

Meizoz, Jérôme. *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Traducción de Juan Zapata. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015, 224 p.

Andrés Murillo Mora
Universidad Santo Tomás, Sede Bogotá, Colombia
carlos.murillo@usantotomas.edu.co

DOI: 10.17533/udea.lyl.n71a11

Uno de los debates vetustos en la crítica y la teoría literaria se da en torno a la relevancia que tendría el autor dentro del fenómeno literario. Jérôme Meizoz, escritor y teórico literario, en su libro *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, publicado originalmente en 2007 y recientemente traducido impecablemente por el profesor Juan Zapata (quien también realiza una introducción que repara en las diversas fuentes que en este libro el autor revisa), propone la noción de postura para retomar el estudio de la figura autorial. La raíz de este debate se encuentra precisamente en la ejecución de la postura de Mallarmé, quien consideraba que el lenguaje rebasaba cualquier intención del autor por “imponer” su yo. Más tarde Valéry, Freud y Breton compartirían el postulado y a mediados del siglo pasado Bourdieu, Barthes y Foucault precisarían lo que debía entenderse por autor y de dónde provendría dicha noción. Desde la introducción, el autor nos advierte que en este libro se examinarán los «actos enunciativos e institucionales complejos mediante los cuales una voz y una figura adquieren un reconocimiento en el campo literario» (p. 4). Esto, entendiendo la literatura como un discurso enmarcado dentro de un espacio sociológico en permanente interacción.

Como si se tratase de un diálogo, Meizoz en el primer capítulo empieza a desarrollar lo que entiende como *postura*. Término conceptualizado inicialmente por Alain Viala, quien tenía la intención de describir el modo en que se ocupa una posición en el campo en relación con otras posturas. A la par, con la noción de *postura* es posible acercarse al *ethos* autorial, concebido este como el modo en que se es escritor y se realiza una proyección determinada por el locutor en determinado ámbito. La descripción del *ethos* resulta capital debido a que «permite concebir al mismo tiempo su “estrategia” en el campo y sus opciones formales, esto es, su poética» (p. 11). Meizoz toma de forma más amplia la propuesta de Viala y equipara el *ethos* a la *postura*, pues se incluyen y enlaza la dimensión retórica con la comportamental. Esta herramienta

de análisis es definida como la manera singular de ocupar una posición en el campo literario. Existe entonces una imagen de quien se concibe como escritor y busca ser reconocido como tal, la cual puede estar vinculada o no con la persona civil. En el caso de uso de pseudónimos, se señala una identidad para enunciar distinta de la civil; una suerte de enunciador ficticio.

Esta identidad creada y gestionada por el escritor es usualmente replicada por los medios de comunicación. Distinta a la “imagen de autor” que se centra especialmente en los discursos textuales, la *postura* se aproxima a la idea de *persona* en el teatro, que en literatura vendría a posibilitar la expresión de quien escribe. Lo escrito, la obra, brinda una imagen del enunciador a su público. Por otra parte, la *postura* no se reduce a un mecanismo de publicidad o artificio. De hecho, con el crecimiento de los medios de comunicación los actores adquieren mayor conciencia de las dinámicas en las que se encuentran envueltos y las ejecutan.

La *postura* desde la perspectiva del francés es algo común a todo productor o agente artístico. En el caso de la literatura la adopción de una *postura* cobra significado en relación con el estado del campo literario y el lugar que su posición ocupe respecto a las demás, de allí que resulte necesario sopesar la *postura* que se va a estudiar y no meramente describirla. La noción de *postura* logra articular los aspectos internos y externos que pueden leerse en la posición de un autor. *Conducta* y *discurso* se unen, conductas y *ethos* se corresponden. «En síntesis, lejos de tratar el discurso literario como un documento sin ninguna especificidad, la noción de *postura* permite anclarlo en un hecho formal para desplegar así sus efectos en la comunicación» (p. 15).

Al llevar a cabo el estudio de la *postura* de un autor es necesario hacer una distinción entre el *estatuto* sociológico del escritor de su *figura*, esto es, de las representaciones que en torno a él se crean. La remuneración de los escritores es fundamental en la gestación de la figura del autor. Dedicados a trabajos minúsculos y distantes de su creación, los escritores lograban sobrevivir en el reinado de Louis XV. Hacia 1830 con el aumento de la alfabetización, el incremento en el tiraje de publicaciones y la aparición del periodismo, los escritores se ven envueltos finalmente en el mundo de la edición y la prensa. Se visibiliza entonces la pobreza en la que vivían los escritores y esta se convierte en indicio de la valía del autor. Se genera un tabú respecto a lo que comporta ser escritor.

La figura de autor tiene dos modos de desenvolverse: como *heterorrepresentada* (construida por otros en biografías, elogios, necrologías, etc.) o como *autorrepresentaciones* (autobiografía, diarios íntimos, entrevistas, etc.). Recordemos que la *postura* es un conjunto de representaciones del escritor dentro del seno del campo literario: además de ser un actor cultural y una instancia que legitima la propiedad

de una creación, el autor mismo se convierte en el producto de su obra y de los discursos que en ella aparecen. Como indica el francés

En efecto, el autor entrega en la obra una imagen de sí mismo que se difundirá en el público [...] un autor siempre será, para su público, la suma de los discursos que se congregan o que circulan en torno a él tanto en el circuito intelectual y académico como en el circuito de la prensa y la difusión masiva. (p. 37)

Y aunque el trabajo de Meizoz se centre en el caso de obras autobiográficas, en el caso de las obras ficcionales, en las que no se perciben elementos relacionados directamente con el autor, el trabajo se hace más enrevesado, pues el escritor podría poner elementos propios en distintos personajes dentro de una misma creación, como si se tratara de una fragmentación de sí. De ahí que no se pueda atribuir directamente a un personaje la postura de su creador sin haber hecho un análisis profundo. Con todo, el rastro de ese enunciador ficcional, el cual incide en la configuración de una postura, se encuentra en el tono. El sarcasmo, el pudor o demás actitudes legibles en el discurso literario permean la imagen del autor.

Hecha la explicación detalla de la noción de postura, el francés hace el análisis de algunos escritores franceses y de las particularidades de su postura a la vez que se hacen más comprensibles, tanto los procesos metodológicos, como los teóricos. Nelly Wolf considera que existe una correspondencia entre la novela y las pretensiones democráticas modernas. Tal es el caso de *Rojo y negro* en donde en el seno de la obra se novelizan las transformaciones sociales y curiosamente se reflejan algunas de las propuestas democráticas de Rousseau. El deseo de igualdad propuesto por el francés en su obra luego será puesto en práctica configurando la estructura social y dando lugar al deseo de ascenso por parte de los franceses. Este sentimiento y proceso de posicionamiento se hace más latente en las obras francesas de mitad del XIX (Töpffer, Balzac, Flaubert); como destaca también Auerbach con exactitud en la obra *stendhaliana*.

Empieza entonces así a darse una interacción entre la literatura y el mundo: la literatura se convierte en un elemento que detenta poder democrático. Meizoz en este capítulo no profundiza en este aspecto, más bien examina «a través de una lectura intertextual, las transformaciones literarias del motivo “posición” y la “ambición” para mostrar así cómo estos se despliegan y se encarnan, a partir de las variaciones sobre algunas páginas de Rousseau, en la novela de Stendhal» (p. 42).

Del cuarto al séptimo capítulo Meizoz se ocupa de cinco autores en los que además de rastrear la historia y la evolución de una postura ya existente en la historia de las posiciones, se pueden leer las diferencias con las que son ejecutadas y cómo estas se legitiman de acuerdo con el estado del campo literario. Luego de Rousseau,

en la literatura francesa crece la reivindicación del origen pobre y humilde por parte del escritor. Durante la Tercera República, en Francia los escolares suelen juzgar a sus padres por no poseer un capital simbólico amplio, juicio que Jules Vâles ridiculiza enalteciendo su cultura de origen. Ramuz y Péguy serán abanderados defensores de una escritura que tienda hacia una vuelta al origen, en donde el título de escritor solo será apreciado por ellos en un sentido artesanal, como si se tratase de una labor equiparable a la del proletariado, por oposición a la concepción de autor burgués.

Henry Poulaille, periodista y escritor usará como referencias la vida y la obra de Ramuz y Péguy para justificar su postura estética y política, la cual defiende en *Nouvelle âge littéraire*. El periodista de pensamiento de izquierda plantea como proyecto estético y político el ejercicio de la autenticidad, que es entendida binariamente como una actitud moral en la que se es capaz de no copiar la conducta del burgués y el escritor-trabajador da cuenta de su vida. A la vez, consiste en omitir todo intento artístico; lo auténtico renuncia a lo estético, pues es un elemento de la burguesía. El teórico se centra aquí en presentar cómo Ramuz, coetáneo a Poulaille, sufre una alteración en su postura por la intervención de su amigo respecto a su imagen, frente a la cual Ramuz se revela (p. 77).

Louis Ferninand Céline, seudónimo de Louis Destouches, varía de postura gradualmente en su periplo existencial. Influenciado por el médico húngaro Semmelweis, de quien realizaría su tesis universitaria y luego sería considerada como obra literaria, el escritor se presenta como uno de los exponentes de aquella autenticidad mencionada más arriba. En sus primeros años como escritor pregonaba en sus panfletos una pureza lingüística que rozaba con el racismo. Hace hincapié en la posesión de un francés auténtico, opuesto al que según él poseía Proust. La experiencia de la pobreza de los pueblos a través del argot, de ese francés popular, se hace evidente en la “sensación verdadera” de la población. Después de ser exiliado en Dinamarca por un largo tiempo, Destouches regresa a Francia y con ayuda de Jean Paulhan vuelve a publicar. Aquí la postura de Céline cambia notoriamente. Meizoz denomina esta etapa como la de “escritura depurada» (p. 95) pues el autor afirma ser un estilista puramente, sin perder ese carácter de hombre pobre y, ahora, paria. La escritura ya no está ligada a una idea o movimiento político; al igual la pretensión de una lengua puramente francesa se disipa. Ejercer una postura más “gentil” en el campo literario hace que sea aceptado más benévolamente dentro del mismo.

En el octavo capítulo, “Venecia” uno de los capítulos de *Trotamundos* de Blaise Cendrars será el objeto de estudio de Meizoz. Allí Cendrars, quien nunca viajó a la ciudad, relata la historia de un navegante desde una biblioteca (metáfora de una relación con textos anteriores), en la cual a través de oposiciones lingüísticas se encuentran tanto la postura como la poética del escritor. Biógrafo y filólogo, Cen-

drars se proyecta en el personaje de Manucci para ostentar la figura de un escritor que se enfrenta al mundo haciendo uso de un lenguaje libresco. Con el fin de entrar en la escena literaria de posguerra, Blaise Cendrars con “Venecia” lanza un ataque a la figura de profesor, para él representada en su época por Sartre, que lo que hace es depurar denuncias ya hechas. Como antinomia al profesor, es el escritor quien representa obras originales. Según el crítico, Cendrars siendo un hombre de *afuera* busca estar *dentro* del lugar comúnmente dado al literato (p. 134).

En el noveno capítulo, se presenta el impacto que tuvieron dos reseñas realizadas por Charles-Albert Cingria sobre dos textos de Trotsky (*Mi vida e Historia de la Revolución rusa*), publicadas por la NRF. A partir de este texto, Paulhan, Gide y Claudel tienen una querrela, síntoma de las transformaciones del campo, debido a que Cingria, a partir de un género que generalmente no se considera relevante, ejerce dos inflexiones en la posición por la que la revista es reconocida: altera un género considerado heterónimo y juzga una obra heterónoma desde un polo y una argumentación autónoma (p. 152). Finalmente, Meizoz se ocupa de una entrevista realizada al suizo, la cual sería usada para considerarlo colaborador de la derecha. En esta entrevista Cingria admite que solo le gusta la poesía de Aragon como forma de agradecimiento por haber intercedido en el escándalo, como manifestación del odio a aquellos comunistas que lo calumniaban y como respeto a la obra del director del Comité Nacional de Escritores. Sin embargo, Cingria no compartía los círculos de Aragon o los miembros de la NRF, lo que para Meizoz connota el rechazo del escritor suizo a ser suscrito a «una posición unívoca en un campo literario repentinamente politilizado» (p. 165) y mostrando el control que el escritor pretendía tener de su imagen.

El valor de la propuesta teórica de Jérôme Meizoz está precisamente en la posibilidad que brinda a los investigadores en articular autor, obra y dinámicas de lectura en el análisis literario. A su vez permite que no se realicen evaluaciones simples del fenómeno literario; así, se distinguen las singularidades de cada autor, se obtienen nuevas perspectivas respecto a su obra y se hace más rico y diverso el universo literario. Lastimosamente, la propuesta de Meizoz llegará a los pocos lectores de libros académicos que puedan pagar el altísimo precio con el que este libro fue puesto en el mercado nacional. Agradecemos, pues, a las bibliotecas que lo harán más cercano a los lectores.