomas, bastante inquietantes, causados por el solo acto

4 Gustave Flaubert, "Lettre à Louise Colet", 7 de septiembre de 1853, en *Correspondance*, tomo II (1851-1858), ed. de Jean Bruneau, París, Gallimard, 1980, p. 427.

5 *Ibid.*, 30 de septiembre de 1853, p. 445.

6 *Ibid.*, 29-30 de enero de 1853, p. 245.

7 Gustave Flaubert, "Lettre à Jules de Goncourt", octubre de 1861, en *Correspondance*, tomo III (1859-1868), ed. de Jean Bruneau, París, Gallimard, 1991, p. 177.

8 En esta concepción del estilo, visto como una forma dinámica del pensamiento, podemos sin duda alguna percibir, desde el punto de vista jurídico, la prefiguración de una representación formalista de la originalidad. En 1678, Bernard Lamy sostenía aún que "la

materia es la que regula el estilo" ("L'art de parler", en Mortgat y Méchoulan (eds.), *Écrire au XVII^e siècle: une anthologie*, París, Presses Pocket, 1992, p. 163). Sin embargo, Buffon se encuentra aún lejos de la definición romántica del estilo, esto es, como expresión irreprimible del sujeto individual, definición que no se deja reducir, como lo veremos más adelante, a un simple principio de propiedad jurídica. Esto se explica, por un lado, porque la propiedad jurídica no apunta a la literatura, sino a los textos eruditos, y, por el otro, porque el discurso jurídico, y el contexto académico de su formulación, adaptan su concepción del estilo a la definición clásica, definición que prevalece aun a finales del neoclasicismo.

9 Gustave Flaubert, "Lettre à Louise Colet", 30 de septiembre de 1853, *op. cit.*, p. 445.

10 Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871) et Lettres sur la poésie (1872-1898)*, ed. de Bertrand Marchal, París, Gallimard, 1995, p. 220.

de escribir”,¹¹ que “hay que pensar con todo el cuerpo”,¹² que “las estancias o el soneto” se pagan al precio de “pedazos” arrancados al cuerpo abandonado del poeta.¹³

Es justamente este carácter común y corriente de la representación del Autor, como genio hecho cuerpo y competencia hecha carisma, lo que propicia percepciones anacrónicas. En el momento en el que algo deja de ser una excepción, se convierte en una propiedad social pertinente. Pero es también el momento en que ese algo se hace doblemente invisible (carta robada pero exhibida en todas partes para escapar a la mirada): invisible para aquellos que sacan provecho de ella, en el sentido en que están obligados a normalizarla y universalizarla, e invisible para el historiador de las prácticas culturales, cuya atención se centra ante todo en las rupturas y no en la recurrencia soslayada de los mismos síntomas.

Una vez hecha esta aclaración, podemos volver, una última vez, al caso de Buffon. Al verter sobre su discurso de recepción a la Academia Francesa la noción de estilo tal y como será redefinida por los románticos, se prepara el terreno para discernir en su obra una prefiguración, por no decir el acto de consignación, de una concepción individual del estilo, esto es, como estética del individuo. Y es justamente esto lo que hace olvidar ese otro aspecto de la afirmación de Buffon que sí se ajusta, de manera coherente, a su intención y al sistema de representación del que hace parte: “un escritor —según Buffon— no debe poseer un carácter”, ya que “la impresión de un mismo sello en diferentes producciones revela

la ausencia de genio”.¹⁴ Paul Pellisson y Charles Sorel sostenían prácticamente el mismo discurso en el siglo precedente.¹⁵ Para Buffon, el genio consiste aun en la variedad de estilos empleados, según el tema que se aborde, y en la destreza con la que el hombre de letras se adapte a las prescripciones de los diversos géneros. El genio, en este caso, no es asimilable a la producción espontánea, irreprimible, de un mismo estilo. Entre el cuerpo repudiado por Buffon y el cuerpo glorioso pero repulsivo de Flaubert, se instaura una línea divisoria más allá de la cual la insistencia en lo corporal funciona como un doble signo. Signo, en primer grado, de la adhesión de la obra a un “yo” tanto psíquico como carnal. Signo, en segundo grado, de cómo la instancia autorial, concebida en tanto *habitus*, *ethos* y *hexis*, es el resultado de la incorporación —bajo la forma de esquemas mentales, de valores conductores, de posturas, de atavíos y de comportamientos— de la estructura social del universo específico al que pertenecen los autores.

Los constituyentes simbólicos de una figura social

¿Cuáles son los rasgos que impiden reducir, debido a su articulación y al principio que la

11 *Ibid.*, p. 423.

12 *Ibid.*, p. 353.

13 *Ibid.*, p. 586.

14 Citado por Arsène Sorel, *Entretiens sur l'art d'écrire*, Bruselas, Baude, 1946, p. 19.

15 “Sea lo que fuere que emprenda un genio de este orden, será como si este hubiera aplicado allí todo su tiempo y su ser entero. El Proteo de las fábulas y el camaleón de los naturalistas no cambiarán con más facilidad que él” (Paul Pellisson, “Discours sur les œuvres de monsieur Sarasin (1856)”, en Mortgat y Méchoulan (eds.), *Écrire au xvii^e siècle*, op. cit., p. 105). Véase también, en la misma antología, “De la connaissance des bons livres (1671)” de Charles Sorel, pp. 265-284.

anima, el Autor al escritor o al hombre de letras? Recordemos que esta última designación no solo era de uso corriente durante el neoclasicismo, sino que estaba asociada a una concepción fuertemente codificada en la que la actividad escritural, y su publicación, hacían parte del estandarte de las “Bellas Letras” y no de lo que actualmente llamamos literatura. La ecuación es evidente. El hombre de letras es al sistema de las “Bellas Letras” lo que el Autor es a la literatura: dos figuras secretadas por dos espacios específicos de la práctica literaria. De ahí que las condiciones que determinaron el paso de un sistema al otro, sin olvidar las representaciones que se harán los agentes, sean las mismas que determinaron la emergencia de la figura moderna del Autor. ¿En qué se diferencia ese Autor del Escritor, cuyo nacimiento fue fijado, según Alain Viala,¹⁶ durante el neoclasicismo, esto es, durante un sistema en formación conformado por instituciones eruditas y académicas, lugares de sociabilidad como los salones y prácticas económico-sociales como el mecenazgo y el clientelismo? ¿Qué es lo que distingue a ese Autor carismático con el que se identificaran, y serán identificados, los escritores posteriores al neoclasicismo? Contrariamente a las apariencias, no puede fijarse, del uno al otro, una apacible evolución, una acumulación, un progreso con vistas al coronamiento definitivo. Si se quiere, podría distinguirse una radicalización de una figura a la otra, en el sentido en que los fundamentos mismos del acto de la escritura se entablan de otra forma, esto es, en función del nuevo sistema de expectativas sociales.

16 Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, París, Éditions de Minuit, 1985.

La inflación del “yo”, que para Pascal era “detestable”, se hace evidente en el repertorio del Autor posterior al neoclasicismo, ya no tanto bajo la forma de un “yo individual”, sino de un principio de singularidad y de originalidad cuya encarnación, gracias a la relación de identificación que establece con un lector ideal, es el escritor romántico.¹⁷ Los códigos, los géneros, el sentido común, todas esas máscaras de lo social con las que el escritor neoclásico se ataviaba para manifestar su destreza y su respeto a una norma que excedía el campo de su propia actividad, fueron repudiadas durante la “guerra a la retórica”, guerra que acompaña el enfrentamiento, entre 1820 y 1830, de los románticos contra las “vielles perruques”¹⁸ de un neoclasicismo momificado. Y es que ese “yo” que aspira a ser creador —un “rayo divino”, decía Hugo—, atraviesa desde la infancia al escritor predestinado, esto es, al escritor cuyo genio no está sujeto a la paciente inculcación de las reglas de expresión, sino a la genialidad innata. Allí el oficio no importa, sino la inspiración. “Aquello que hace al artista —decía Schlegel— no es el arte ni las obras, sino el Sentido, la inspiración y el instinto”.¹⁹ El Autor es, en suma, el escritor coronado, esto es, aquello en lo que se convierte el hombre de letras, contra su vo-

17 A este respecto, véase Jean-Pierre Bertrand y Pascal Durand, *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, París-Bruselas, Les Impressions Nouvelles, 2006.

18 “Las pelucas viejas”, expresión despectiva utilizada en aquella época por los combatientes del círculo romántico para referirse a los partidarios del neoclasicismo, quienes usan aún en esa época las grandes pelucas blancas del antiguo régimen. [N. del C.]

19 Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, París, Seuil, 1978, p. 88.

luntad, bajo el impulso de lo que Paul Bénichou llamó, cabalmente, *La coronación del escritor*.²⁰ Los escritores, dirá Senancour en 1832, son los grandes “legisladores del orden moral”. Bénichou, quien cita en su estudio a Senancour, señala justamente que este “emplea el término *escritor* en lugar de *hombre de letras*”, lo que prueba que “esta última designación, tan gloriosa en el siglo precedente, había terminado por ser menospreciada” y que, “para algunos, esta ya empezaba a evocar, como ocurre hoy en día, una profesión en lugar de una misión”.²¹ De hecho, una de las páginas más sobrecogedoras de *Oberman*, obra que los románticos colmarán de elogios en 1832, marcaba explícitamente la separación entre dos estatutos simbólicos desde entonces irreductibles el uno al otro: por un lado, un “oficio”, un “estado”, el del “hombre de letras”, estatuto que Oberman no desea utilizar para referirse “a los sabios, a los grandes escritores, sino a los escritorzuelos, a aquellos que hacen de la escritura un oficio, esto es, a todos aquellos que solo son hombres de letras”; por el otro, la autoridad del escritor, que para Oberman designa ya su aura. “Si todos los actos de la vida requieren de una cierta autoridad —escribe Oberman—, esta es indispensable para el escritor. La consideración pública es uno de sus más poderosos recursos: sin ella, el escritor es tan solo un

estado, un estado desprovisto de valor, pues este pasa a remplazar una gran función”.²²

Desde este punto de vista, el léxico religioso con el que se envuelve la actividad literaria —y, por lo general, la actividad artística de la primera mitad del siglo XIX— no constituye una simple decoración cristiana: este proviene del régimen vocacional en el que se concibe y se vive una actividad que elimina toda distancia no solo entre el cuerpo espiritual del escritor y su representación social, sino también entre su cuerpo, su imaginario y su estilo.²³ Con esa cáustica lucidez que lo caracteriza, Balzac inscribe ese paso del sistema neoclásico a la sacralización romántica del escritor en lo que él llama el fin del “tiempo de las dedicatorias”, esto es, en el momento en que la literatura conquista su independencia de la tutela de la Iglesia y del Estado. Es en este momento en que el escritor se ve y se cree investido del poder de inspirar y reflejar el mundo, de estremecer la humanidad entera dándole rienda suelta a su singularidad creadora:

El tiempo de las dedicatorias ha terminado. El escritor ha remplazado al sacerdote; se ha cubierto con la túnica de los mártires, sufre de todos los males, coloca la llama en el altar y la derrama en el seno de los pueblos. Es príncipe y mendigo, consuela, maldice, ruega, profetiza, y su voz no resuena únicamente en la nave de la catedral, sino que truenan de un recodo del mundo al otro. La humanidad se ha vuelto su rebaño, ella escucha sus poesías, las medita, y una palabra, un verso, tienen ahora

20 Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, París, Gallimard, 1973. (Véase la versión en español: *La coronación del escritor (1750-1830). Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, México, Fondo de Cultura Económica, 2.ª ed., 2012. [N. del C.]

21 *Ibid.*, p. 207.

22 Étienne de Senancour, *Oberman* (1803), ed. de Béatrice Didier, París, Librairie Générale Française, 1984, pp. 368-369.

23 Sobre la definición vocacional del escritor en los siglos XIX y XX, véase el estudio de Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, París, Gallimard, 2005. [N. del C.]

tanto peso en las balanzas políticas como el que tenía en antaño una victoria. La prensa ha organizado el pensamiento, y el pensamiento va pronto a resonar en el mundo. Una hoja de papel, frágil instrumento de una idea inmortal, puede equilibrar el globo. El pontífice de este terrible y majestuoso poder no se somete ni a los reyes, ni a los grandes, él recibe su misión de Dios. Su corazón y su cabeza abrazan el mundo y tienden a congregarlo en una sola familia. Pues una obra no podrá ser acuñada por las armas de un clan, ofrecida a un especulador, prostituida por una prostituta. Los versos bañados en lágrimas, las fecundas noches de estudio, no se envilecerán más a los pies del poder, pues estos son el poder. Todas las formas de la creación le pertenecen al escritor; las flechas de la ironía, la palabra dulce y graciosa que cae frágilmente como la nieve en la cima de las colinas, los personajes de la escena, los inmensos laberintos del cuento y de las ficciones, todas las flores, todas las espinas, todo es para él. Él se cubre de todos los ropajes, penetra en el fondo de los corazones, sufre todas las pasiones, adivina todos los intereses. Su alma inspira al mundo y lo refleja. La imprenta le permite avanzar hacia el avenir, todo se ensancha, el campo, la vista, la palabra y el hombre.²⁴

Esta religiosidad, con la cual el Autor se encuentra desde ahora unguado, no lo consagra únicamente en tanto creador de una obra ex nihilo.²⁵ El hecho de que su poder provenga de Dios no quiere decir que sea un creador creado, esto es, un ser cuyo propio origen se remonta a una causa externa a sí mismo. De ahí que Wilhelm von Schlegel se preguntara, en sus *Lecciones sobre*

el arte y la literatura, lo siguiente: “¿Pero en donde encontrará el artista a su maestro sublime, la naturaleza creadora, si no es en sí mismo, en esa intuición que se encuentra únicamente en el centro de su ser?”. Pues “la claridad —continúa Schlegel—, la energía, la plenitud y la totalidad con la que el Universo se refleja en un espíritu humano, y sin las cuales dicho reflejo no se reflejaría en él, le conceden la posibilidad de darle forma a un mundo en el mundo”.²⁶ ¿Se trata de una forma de reciclar filosóficamente la vieja imagen de un hombre que es al mismo tiempo átomo y espejo del universo? Desde el punto de vista de Schlegel, dicha concepción era también una forma de indexar el egocentrismo del escritor romántico, en tanto valor y prioridad, en un Espíritu cuya esencia consiste en determinarse a sí mismo y en reflejarse. Pero para la generación romántica emergente en Francia, se trata más bien de garantizar que el escritor se reconocerá, y será reconocido, no únicamente como el origen absoluto de sus obras, sino también como la consecuencia misma de estas. Nos encontramos pues frente a una concepción tautológica, propia al esquema de la vocación, según la cual el escritor no solo es llamado por una fuerza superior a ocupar el lugar que le corresponde, sino que debe ser, al mismo tiempo, hijo de sus obras, en lugar del retoño de la tradición que lo atraviesa. A este respecto, resulta interesante una declaración de Lamennais, uno de esos autores en quien mejor se manifiestan los intercambios que se operan entre los registros de lo religioso y de lo literario, entre la soledad profética y la misión humanitaria, registros

24 Honoré de Balzac, “Envoie”, *Le prêtre catholique*, entre los esbozos de escritos recopilados en *La Comédie humaine*, tomo xii, ed. de Castex, París, Gallimard, 1981, pp. 802-803.

25 “Ex nihilo”, expresión latina que significa “a partir de nada”. [N. del C.].

26 Citado en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire...*, op. cit., p. 378.

que se encuentran en la base de la concepción romántica del genio:

Las circunstancias develan, por decirlo de alguna manera, la realeza del genio, última fuente de los pueblos agonizantes. Los grandes escritores..., esos reyes que no tienen nombre, pero que reinan en verdad gracias a la fuerza de su carácter y a la grandeza de su inteligencia, son elegidos por los mismos acontecimientos que estos gobiernan. Sin ancestros y sin posteridad, únicos en su raza, desaparecen, una vez cumplida su misión, dejando para el futuro las órdenes que deberán ser cumplidas con fidelidad.²⁷

Este pasaje será citado por lo menos dos veces en el corpus de la época: como epígrafe al capítulo xx de *Cinq-Mars* de Vigny²⁸ y, aún más importante, como epígrafe a la oda "Al Genio" de Victor Hugo, en la que el escritor, todavía joven, en 1820, sitúa al genio bajo el signo de la "desgracia" y lo retrata como "hijo de la tierra / que, en un mundo injusto y vano, / lleva, en su alma solitaria, / un destello del espíritu divino".²⁹ Estas dos citas no son fruto del azar: son la expresión, doblemente señalada, de una comunidad de representación, esto es, de una representación que se convierte progresivamente en comunidad. Origen de sí mismo, "sin ancestros y sin posteridad", "alma solitaria", el Autor representa la singularidad absoluta: este se encuentra inscrito, temporalmente, en una sucesión discontinua y, espacialmente, en una discreta comuni-

dad de singularidades insustituibles. "No asemejarse al vecino, allí está lo esencial", le escribía Flaubert a Baudelaire en 1860.³⁰ Así, el verdadero escritor se reconoce en su soledad radical. Esto implica también que los escritores se reconozcan entre ellos y se conciban como una colectividad de individuos irreductiblemente singulares —cosa que Flaubert no podía hacer, pues todo el sistema de la sociabilización literaria está basado en la voluntad de ocultar las reglas del juego literario—. Dicho de otra forma, esta comunidad de singularidades exige que los escritores reconozcan en cada uno de sus pares la misma exigencia, la misma preocupación vital de diferenciación. En síntesis, todos son iguales puesto que todos comparten el mismo imperativo de diferenciación, de no asemejarse entre ellos.

Ninguno de estos rasgos —y todavía hay algunos más— es en sí mismo pertinente. Ninguno, por más marcado que esté, dictamina por sí mismo la nueva figura que debe asumir el Autor entre 1820 y 1850. Asimismo, la mayoría de estos pueden encontrarse esparcidos en diferentes periodos de la historia, incluso antes del periodo en cuestión. Así, por ejemplo, la figura del "poeta inspirado" que el neoclasicismo heredaría de la Antigüedad, o la ética del desinterés que, antes de ser recuperada por el sentimiento aristocrático de los jóvenes burgueses "burgofóbicos",³¹ constituía un valor propiamente

27 Citación tomada de Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, ed. de Sophie Marchal, París, Le Livre de Poche, 2006, p. 357.

28 *Ibidem*.

29 Victor Hugo, *Odes et ballades*, en *Œuvres poétiques*, tomo 1, ed. de Alboy, París, Gallimard, 1964, p. 418.

30 Gustave Flaubert, "Lettre à Charles Baudelaire", 22 de octubre de 1860, *Correspondance*, tomo III, *op. cit.*, p. 93.

31 El término no existe en francés ni en español, lo que nos permite introducirlo siguiendo la lógica sintáctico-fonética. Este expresa el sentimiento antiburgués que estructurará el campo literario de la primera parte del siglo XIX. Según el autor, se trata de un sentimiento aristocrático que los jóvenes, a

aristocrático que caracterizaba a aquellos hombres de letras que se designaban a sí mismos como grandes amateurs y no como especialistas.³² Sin embargo, aunque dichos rasgos puedan ser rastreados en el pasado, estos no constituyen, en cuanto tales, una dimensión que prefigure la ética del escritor romántico. Es la energía social de este, energía que los recuperará de su aislamiento, la que resulta significativa e instauradora, no los elementos movilizados por esta. Por otra parte, existe la tentación de retomar dichos rasgos como parte de la mitología de una época, de una representación imaginaria de la escritura y de la producción artística de la que el Romanticismo sería, en su emergencia posrevolucionaria, la expresión inédita y exasperada (y cuya expresión más alta se encontraría en la obra de Flaubert y, paradójicamente, de Lautréamont). En este sentido, la definición del Autor, tal y como emerge en los inicios del siglo XIX, constituiría el eje central de la mitología so-

partir de la Restauración y después de 1848, opondrán al utilitarismo y al falso universalismo de la clase dominante. [N. del C.]

32 En un comentario sobre Lucien Karpik, Gisèle Sapiro recuerda que “la noción de desinterés”, opuesta a la de “interés comercial”, se encuentra también, durante la segunda mitad del siglo XVIII, en las “profesiones intelectuales, especialmente en los abogados, [pues estos] acuden a esta no solo para afirmar la prioridad que le acuerdan, en el ejercicio de su profesión, al honor sobre la fortuna, sino también para [señalar] su superioridad con respecto a las actividades comerciales y al trabajo manual” (Sapiro, “La formation de l'éthique de désintéressement de l'écrivain”, en *Intellektuelle Redlichkeit – Intégrité intellectuelle*, Heidelberg, Universität Verlag, 2005, p. 384). Véase también “Le principe de sincérité et l'éthique de responsabilité de l'écrivain”, en Eveline Pinto (dir.), *L'écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*, París, Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 183-201.

ñada por Friedrich von Schlegel, mezcla de humanismo profético y de idealismo absoluto, y expresión de una reverberación, en el sujeto creador, de los principios de la Creación. Sin embargo, habría ante todo que considerar —y tomar como principio explicativo— que la concepción salvajemente individualista de la escritura que se desarrolla durante el siglo XIX evidencia un quehacer sociológico propio de los escritores modernos. La concepción individualista, del mismo modo que el individualismo como forma de percepción del mundo social, es un fenómeno histórico colectivo, no únicamente por ser la creencia mejor compartida por los escritores posclásicos, sino también, y sobre todo, por ser la exteriorización práctica de un mundo que ha sido interiorizado por todos aquellos que en él participan, esto es, un mundo en donde la excepción se convierte en la única regla.

Evidentemente, la figura moderna del Autor es inseparable del proceso mismo de la modernidad, proceso en que el individuo se impone como forma monódica y esencial de lo social. Aunque este se inscribe en una larga historia que comienza con el Renacimiento,³³ esta no es ni el resultado ni el prolongamiento lógico —como tampoco lo es la estética de los escritores posclásicos— de la estética neoclásica. El verdadero prolongamiento de la estética neoclásica y del individualismo racionalista tiene lugar antes, en la Restauración, gracias a los liberales, políticamente progresistas y literaria-

33 Sobre este punto, nos centraremos mejor en el estudio, ya clásico, de Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme*, París, Seuil, 1983, que en el estudio más reciente de Bernard Focroulle, Robert Legros y Tzvetan Todorov, *La naissance de l'individu dans l'art*, París, Grasset, 2005.

mente conservadores.³⁴ De ahí la paradoja, particularmente desconcertante, que se manifiesta en la actitud romántica: estos, más cercanos al Trono y al Altar, y en evidente ruptura con el desencantamiento del mundo producido por la Ilustración, retoman en literatura, por cuenta de una sensibilidad de asalto y de un entusiasmo profético, la ficción liberal del individuo —*homo economicus*, calculador racional de su propio interés—, ficción elaborada a partir de un sujeto autodeterminado y de una sociedad construida con base en la yuxtaposición de átomos.³⁵ Pero incluso allí no se trata de un relevo, sino de una transposición, pues el tropismo individualista de los románticos, en realidad más superficial de lo que se cree comúnmente, sufre la inflexión de ciertos factores a la vez más compactos y difusos que modifican considerablemente su significación y su impacto. Es según este mismo punto de vista que se debe abordar la competencia intrínsecamente paradójica que la *doxa* romántica mantiene con los hombres

de letras por la definición del principio de propiedad de las obras del espíritu y por la determinación de las reglas que deben prevalecer en dicha definición. En efecto, esta contribuyó tanto al reconocimiento del individuo-escritor como propietario de su obra, como al reconocimiento del individualismo como propietario del sujeto-escritor. Sin embargo, de este principio de propiedad no se puede deducir mecánicamente el hecho de que los románticos antepongan el primado de la originalidad, la singularidad y el genio del Autor.

Basta con releer el excelente texto que Sainte-Beuve le dedicará en 1839 a la “literatura industrial” para convencerse de lo contrario. Allí, Sainte-Beuve no solo condenará la inflación mediática de la novela por entregas, sino que además intentará exorcizar, justo después de la creación de la Sociedad de Hombres de Letras, “el demonio de la propiedad literaria”,³⁶ que, según este, se apropió de toda la profesión: “Todo el mundo se considera hoy en día hombre de letras. Es el título de quien no posee título alguno. Aquellos que se afanan por tenerlo, son los menos dignos de este”.³⁷ Y será este mismo texto —en el que hay que ver tanto un análisis de la situación literaria del momento como uno de los acontecimientos literarios más importantes del primer decenio de la Monarquía de Julio— el que ofrezca, subrepticamente, una explicación de cómo se impone la figura moderna del

34 La Restauración es un periodo de la historia de Francia que va desde la caída del primer Imperio el 6 de abril de 1814 hasta la revolución de Los Tres Gloriosos del 29 de julio de 1830, momento en que se instaura la Monarquía de Julio. Este periodo comprende el primer romanticismo de Hugo, Lamartine, Vigny (incluyendo los integrantes de *La Muse Française*) y los inicios de la nueva generación romántica conformada por Théophile Gautier, Petrus Borel y Gérard de Nerval, entre otros. Estos emprenderán una campaña en contra de los liberales, “les vieilles perruques”, quienes eran, como señala el autor, políticamente progresistas y literariamente conservadores. Dicha campaña tendrá su punto culmen en la denominada batalla de Hernani, batalla que se jugará en el Teatro Francés, durante la representación de la obra de Victor Hugo, *Hernani*, el 25 de febrero de 1830. [N. del C.]

35 Esta figura, la del *homo economicus*, precede a la figura del *homo egonomicus* de nuestras modernas propagandas publicitarias.

36 Charles Augustin Sainte-Beuve, “De la littérature industrielle” (*Revue des Deux Mondes*, 1839), en *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique. Un débat précurseur (1836-1848)*, textos reunidos por Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG, 1999, p. 28.

37 *Ibíd.*, p. 39.

Autor, de cómo se congregan los diferentes factores que la componen y, finalmente, de los efectos prismáticos que tendrá, entre 1820 y 1850, sobre los valores y los procesos emprendidos en el siglo precedente, esto es, en otro sistema de la cuestión escrita:

- 1831: Los más importantes nombres de la literatura firman el contrato sobre el *Livre des Cent-et-un* a favor del librero-editor Ladvoeat.
- 1836: Émile de Girardin, director de *La Presse*, y Armand Dutacq, director de *Le Siècle*, lanzan el periódico de información por suscripción a cuarenta francos y la novela por entregas. Estos serán rápidamente imitados por la competencia, si bien es cierto que no correrán todos con la misma suerte.
- 1838: Charpentier lanza su colección de novelas en pequeño formato y precio reducido. Él también será rápidamente imitado por la competencia.
- 1838: La Sociedad de Hombres de Letras estipula sus estatutos.
- 1839: El editor Léon Curmer redacta una carta para el jurado de la Exposición Industrial de París en la que define la figura moderna del Editor, más inclinado hacia la vocación que hacía el oficio, atento a las preferencias de los lectores pero comprometido, gracias a las concesiones graduales que hará, con la creación de un público para los autores.
- 1839: Sainte-Beuve publica su importante texto en la *Revue des Deux Mondes*.

Si bien es cierto que estos explican las profesiones de fe románticas sobre los poderes innatos de la creación, el interés principal está en los eventos mismos, en su rá-

pida sucesión y en la dirección general que estos indican: esto es, la constitución de un campo literario dotado no solamente de un sistema de infraestructuras de publicación y de comercialización, sino también de estructuras morfológicas que se apoyan en la oposición entre una literatura escrita para los pares y una literatura escrita para el mercado. Dichas estructuras morfológicas son a su vez el producto de un esquema cognitivo propio de los escritores y de un sistema de representación de la actividad literaria que es tanto producto como cubierta ideológica de estas estructuras. Sainte-Beuve será el primero en trazar el mapa de este espacio compartido y dinámico —que él llama “el objeto literario”—³⁸ en el que no solo se opondrán dos tipos de literatura, sino dos sistemas de valorización: por un lado, el valor propiamente económico, ligado a la comercialización y heredero, a través de las exigencias de profesionalización de la Sociedad de Hombres de Letras, de la cruzada de un Beaumarchais, ese gran corruptor, como lo llama Sainte-Beuve, que “comienza a especular ingeniosamente sobre las ediciones y a combinar la Ley y el escritor”,³⁹ y, por el otro, el valor puramente simbólico, que se inscribe en un largo proceso de inmateralización emprendido durante el siglo xviii y que adquiere, en el siglo xix, la forma de dos firmas, la del Autor y la del Editor, partidarios de una operación en la que el poder de transustanciación dependerá de su carisma, esto es, del crédito que cada uno acumula en su campo y con sus pares. El nombre del Autor y el nombre del Editor participarán de todo un sistema de acreditación recípro-

38 *Ibid.*, p. 26.

39 *Ibid.*, p. 27.

co en el que el genio atribuido al uno, o la perspicacia abnegada que el otro se atribuye, serán a la vez signo y velada envoltura.⁴⁰

Para circunscribir los límites y la fuerza de imposición de la figura moderna del Autor, es preciso invertir la perspectiva ordinaria. En lugar de partir de los agentes para llegar a la estructura, como si estos la produjeran gracias a la adición de sus esfuerzos, hay que partir de la estructura para llegar a los agentes y de estos a la estructura que los engendra. La autorialidad romántica es el producto de una estructura en vía de organización, no su causa. Dicho de otra forma, son los mecanismos de formación y las regularidades del campo literario —tal y como se establecen a partir del primer romanticismo— los que dan cuenta de la génesis del Autor moderno, de sus propiedades tanto coherentes como caóticas y de las aporías que este alberga.⁴¹

Singularidad, originalidad, carisma, desinterés, tensión entre una devoción misionaria y las exigencias profesionales: ¿cómo no ver, desde este ángulo, que todas estas propiedades, entre muchas otras, proceden ante todo de la exigencia de especialización impuesta por un campo en vía acelerada de autonomización? El Autor moderno es el hombre de letras especializado. En efecto, durante el neoclasicismo, este bien podía ser un escritor, pero también erudito, letrado o experto en la conversación decorosa. El

Autor, profesional del lenguaje, productor de un estilo, detentor de una firma imaginaria, se inserta en un espacio que, a lo largo del siglo, no dejará de dislocarse y de reducirse como piel de zapa.⁴² Así sucede con la poesía, género que, según en prospecto de la *Enciclopedia*, abarcaba todavía el círculo completo de las artes de la imaginación (incluyendo la música y las artes plásticas), pero que, a finales de siglo, después de excluir sucesivamente la poesía himnica, la didáctica y la narrativa, se restringirá únicamente al dominio de la lírica. Debido a una paradoja que solo lo es en apariencia, el Autor moderno, con todas sus propiedades, es también una figura social cuya soledad inexpugnable es inseparable de su existencia colectiva, de un ser-en-grupo o, por lo menos, de una conciencia grupal. No se trata únicamente de una relación de mutua implicación entre individualismo y existencia colectiva, pues el grupo es, en el fondo, un individuo colectivo, o un individuo incorporado por la colectividad. Lo que sucede es que el Autor individual emerge y cobra existencia como un actor del campo literario y para el campo literario, hasta el punto de que podría decirse que es un *ser en el campo*.

“ESTA GENERACIÓN [...] EXIGE DE CLAUSTROS”, declaraba Nodier a inicios del siglo XIX. Al hacer dicha declaración, Nodier tenía en mente el ideal de una religión silenciosa, opuesta a

40 A este respecto, véase Pascal Durand y Anthony Glinóer, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, París-Bruselas, Les Impressions Nouvelles, 2005.

41 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil, 1992. (Existe una versión reciente en español: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, España, Anagrama, 2002. [N. del C.]

42 La expresión “piel de zapa” (“peau de chagrin”) alude a una novela de Balzac publicada en 1831 que lleva el mismo título. Ambientada en París a comienzos del siglo XIX, la obra cuenta la historia de un joven que recibe un pedazo de piel o cuero mágico que satisface cada uno de sus deseos. Sin embargo, por cada deseo concedido, la piel se encoge y consume una porción de su energía vital. [N. del C.]

las planificaciones de Bonaparte.⁴³ Su metáfora aparece como una premonición: en efecto, todo un sistema de solidaridad y de sociabilidad exclusiva se establecerá durante los años de 1820 a 1830. En dicho sistema, para dar tan solo un ejemplo, el cenáculo será al Autor lo que el salón era al hombre de letras: por un lado, un espacio relativamente cerrado y especializado, consagrado a la celebración de una personalidad carismática, erigido como círculo de lectura declamada y de admiración abierta, fundado como centro de inculcación doctrinal y de proyectos de batalla, y, por el otro, un espacio relativamente abierto y mixto, consagrado al placer de los convidados y del anfitrión o anfitriona, erigido como lugar de conversación y de intercambios tanto intelectuales como mundanos.⁴⁴ De Hugo a Mallarmé, del cenáculo de la *rue de Notre-Dame des Champs* a los *Mardis de la rue de Rome*, la figura del Autor y la estructura del cenáculo no cesarán de interpelarse como dos formas indisociables. Y así será hasta que entren en juego los cafés de las vanguardias, lugares en los que la disolución voluntaria del Autor se funde en un colectivo fusional y comprometido con la vida. Si bien es cierto que dichas

colectividades son la expresión práctica de la autonomía general del campo, estas también son la consecuencia del incremento de la población de escritores, correlativa a la del público, que hará del ejercicio literario tanto una profesión, que puede ser rentable, como un poder, que puede parecer eficaz. El aumento del cuerpo de productores —ligada, como está, al precio de toda una suerte de negociaciones, al establecimiento de una tecno-economía de la publicación eficaz— se constituye así a partir de un doble principio: por un lado, gracias a los escritores y al espíritu de cuerpo que los fusiona en una representación común de su oficio y de su función, y, por el otro, gracias a una exigencia de diferenciación que obliga a cada cual a adquirir un renombre, una singularidad, mediante una lucha permanente por la existencia, una lucha en la que cada autor, a través de su estilo, cada cenáculo, a través de su organización, y cada grupo, a través de su doctrina, se posicionan oponiéndose, se afirman negándose. Cada uno, como decía Sainte-Beuve, está obligado a practicar “la emulación desenfrenada de los amores propios” y a “exagerar su importancia”.⁴⁵

Radicalización y banalización del Autor

Si bien es cierto que la figura simbólica del Autor perdurará y se desplegará hasta nuestros días, esta sufrirá también modificaciones. El momento de su triunfo —la Segunda República en el caso de Francia— se acerca también al de su crisis. Primero, triunfo del

43 Charles Nodier, *Les tristes, ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicide*, París, Demonville, 1806, p. 102.

44 Sobre la sociología de los cenáculos y de las formas de sociabilidad literarias del siglo XIX, nos ceñiremos a las investigaciones en curso de Anthony Glinóer, “La difficulté d’être du Petit Cénacle romantique”, *Lieux littéraires/La Revue*, núm. 2, 2000, pp. 397-418; y de Vincent Laisney, “L’âge des cénacles (I)”, *Littératures*, núm. 51, 2004, pp. 171-186. Véanse también los libros de Anthony Glinóer que resumen sus investigaciones en este tema: *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Ginebra, Droz, 2008, y *L’âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, París, Fayard, 2013, este último escrito con Vincent Laisney. [N. del C.].

45 Charles Augustin Sainte-Beuve, “De la littérature industrielle”, *op. cit.*, pp. 27-28.

mito, tal y como lo encarnan las grandes personalidades de la literatura, de las que el espectro de Guernsey,⁴⁶ con su imponente y obsesiva presencia, es tal vez la más importante, y sobre la cual escribirá Mallarmé, para fechar su desaparición, justamente cuando aparece el verso libre, esto es, en el momento en que la poesía entra en las grandes turbulencias fecundas, que “[Hugo] era la poesía en persona, [confiscando] al que piensa, escribe o narra el derecho a enunciarse”.⁴⁷ Posteriormente, desarrollo parnasiano de una relación obsesiva con el oficio y con las formas, conjugando el aristocratismo de la improductividad con el culto del fracaso y con el valor del trabajo. Por último, histerización de las angustias y del gozo de la escritura en la obra de Flaubert, tal y como lo describimos anteriormente, y en la obra del primer Mallarmé. Pero Sainte-Beuve, anticipando a Andy Warhol, lo había ya observado en 1839: “Con nuestras costumbres electorales e industriales, todo el mundo, aunque sea una vez en su vida, tendrá su página, su discurso, su prospecto, su brindis, será autor. De allí a escribir una novela por entregas, no hay sino un solo paso. ¿Por qué no yo? Se dice cada cual”.⁴⁸ Por supuesto, Sainte-Beuve se equivoca: si el *escritor* puede firmar en el margen sin que por ello sea un genio, como ocurre en la Sociedad de Hombres de Letras, solo se convertirá en *autor* si es reconocido como tal por sus pares. Sin embargo, él advierte desde ya que el poder de intrusión de los medios

y de la industria editorial, poder que sostuvo la coronación del Autor, conlleva también su banalización, tal y como ocurre actualmente.

Al denunciar la inflación romántica del yo, en nombre de la necesaria impasibilidad del discurso lírico, el Parnaso constituye, sin duda alguna, la primera ofensiva. Sin embargo, esta solo alcanzó la superficie del fenómeno, la forma estética que la figura social del Autor adquiere después de 1820. Es en el crepúsculo del Segundo Imperio, en *Los cantos de Maldoror*, justo en el momento en que se sienten “nuevamente los estremecimientos [en] la atmósfera intelectual”,⁴⁹ que se llevará a cabo, en el secreto del anonimato y de un libro durante mucho tiempo sin lectores, un primer trabajo de perforación radical, a partir, sin duda alguna, de la parodia de los códigos románticos, pero también de la deconstrucción de los mecanismos de la originalidad, de la producción del texto y de la producción textual del Autor, puesta allí en evidencia como ficción del imaginario y de la enunciación. Y dos serán las veces en que Ducasse, firmando con su nombre propio, apretará los clavos del ataúd:

La poesía personal tuvo su tiempo de malabarismos relativos y de contorsiones contingentes. Retomemos el hilo indestructible de la poesía impersonal, bruscamente interrumpido desde el nacimiento del filósofo frustrado de Ferney, desde el aborto del gran Voltaire.⁵⁰

La poesía debe ser hecha por todos. No por uno solo. ¡Pobre Hugo! ¡Pobre Racine! ¡Pobre Coppée! ¡Pobre Corneille! ¡Pobre Boileau! ¡Pobre Scarron! Tics, tics y tics.⁵¹

46 Referencia al exilio de Victor Hugo durante la Segunda República. [N. del C.].

47 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, tomo II, ed. de Bertrand Marchal, París, Gallimard, 2003, p. 205.

48 Charles Augustin Sainte-Beuve, “De la littérature industrielle”, *op. cit.*, p. 31.

49 Isidore Ducasse/Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, París, Éditions Steinmetz, 2001, p. 268.

50 *Ibid.*, pp. 368-369.

51 *Ibid.*, p. 391.

¿Cómo no evocar aquí a Mallarmé cuando este consigna la muerte del padre Hugo, la muerte del Autor, en provecho de una teoría materialista de la escritura poética, puro espacio de significantes orquestado por una estructura?

La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a los muertos, gracias al choque de su singularidad movilizadora; se iluminan de reflejos recíprocos como una huella virtual de fuego sobre las pedrerías, reinstalando la respiración perceptible en el viejo soplo lírico o en la dirección personal y entusiasta de la frase.

Un mandato del libro de versos despunta innato por donde quiera, elimina el azar; todavía hace falta, para omitir al autor: pues un sujeto, fatal, implica, entre los pedazos juntos, un tal acuerdo al lugar, en el volumen, que corresponde [...]. Cualquier simetría, paralelamente, que, de la situación de los versos, en la pieza, se ligue a la autenticidad de la pieza en el volumen, robe, además del volumen, su elogio, cómo designarlos, gratuitos, extranjeros, tal vez banales —o literarios—.⁵²

En todo caso, sorprende constatar que es en la poesía, asaltada por el demonio de la teoría⁵³ crítica, y en la novela de factura letrada, antiguos hogares de agregación simbólica y de naturalización de los rasgos constitutivos del Autor, que se acumulará, en la segunda mitad del siglo, una energía contestataria que llevará, de cierta forma, no tanto a destituir al Autor, sino a radicalizarlo (en el sentido literal del término) en tanto ser del lenguaje, pero de un lenguaje del que no será nunca más el amo ni el su-

jeto vector, sino un operador, ausente del texto, pero presente en los “viejos cálculos” que lo instituyen en espacio propiamente textual,⁵⁴ como en el poema de Mallarmé:

Sobre el aparador, en el salón vacío, ningún
ptyx, / abolida baratija de inanidad sonora, /
(pues el Maestro fue a arrancar los llantos
al Styx, / con ese único objeto con el que la
Nada se honra).⁵⁵

Así, en el soneto en -ix, el “Maestro” se encuentra ya, literalmente, entre paréntesis, y devuelto al Styx, lugar en donde las pretensiones exorbitantes son abolidas. *Un coup de dés [Un golpe de dados]* mostrará al Autor soltándose de la barra de un navío inclinado al borde del naufragio: “cadáver apartado del secreto que posee”.⁵⁶ Allí se encuentra ya la paradoja final de la autorialidad tal y como esta se impuso, en tanto categoría dominante, en la primera mitad del siglo, paradoja que es consecuencia de su misma dominación. Pues esta autorialidad, durante dos generaciones, fue dominante a título doble: primero como hecho de las fracciones letradas del campo literario, y, luego, impuesta a todos, hasta el último de los poetas de domingo, como norma natural y representación legítima del escritor. Allí se indica la lógica de inversión radical de la segunda mitad del siglo: la infatuación del genio individual y de la inspiración sagrada se convertirán en lugar común de una literatura mediocre —de Georges Ohnet a Henri Troyat— justo en el momento en el que las zonas más elevadas y

52 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 72-73.

53 Alusión al libro de Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, París, Seuil, 1998. [N. del C.].

54 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, tomo I, ed. de Bertrand Marchal, París, Gallimard, 1998, p. 373.

55 *Ibid.*, p. 37.

56 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, tomo II, op. cit., pp. 372-373.

más elitistas del campo se enlistarán en una concepción impersonal de la literatura pensada como actividad y no como “objeto” de lujo: acto puro que destituye al Autor como parte de una superstición romántica. Habrá

que esperar a que las vanguardias, reunidas en las fumaradas de los cafés y en la embriaguez de los colectivos prácticos, lo destituyan, por su parte, como expresión estética del individualismo burgués.

Bibliografía

- Balzac, Honoré de, “Envoie”, *Le prêtre catholique*, en los esbozos adjuntos a *La Comédie humaine*, tomo XII, ed. de Castex, París, Gallimard, 1981.
- Bénichou, Paul, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, París, Gallimard, 1996. [*La coronación del escritor (1750-1830). Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, México, Fondo de Cultura Económica, 2.ª ed., 2012].
- Bertrand, Jean-Pierre y Durand, Pascal, *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, París-Bruselas, Les Impressions Nouvelles, 2006.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil, 1992. [*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, España, Anagrama, 2002].
- Dumont, Louis, *Essais sur l'individualisme*, París, Seuil, 1983.
- Durand, Pascal y Glinóer, Anthony, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, París-Bruselas, Les Impressions Nouvelles, 2005.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance*, tomo II (1851-1858) y tomo III (1859-1868), ed. de Jean Bruneau, París, Gallimard, 1980, 1991.
- Focroulle, Bernard, Legros, Robert y Todorov, Tzvetan, *La naissance de l'individu dans l'art*, París, Grasset, 2005.
- Glinóer, Anthony, “La difficulté d'être du Petit Cénacle romantique”, *Le Lieux Littéraires/La Revue*, núm. 2, 2000, pp. 397-418.
- Hugo, Victor, *Odes et ballades*, en *Œuvres poétiques*, tomo I, ed. de Albouy, París, Gallimard, 1964.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, París, Seuil, 1978.
- Laisney, Vincent, “L'âge des cénacles” (I), *Littératures*, núm. 51, 2004, pp. 171-186.
- Lammenais, Félicité Robert de, *Œuvres complètes*, tomo VI, París, Daubrée et Cailleux, 1836.
- Lautréamont/Ducasse, Isidore, *Les chants de Maldoror et autres textes*, París, Éditions Steinmetz, 2001.
- Mallarmé, Stéphane, *Correspondance complète (1862-1871) et Lettres sur la poésie (1872-1898)*, ed. de Bertrand Marchal, París, Gallimard, 1995.
- , *Œuvres complètes*, tomos I y II, ed. de Bertrand Marchal, París, Gallimard, 1998, 2003.
- Mortgat, Emmanuelle y Méchoulan, Éric (eds.), *Écrire au XVIII^e siècle: une anthologie*, París, Presses Pocket, 1992.
- Nodier, Charles, *Les tristes, ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicide*, París, Demonville, 1806.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin, “De la littérature industrielle” (*Revue des Deux Mondes*, 1839), en *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique. Un débat précurseur (1836-1848)*, textos reunidos por Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG, 1999, pp. 25-43.
- Sapiro, Gisèle, “Le principe de sincérité et l'éthique de responsabilité de l'écrivain”, en Pinto, Eveline (dir.), *L'écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*, París, Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 183-201.
- , “La formation de l'éthique de désintéressement de l'écrivain”, en *Intellektuelle Redlichkeit – Intégrité intellectuelle*, fragmentos ofrecidos a J. Hurt, Heidelberg, Universität Verlag, 2005, pp. 383-396.
- Senancour, Étienne de, *Oberman* (1804), ed. de Béatrice Didier, París, Librairie Générale Française, 1984.
- Soreil, Arsène, *Entretiens sur l'art d'écrire*, Bruselas, Baude, 1946.
- Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, París, Éditions de Minuit, 1985.
- Vigny, Alfred de, *Cinq-Mars*, ed. de Sophie Marchal, París, Le Livre de Poche, 2006.