

¿Qué es un autor en el siglo XXI? La disolución de los espacios tradicionales de legitimación

Luis Mancha San Esteban¹

Recibido: 19 de marzo de 2018 / Aceptado: 25 de septiembre de 2019

Resumen. En 1970, Michel Foucault imparte una conferencia titulada “¿Qué es un autor?” Ya muerto el siglo XX y consolidándose el siglo XXI, de por medio sucesos que han transformado nuestra realidad social como el nacimiento de Internet, nos volvemos a hacer la misma pregunta, ¿qué es un autor? Partiendo de los trabajos que Luis Mancha ha realizado sobre el campo literario en España en los noventa hasta el universo de los microrrelatistas en la actualidad, este artículo propone una reflexión sobre cómo se ha ido transformando el concepto del autor desde esa conferencia de Michel Foucault a nuestros días.

Palabras clave: Foucault; Función-autor; Bourdieu; Campo literario; Lahire; Juego literario.

[en] What is an Author in the XXIst Century? The Dissolution of Traditional Legitimation Spaces

Abstract. In 1970, Michel Foucault administered a conference entitled “What is an Author?”. By placing the 20th century behind us to concentrate on the 21st, by means of events that have transformed our social reality with the birth of the internet, we ask ourselves the same question again. Based on the Mancha’s work about the Spanish literary world in the nineties and the universe of the flash fiction writers in the current days, this article lays out a reflection about how the concept of author has been transforming from that well-known Michel Foucault’s conference till now.

Keywords: Foucault; Autor-function; Bourdieu; Literary field; Lahire; Literary game.

Sumario. Introducción. 1. La función-autor y el campo literario. 2. “Campo literario” como espacio de legitimación. 3. “Juego literario” frente a “campo literario”. 4. Internet y la función-autor. 5. Espacios emergentes de legitimación. 6. Referencias bibliográficas

Cómo citar: Mancha San Esteban, L. (2019). “¿Qué es un autor en el siglo XXI?. La disolución de los espacios tradicionales de legitimación”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol. 41: 133-152.

Introducción

En 1969, Foucault publica “Qu’est-ce qu’un auteur?”, en el Bulletin de la Société Française de Philosophie. En 1970, en la Universidad de Buffalo, en el Estado de

¹ Universidad de Alcalá (España)
E-mail: luis.mancha@uah.es

Nueva York, imparte una versión modificada de ese artículo². En dicho artículo, se plantea la cuestión de “¿Qué importa quién habla?” Esta pregunta esconde toda la problemática de la escritura contemporánea y de la importancia que se le ha concedido al autor, o más exactamente, la función que cumple con relación a los textos que produce y, en último término, la posición social que se le otorga en nuestras sociedades.

Michel Foucault trata de captar el estatuto del nombre del autor y cómo funciona con relación a los textos que produce, o dicho en otras palabras, que relación se establece entre el autor y su discurso. En este sentido, plantea varios rasgos que definen esa función autor: en primer lugar, el nombre del autor y la imposibilidad de una descripción definida, pero considerando que tampoco se le puede catalogar exactamente igual que a un nombre ordinario. En segundo lugar, la relación de apropiación, el autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos; no es ni el productor ni el inventor, ¿cuál es la naturaleza de ese discurso? En tercer lugar, la relación de atribución. Al autor se le puede atribuir un texto determinado, pero dicho texto, incluso en autores conocidos, es el resultado de operaciones complejas. Por último, la posición del autor en el libro en función de las diferentes estrategias para aparecer en los textos: prefacios, función del pronombre personal, posición del autor en un campo discursivo (como fundador), etc³.

Paralelamente, Foucault plantea el estatuto de la obra. ¿Qué es una obra? ¿Acaso una obra no es algo que ha escrito un autor? ¿Qué es lo que debemos considerar una obra de entre todos los papeles que ha dejado escrito un autor? ¿La indicación de un encuentro, una dirección, la nota de la lavandería...? ¿Dónde detenernos? Lo que me interesa de este planteamiento sobre la obra es que, de nuevo, cual boomerang, nos devuelve al problema del autor: ¿Qué es un autor?

Si analizamos detenidamente las características de la función-autor, tal como las enuncia Foucault, nos lleva, inevitablemente, al análisis de un espacio social que funciona, ante todo, como un mecanismo de reconocimiento o legitimación del autor.

Asimismo, llegamos a la misma conclusión desde otros caminos. Partiendo de los datos del estudio que realicé sobre el universo literario en España a finales de los 90, principios del 2000⁴, observamos cómo estas características que Michel Foucault atribuye a la función-autor nos remiten inevitablemente al espacio social que las sustentan: el campo literario en la España de aquella época. Donde observamos cómo la gramática de los discursos de los agentes de ese universo manejaba esta fórmula. Pero más allá de los discursos, y esto es lo más importante, existían instituciones, o espacios cuyo poder de legitimación era mucho más elevado que en nuestros días. Veinte años después se puede observar cómo la progresiva debilitación de dichos espacios y agentes está relacionada con el estatuto social de los autores de esa generación que entró en el universo literario en los años 90.

Una vez establecida la importancia de un espacio social como el universo literario, al que Pierre Bourdieu denomina campo literario, analizaremos los ataques a la validez de este concepto por parte de Bernard Lahire. Estos ataques pondrán de relieve una de las virtudes más importantes del concepto de campo literario a la hora

² Foucault, Michel: *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 329-361.

³ Foucault, Michel: *Entre filosofía y literatura*, pp. 329-330

⁴ Mancha San Esteban, Luis: *Generación Kronen. Una aproximación antropológica del mundo literario en España*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2006.

de entender cómo se construye socialmente la posición del autor. Bernard Lahire una vez que cambia la noción de campo literario por la de juego literario, regresa a una cuestión fundamental, quizás sin percatarse: el poder de legitimación del espacio literario. En su caso, lo hace explorando la relación de este universo social con la identidad de los escritores.

No obstante, el campo literario tradicional sufre un gran cambio con la llegada de Internet y el declive de los medios de comunicación tradicionales, es decir, la transformación del campo periodístico. Jeremy Rifkin en su obra “La era del acceso” reflexiona sobre cómo la lógica del mundo virtual está transformando la idea de obra y autor. ¿Hasta qué punto lo está transformando? ¿Cómo afecta esto a la capacidad heurística de nuestro aparato teórico?

Este nuevo entorno, Internet, albergará nuevos espacios literarios, como el universo de los microrrelatistas. Su análisis nos ayudará a reflexionar sobre el concepto de autor y la validez de aparato teórico que veníamos utilizando para analizar el hecho literario, en especial, la noción de campo literario. Asimismo, las reflexiones sobre el capitalismo cultural de Jeremy Rifkin también nos pueden ayudar a reflexionar sobre la naturaleza de estos nuevos espacios literarios producto de la revolución de Internet, así como sobre la disolución de los espacios tradicionales.

1. La función-autor y el campo literario

Para comenzar veamos detenidamente cada uno de los elementos que, según Michel Foucault, caracterizan a la función-autor. Mi tesis es que dichos elementos componen una fórmula vacía si no existe un espacio social donde se les dote de contenido y legitimidad.

En primer lugar, Foucault plantea que el nombre del autor no funciona exactamente como el nombre ordinario. Aquel ejerce una función clasificadora que permite agrupar un número de textos, excluirlos, oponerlos, buscar una filiación e incluso una explicación con relación a la biografía del autor, etc⁵. En este sentido, Borges en uno de sus cuentos, “Pierre Menard, autor del Quijote”⁶, juega con esta idea y muestra cómo funciona el nombre del autor y cómo este precisamente aporta un interpretación diferente a la obra. Así, escribe Jorge Luis Borges, Pierre Menard no quería componer otro Quijote, deseaba escribir “El” Quijote. Su ambición era construir un texto que coincidiera, “palabra por palabra y línea por línea” con el de Miguel de Cervantes. Para ello, debía ser Miguel de Cervantes: “Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o el turco...”. Pero le pareció muy sencillo y prefirió escribir el Quijote siendo Pierre Menard (a través de sus experiencias).

Es una revelación cotejar el Don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):
... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

⁵ Foucault, Michel: *Entre filosofía y literatura*, p.338.

⁶ Borges, Jorge Luis: *Obras Completas vol. II*, Madrid, Círculo de Lectores, 1992.

Redactada en el siglo XVII, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe: ... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. [...] También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard –extranjero al fin– adolece de alguna afectación. No así del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época. [...] El Quijote –me dijo Menard– fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y quizá la peor. El mismo discurso se recibe, se interpreta, de forma diferente, ya que el autor cambia, por tanto, la explicación del texto ha de ser forzosamente otra. Las diferencias en la lectura de una obra no residen en el texto, sino en la función-autor. El nombre del autor aporta una explicación diferente al mismo, en virtud, en este caso, de trayectorias biográficas opuestas (el hecho de que uno sea extranjero y el otro español, etc.)

Pero para que la función-autor entre en juego, ese nombre ha de alcanzar un estatuto en una cultura determinada. Ha de ser rescatado del circuito cotidiano para situarlo en otro campo simbólico, al igual que un bidé cambia de estatuto al ser introducido en el espacio del museo ¿Cuáles son los mecanismos por los cuales un nombre ordinario se convierte en el nombre de un autor? ¿Por qué un discurso está dotado de la función-autor y otros desprovistos de ella? Esto solo puede ser si, como afirma Foucault, hay un reconocimiento en una cultura determinada. Evidentemente, hablar de cultura es muy vago e impreciso, habría que tratar de identificar dentro de esa cultura cuáles son esos espacios sociales donde se genera ese estatuto, donde, en definitiva, se produce al autor. Eso es precisamente lo que plantea Pierre Bourdieu con el concepto de campo literario. Un mundo aparte que funciona como el espacio primigenio donde se construye esta figura. Bourdieu define así este concepto:

El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones: por ejemplo, la que corresponde a un género como la novela o a una subcategoría como la novela mundana, o, desde otro punto de vista, la que identifica a una revista, un salón, o un cenáculo como los lugares de reunión de un grupo de productores. Cada posición está objetivamente definida por la relación objetiva con las demás posiciones, o, en otros términos, por el sistema de propiedades pertinentes, es decir eficientes, que permiten situarla en relación con todas las demás en la estructura de la distribución global de las propiedades. Todas las posiciones dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual y potencial en la estructura del campo, es decir, en la estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos (como el prestigio literario) que están puestos en juego en el campo. A las diferentes posiciones (que en un universo tan poco institucionalizado como el campo literario o artístico sólo se dejan aprehender a través de las propiedades de sus ocupantes) corresponden tomas de posición homólogas, obras literarias o artísticas evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc., lo que impone la recusación a la alternativa entre la lectura interna

de la obra y la explicación a través de las condiciones sociales de su producción o de su consumo⁷.”

Tomaremos la noción de campo literario de Bourdieu como punto de partida para identificar ese espacio donde se construye el nombre del autor, en donde se ponen en juego una serie de beneficios específicos, como el prestigio literario. ¿Y qué es el prestigio literario sino la transformación de un nombre ordinario en el nombre de un autor?

En segundo lugar, Foucault plantea la relación de apropiación: los textos tienen que tener un dueño. Aunque esto surgió, en primer lugar, como una forma de castigar a todos aquellos libelos que circulaban libremente sin autor, habitualmente contra el poder real o eclesiástico en el Siglo XVIII, lo cierto es que ha terminado constituyendo una de las bases del sistema de propiedades de las sociedades occidentales: la propiedad intelectual. No solo las propiedades materiales forman parte de este sistema, sino también las inmateriales. Al igual que las cosas materiales han de tener su propietario, no se soportan los textos literarios sin autor. Este proceso supuso una fuerte individualización en la historia de las ideas⁸.

Esta reflexión nos conduce a la identificación de los mecanismos a través de los cuales se reproduce este régimen de propiedad intelectual. La noción de campo literario al identificar un espacio que se sitúa en el vórtice de la producción social del escritor, o dicho en otras palabras, detecta su capacidad para generar reconocimiento de autores, contribuye, en última instancia, a perpetuar socialmente el régimen de propiedad intelectual.

En tercer lugar, Foucault plantea que el proceso de atribución de un texto a un autor es una operación compleja⁹. Así, no se construye igual a un poeta, a un filósofo o a un novelista. Dicha operación puede provocar, tomándolo en sentido inverso, que un determinado escritor no sea reconocido como autor, es decir, su nombre no sea rescatado de la lista de nombres ordinarios, ya que no cumple las prescripciones que en cada momento histórico y espacio social se requieren para ser considerado filósofo, poeta, novelista, etc. De nuevo, la pregunta es la misma, aunque se puede formular de otro modo: ¿Y de dónde surgen esas prescripciones con las cuales se reconoce al poeta o al novelista?

Si atendemos a la definición de campo de Bourdieu: “Todas las posiciones dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes”. Una posición depende de las determinaciones que impone la lógica del campo, es decir, las prescripciones que se solicitan a cualquier participante en este espacio para conseguir los beneficios simbólicos y materiales que se ponen en juego¹⁰. Por tanto, el nombre del autor, al estar construido en virtud de las propiedades que se le asocian, como afirma Foucault con relación a la función-autor, provoca toda una serie de transformaciones, deformaciones, modificaciones, etc¹¹, del mismo.

⁷ Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 p.p. 342-343.

⁸ Foucault, Michel: *Entre filosofía y literatura*, p. 332

⁹ Foucault, Michel: *Entre filosofía y literatura*, pp. 340-341

¹⁰ Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, p. 342

¹¹ Foucault, Michel: *Entre filosofía y literatura*, p. 342.

En cuarto lugar, la posición del autor en el libro puede analizarse a través de la función de diferentes estrategias para aparecer en los textos: prefacios, función del pronombre personal, posición del autor en un campo discursivo (como fundador), etc. En este punto Foucault habla de los “fundadores de discursividad”. Autores como Marx o Freud que establecieron la posibilidad de generar otros discursos dentro del seno de un esquema determinado, o como lo denomina Foucault, fundan “la regla de formación de otros textos”¹².

Esto nos conduce a quién reconoce, fija, establece, en qué textos existen unas reglas de discursividad que luego podrán ser imitadas, o, dicho en otras palabras, qué textos fundan un determinado código a partir del cual se podrán producir otros textos. Un ejemplo evidente es el de Gabriel García Márquez, quien establece una regla narrativa que se denominó “realismo mágico”. Probablemente, podrá surgir una discusión de quién fue el primero (propia de las luchas de campo), sin embargo, en este punto poco importa, más bien, lo fundamental es identificar a quién se reconoce como fundador de esas reglas de producción de discursos.

Nuevamente, es necesario identificar quién, en qué circunstancias y mediante qué mecanismos un autor es reconocido como fundador de discursividad.

2. “Campo literario” como espacio de legitimación

Tomemos un ejemplo concreto: el campo literario en España a finales de los 90 principios de los 2000¹³. Observemos los diferentes elementos que caracterizan a la función-autor, según Michel Foucault, y relacionémoslo con el universo literario en ese momento. Comprobaremos que este espacio es fundamental para sustentar la idea de función-autor, ya que es ahí donde se dota de contenido a esta fórmula, donde se generan las prescripciones a las que se refiere Michel Foucault.

En primer lugar, en el espacio literario se construye el nombre del autor, ejerciendo, entre otras cosas, una función clasificadora que permite agrupar un número de textos y excluir otros. Un ejemplo paradigmático es el del caso del escritor Benjamín Prado. En un primer momento, Prado fue relacionado con lo que se denominó, “la cofradía del cuero”, nombre que acuñó Jorge Herralde, editor de Anagrama.

“Un determinado núcleo de autores nuevos fuertemente impregnados del rock y la cultura de la imagen. Sus relatos muestran un cierto malditismo, con proclividades canallas, y giran en torno al sexo, el alcohol, las drogas, el rock, la carretera y la violencia”. (Escribe Sabas Martín en el prólogo de “Páginas amarillas”)¹⁴.

Ya en aquellos años, los discursos de los críticos recogen la posibilidad de una transformación del nombre del autor, en la línea de la reflexión de Michel Foucault. Sin embargo, cuando años más tarde regresé sobre el mundo literario de aquella época y los rescoldos que quedaban, recogidos en el documental “Generación Kronen” (Luis Mancha, 2015), la construcción del nombre de Benja-

¹² Foucault, Michel: *Entre filosofía y literatura*, p. 344.

¹³ Mancha San Esteban, Luis: *Generación Kronen. Una aproximación antropológica del mundo literario en España*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2006.

¹⁴ Varios Autores: *Páginas amarillas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1997. Este texto constituyó como el acta de nacimiento de una generación.

mín Prado había sufrido una curiosa transformación que nos ayuda a entender la función-autor. El crítico Luis de la Peña, hablando de la “Cofradía del cuero”, afirmaba: “No eran tantos, sí estaba Mañas, Loriga, el primer Benjamín Prado...”. El nombre de Benjamín Prado había sufrido una transformación convirtiéndose en dos nombres: el primer Benjamín Prado y el segundo Benjamín Prado. Esto nos permite ver claramente la función-autor más allá de la persona. Cada nombre agrupa una serie de textos, excluyendo otros, dándoles un sentido, asociándolos a una determinada trayectoria biográfica, y, por otro lado, oponiéndolos a modo de clasificación, a aquellos que están asociados, y a su vez agrupados, en torno al otro nombre de autor, en este caso, el segundo Benjamín Prado. Este ejemplo nos ayuda a entender no solo cómo opera la función-autor y sus mecanismos de construcción, sino dónde y quién tiene el poder de hacerlo: en el campo literario y aquellos agentes que lo componen.

En segundo lugar, en el reverso de este ejemplo, lo encontramos en la necesidad de relacionar el texto con su autor. No se soportan los textos sin autor, porque el proceso de lectura se ancla en la función-autor como forma de descifrar el contenido, como vimos en el cuento de Borges. Podríamos seguir con el ejemplo de Benjamín Prado, y retrotraernos a finales de los años 90, para observar que el proceso de escisión de Benjamín Prado en dos autores comenzó a partir de una contradicción: el nombre Benjamín Prado albergaba disonancias fundamentales, de acuerdo con la lógica de las propiedades en juego (siguiendo la terminología de Bourdieu), que imposibilitaba la función clasificadora propia de la función-autor. Es decir, el nombre del autor Benjamín Prado, tal como se percibía en aquellos momentos, no podía englobar de una forma coherente todos los textos que había escrito la persona Benjamín Prado. Así, se le empezaban a atribuir algunas propiedades que se oponían a un escritor relacionado con la categoría “cofradía del cuero”. Por ejemplo, un crítico me habló sobre su filiación con Baroja. Por el contrario, en aquella época, aquellos autores vinculados a la denominada “cofradía del cuero” se consideraba que estaban fuertemente influenciados por la literatura estadounidense. Finalmente, para deshacer dicha contradicción, y siguiendo la fórmula de la función-autor, surgió otro autor, aunque vinculado a la misma persona: el segundo Benjamín Prado.

En tercer lugar, Foucault plantea cómo existen distintos tipos de autores y no todos se construyen igual. En el universo literario de aquella época se manejaban diferentes tipos de autores, por ejemplo, el novelista o el prosista, entre otros. Pese a que había una cierta jerarquización, lo fundamental en este punto, es observar cómo esa operación se fraguaba en un espacio social concreto. En este campo para ser considerado “novelista” se manejaban una serie de lo que Foucault denominaba prescripciones. Así, por ejemplo, un novelista debía de cumplir unos requisitos, que no deben ser entendidos como formularios, sino como gramáticas sociales de construcción de categorías. Estas prescripciones ocupan toda la primera parte de *Generación Kronen* (Mancha, 2006) y nos desviaríamos demasiado de nuestro objetivo si las exponemos exhaustivamente, no obstante, podemos enunciar algunas brevemente: la ambición narrativa, tener un mundo propio, estar sin ser visto, etc. Dicha categorización era el resultado de determinadas luchas que se libraban en el seno del campo entre los diferentes agentes (influidos por la posición que ocupaban), de modo que las reglas de construcción de los diferentes autores no hay que plantearlas como categorías inmutables, sino como objetos en constante definición.

En cuarto lugar, desde mi punto de vista, José Ángel Mañas, fundó, atendiendo a la lógica y evolución del campo desde los años 90 y cómo se construyó el nombre de este autor, unas reglas de discursividad, a partir de las cuales se produjeron otros textos, que no eran atribuibles a este autor, pero sí al espacio de discursividad que había abierto. Esto se puede observar en las críticas que se realizaban en aquella época, donde se apelaba a Mañas (y a Loriga) como referentes para evaluar un tipo de literatura, que por aquel entonces se denominaba juvenil. Aunque no era un campo de discursividad muy bien considerado, a mi juicio, y siguiendo lo que plantea Foucault, se podría considerar como tal.

En resumen, el concepto de campo literario nos ayuda a entender el espacio donde, por un lado, se legitima la fórmula de la función-autor y, por otro lado, se le dota de contenido.

3. “Juego literario” frente a “campo literario”

Por el contrario, sociólogos como Bernard Lahire no consideran que el “campo” sea un concepto útil para entender el fenómeno literario. Su razonamiento nos puede ayudar a repensar dicho concepto y, en última instancia, el propio concepto de autor y sus mecanismos de constitución.

En el libro “*La condition littéraire. La double vie des écrivains*”¹⁵, Lahire recoge los resultados de una investigación que realizó sobre el universo literario francés, donde llega a la conclusión de que los escritores tienen una doble vida, no pueden vivir de lo que escriben, como en cualquier otra profesión, sino que tienen, en su gran mayoría, otro oficio. Según la encuesta realizada por Bernard Lahire, el 49,2% de los escritores entrevistados ejercían en el momento de ser preguntados una actividad remunerada paralela a su labor literaria. Mientras que el 49,4% ejercieron una actividad en el pasado. Sólo 1,4% de los escritores entrevistados (siete escritores) declararon no haber ejercido nunca una actividad paralela a la literatura.

Estos datos le llevan a cuestionar el concepto de campo, ya que considera al literario un universo poco institucionalizado y profesionalizado, por tanto, prefiere introducir la noción de juego¹⁶. La mayor parte de los escritores, afirma Bernard Lahire, necesitan un segundo oficio para poder sobrevivir, de modo que el tiempo invertido en la vida literaria, al compaginarse con el tiempo extra-literario, se podría considerar un “juego”. Un “juego”, señala Lahire, en el sentido de Huizinga y Callois: una actividad libre (encaja con el sentimiento de vocación, de la libertad interior de la que hablan los participantes) y separada de la vida cotidiana, reglada (existe una separación propia, legislación específica, unas reglas de juego), incierta (imprevisible), improductiva (no reporta beneficios económicos) y ficticia (acompañada de un sentimiento de irrealidad)¹⁷

A mi juicio, si sustituimos el concepto de campo por el de juego, dejamos de lado dos cuestiones importantes que al menos caracterizan a ciertos espacios literarios (por supuesto, al universo literario de la Generación Kronen). La primera, que Lahire

¹⁵ Lahire, Bernard: *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Editions La Découverte, 2006.

¹⁶ En el siguiente artículo hago una comparación pormenorizada de los dos conceptos: Mancha, Luis: “La construcción social del escritor: Bernard Lahire frente a Pierre Bourdieu”, *Youkali*, Madrid, nº7 (Junio, 2009), pp. 59-78.

¹⁷ Lahire, Bernard: *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, p. 74.

niega, es una práctica social improductiva (no reporta beneficios económicos). Si es cierto que los mecanismos de profesionalización que ofrece el universo literario a un escritor no son los mecanismos tradicionales, sin embargo, eso no quiere decir que no existan¹⁸. Sin detenernos en exceso en esta cuestión, podemos observar varias fuentes de ingresos: en primer lugar, las literarias, procedentes de los premios. Y, en segundo lugar, las paraliterarias procedentes de aquellas actividades remuneradas que este espacio pone a disposición de los escritores (o mejor dicho pone en juego).

Así pues, el hecho de que los escritores tanto en Francia como en España (al menos en los periodos analizados por Lahire y por mí, respectivamente) sean multipremiados, desvela que es una forma de profesionalización, aunque sea débil, de la actividad creativa. Así el 39,3% de los entrevistados por Lahire han recibido entre dos y tres premios, mientras que el 25,7% más de tres. El caso más significativo es el de Marthe Lagache con 40 premios en 10 años¹⁹. En el caso español detecté también esta lógica: el 82% de los entrevistados había recibido al menos dos premios de los nacionales (con dotaciones económicas importantes). De modo que si el escritor no tiene otra actividad que la literaria lo más probable es que sea un autor multipremiado²⁰. Así, los premios se pueden interpretar, dentro de esta lógica, como un mecanismo de profesionalización (aunque sea débil y heterodoxo).

En segundo lugar, las actividades extraliterarias o paraliterarias también suponen otra forma de profesionalización. Las actividades paraliterarias, según Bernard Lahire son: las lecturas públicas, las presentaciones y firmas en librerías, las conferencias-debate, la participación en las ferias del libro, talleres de escritura y la intervención en un medio escolar o biblioteca. Sin embargo, deja de lado una de las actividades que más ingresos reporta a los escritores, y la considera como otro oficio u otra profesión: las colaboraciones periodísticas (columnas, reseñas, etc.). Sin embargo, la presencia en el universo periodístico, al menos en el caso español en el periodo analizado, no la realizan en calidad de periodistas sino de escritores. Es más, al ser reconocido como escritor se obtiene el derecho de entrada como colaborador, es decir, supone la puerta de entrada al universo periodístico. En el mundo literario español encontramos multitud de ejemplos que avalan esta idea. Por citar alguno de aquella época, a Javier Puebla le ofrecieron colaborar en *Diario 16* tras ser finalista del Nadal; o a Luis Magrinyá que tras recibir buenas críticas por sus primeros libros de cuentos, le ofrecieron colaborar en la prensa, pero, al tener una segunda actividad, declinó hacerlo. Por tanto, el universo literario pone en juego una serie de beneficios económicos que pueden entenderse como una suerte de profesionalización del escritor.

La segunda cuestión que el concepto de juego deja de lado es el reparto de beneficios simbólicos, es decir, la consideración del literario como un espacio de legitimación y reconocimiento del autor. En este sentido, Lahire tiene que tocar la cuestión de forma tangencial, ya que el concepto de juego no la considera como un pilar esencial de esos mundos aparte, separados de la vida cotidiana, como los define este sociólogo. ¿Cómo lo plantea Bernard Lahire? Analizando la identidad de los propios entrevistados. Así, se pregunta en virtud de qué un escritor se considera escritor.

¹⁸ Léase: Mancha, Luis: "La construcción social del escritor: Bernard Lahire frente a Pierre Bourdieu", *Youkali*, Madrid, nº7 (Junio, 2009), pp. 59-78.

¹⁹ Lahire, Bernard: *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, p. 201.

²⁰ Mancha, Luis: "La construcción social del escritor: Bernard Lahire frente a Pierre Bourdieu", *Youkali*, Madrid, nº7 (Junio 2009), p. 65.

En este sentido, explora ciertas fuentes de reconocimiento social. Las ayudas del Estado: El 55,3% de los encuestados que han recibido una beca se considera escritor, frente al 10,9% que no la ha recibido²¹. Las características de la editorial donde publican. El hecho de haber publicado en una editorial nacional hace más probable que un individuo se considere escritor que si lo hace en una regional (51,3% frente a un 28,3%). Los premios recibidos: si gana un gran premio nacional su identidad como escritor se ve reafirmada en mayor medida que si recibe un pequeño premio regional (56,5% frente a 35,6%)²². De modo que Lahire reconoce, de forma tácita, que existen una serie de mecanismos de reconocimiento y que los escritores lo perciben como tal.

En el caso español, se observa claramente toda una serie de jerarquizaciones entre editoriales, medios de comunicación, premios, géneros; toda una gramática social del reconocimiento del escritor que implica la parte esencial de la lógica del universo literario y que constituye, a mi juicio, la dimensión más relevante del concepto de campo, de la que Lahire no puede escapar y que la noción de juego tiende a excluir.

Por lo tanto, es en este universo donde se legitima a un escritor y se le da contenido a la fórmula generadora de la función-autor. Y a su vez, esta construcción social del nombre del autor está relacionada con la percepción de la identidad personal, como acertadamente apuntaba Bernard Lahire.

4. Internet y la función-autor

Por tanto, si la existencia de la función-autor y su contenido son producto de la legitimidad y poder social de los espacios donde se sustenta, ¿qué sucede cuando estos universos se debilitan en términos de legitimidad?

El surgimiento de Internet ha cambiado totalmente la lógica del campo literario tal y como la estudié en los años 90 principios del 2000 en España. La crisis de la prensa, debido a la importancia que el campo periodístico tenía para el universo literario, ya que era el espacio donde se ponían en juego los reconocimientos simbólicos y económicos, ha supuesto una transformación total del campo literario. Por un lado, la presencia en la prensa, fundamentalmente los suplementos culturales, y dentro de los suplementos culturales, *Babelia*, era la medida del reconocimiento del universo literario a un autor. De modo, que había una relación entre el espacio dedicado en la prensa a un escritor (evidentemente existía, a su vez, una jerarquización entre publicaciones dentro de la prensa) y el reconocimiento que se otorgaba a dicho autor.

Por otro lado, las colaboraciones en el mundo periodístico constituían uno de los espacios principales de la actividad paraliteraria, y, en aquellos años al menos, funcionaba como una suerte de profesionalización. La prueba está, como ya he mencionado, en el hecho de que ser un escritor reconocido suponía la vía de entrada a ese universo periodístico. En consecuencia, la posición del periodista era (y es) bien distinta a la posición del colaborador o columnista.

Pues bien, la llegada de Internet, como es bien sabido, ha provocado la crisis de la prensa en papel y, en consecuencia, se han debilitado, si bien no han desaparecido, esos reconocimientos simbólicos y económicos. Este hecho surgió con fuerza en el

²¹ Lahire, Bernard: *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, p. 208.

²² Lahire, Bernard: *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, p. 162.

documental *Generación Kronen*, rodado 20 años después de la publicación de “Historias del Kronen” de José Ángel Mañas²³. Por ejemplo, el escritor Luis Magrinyá afirmaba:

“Creo que esto ha cambiado muchísimo. En parte porque las cosas han cambiado y en parte por los mismos suplementos literarios. Que me perdonen, pero los suplementos literarios últimamente no son referencia ya de nadie...”.

Los suplementos literarios no solo no han conservado ese capital simbólico para legitimar a un escritor, sino que tampoco la prensa juega ya el mismo papel como una de las fuentes de capital económico, base de esa lógica heterodoxa de profesionalización propia de este universo. Así lo afirman uno tras otro los autores entrevistados en el documental *Generación Kronen*, como por ejemplo, Juan Manuel de Prada:

Las conferencias se han derrumbado, las colaboraciones en prensa no te las pagan o te las pagan muy rácanamente y las ventas de libros se han desplomado de una forma brutal.

Junto con este proceso de debilitación de los espacios tradicionales de legitimación, surgen nuevos espacios asociados a la Red, que, a su vez, tienden a imponer una lógica diferente en la construcción del autor tal como Foucault la había captado en el siglo XX. ¿Hasta qué punto estos espacios transforman la lógica tradicional de la fórmula de la función-autor?

Como punto de partida, vamos a tomar las reflexiones de Jeremy Rifkin en “La era del acceso”²⁴ De entre todas las transformaciones de las que habla Rifkin nos interesa resaltar su planteamiento sobre los cambios que están teniendo lugar en tres esferas: la cultura, la obra y el autor, y ponerlas en relación con la fórmula de la función-autor.

En primer lugar, una de las características de la función-autor que mencionaba Foucault es la apropiación. Dicha apropiación es producto del fuerte proceso de individualización en la historia de las ideas²⁵. Debemos respetar la propiedad no solo material sino también inmaterial y así conocer y reconocer en todo momento el propietario de las palabras que se difunden en el espacio público. Esta idea de que otros tienen que pagar por escuchar las palabras y los pensamientos de otras personas supuso un punto de inflexión en la historia de las relaciones humanas²⁶. Sin embargo, la lógica de Internet está socavando dicha idea. El conocimiento tiende a considerarse parte de la cultura colectiva y difícilmente atribuible a una sola persona. Asimismo, se entiende el acceso sin restricciones a dicho conocimiento como parte de un derecho democrático.

En el documental “Google and the World Brain” (Ben Lewis, 2013) donde se analiza la historia del proyecto Google Books, se puede observar el choque entre estas dos lógicas. Por un lado, el sistema de propiedad intelectual donde cada idea o

²³ Mancha, Luis, *Generación Kronen*, 2015, producido por OCTV Producciones.

²⁴ Rifkin, Jeremy: *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, Barcelona, Paidós, 2000.

²⁵ Foucault, Michel: *Entre filosofía y literatura*, p. 332

²⁶ Rifkin, Jeremy: *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, p. 269

texto ha de ser apropiada de forma individual, asignando cada discurso a su legítimo propietario, y tratándolo como una propiedad más. Ahí encontramos que diversos escritores, editores, bibliotecarios, etc., se oponen rotundamente al proyecto de Google Books, ya que su objetivo era recopilar y escanear todos los libros para crear una biblioteca universal (violando incluso las leyes del copyright). Y, en el otro extremo, encontramos la posición Google y muchos de los seguidores del proyecto que son partidarios de una cultura colectiva donde haya un acceso libre al conocimiento, para hacer realidad, en este caso, el sueño de la biblioteca de Alejandría: una biblioteca que albergue todos los libros del mundo. En la base de este argumento yace la idea de que nadie crea en el vacío, sino que se apoya en otros, de modo que quiebra creencia en la historia de las ideas como una suma de contribuciones individuales. Y aún más, tal como afirma Rifkin, el libre acceso a ese conocimiento es percibido, en última instancia, como la base de la democracia. En el documental se puede apreciar una reacción muy patente en este sentido. Una de las escritoras chinas, Mian Mian, denunció una noche en su blog que Google estaba digitalizando sus libros sin su permiso, y, por tanto, infringiendo el copyright. A la mañana siguiente, cuando se despertó, tenían 400 mensajes insultándola por demandar a Google, al tiempo que los seguidores del buscador mandaban flores a las oficinas de la compañía mostrándole su solidaridad. De hecho, hasta los amigos de Mian Mian creían que el gobierno chino la había forzado a denunciar a Google.

En segundo lugar, Internet también tiende a modificar la idea de obra. Si retomamos la reflexión que hacía Foucault sobre la obra, este se preguntaba ¿Qué es una obra? ¿Acaso una obra no es algo que ha escrito un autor? ¿Y qué es lo que debemos considerar dentro de la obra? ¿La nota de la compra, la nota de la lavandería, etc.? Si examinamos bien este razonamiento nos percatamos que la idea de obra que maneja Foucault es propia de la modernidad. Siguiendo de nuevo a Rifkin, en la modernidad una obra era un objeto limitado, material, que se podía distinguir de otros objetos fácilmente. Estas características son compartidas incluso por la lista de la lavandería a la que Foucault apela para llevar su razonamiento hasta el paroxismo. Sin embargo, la comunicación electrónica organiza el conocimiento de manera diferente al de la imprenta. Es un conocimiento asociativo, ilimitado, a base de nodos que se comunican. Así, las páginas se expanden estableciendo relaciones ilimitadas basadas en la sintaxis de la hipertextualidad. “Mientras un libro impreso es lineal, limitado y fijo, el hipertexto es asociativo y potencialmente ilimitado”²⁷.

En consecuencia, “el hipertexto enturbia el concepto tradicional de autoría”²⁸. Esto inevitablemente transforma la idea del autor, ya que fundamentalmente una obra es lo que ha escrito un autor, siguiendo a Foucault. Si la obra como objeto pierde autonomía y exclusividad, se dinamita la idea del autor, porque se vuelve más complicado delimitar la expresión individual de la colectiva. Si no existe un límite que identifique claramente la producción propia de la ajena, la necesidad de apropiación tiende a desaparecer y la fórmula de la función-autor deja de tener sentido. De hecho, a medida que las generaciones de los llamados millennials llegan a la universidad resulta cada vez más difícil hacerles entender un concepto cada vez más alejado de su experiencia con la Red: el hecho de que cada idea, cada expresión, tiene un propietario.

²⁷ Rifkin, Jeremy: *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, p.270.

²⁸ Rifkin, Jeremy: *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, p.270.

No obstante, es difícil plantear que una lógica haya sustituido a la otra (lo que en algunos casos puede dar a entender el planteamiento de Rifkin), sino más bien que una lógica emergente tiende a romper con la anterior. No obstante, es preciso analizar ciertos ejemplos para ver cómo se está transformando la función-autor con relación a otros espacios de legitimación que están emergiendo más allá del campo literario tradicional.

5. Espacios emergentes de legitimación

En este punto, confrontemos estas reflexiones con la realidad de un ejemplo concreto: el universo de los microrrelatistas²⁹, y dentro de este universo, el espacio de un grupo autodenominado Microquedada Microrrelatista³⁰.

Después de mi trabajo en el universo literario en España a finales de los 90 principio del 2000, seguí en contacto con algunos de los escritores que pertenecían a ese movimiento literario de aquellos años, que algunos denominamos la Generación Kronen. Uno de ellos fue Pablo González Cuesta, con el que mantuve el contacto y la amistad. Pablo González Cuesta se transformó en Pablo Gonz para cultivar el género del microrrelato, que si bien existía como práctica, como género cobró una dimensión diferente, alentada por el auge de los blogs.

El género como tal realmente nació sobre el 2008, porque antes cuando se escribían textos de este tipo no se sabía lo que se escribía, se llamaban relatos cortos, no había conciencia de género hasta el boom de los blogs, sobre el 2008. Ahí es cuando la gente empezó a organizarse. [Informante]

Comencé a interesarme por esta red de bloggers que parecían haber fundado una suerte de universo literario paralelo. Uno de sus rituales donde se consolidaban como grupo eran las Microquedadas Microrrelatistas. Asistí a una de las primeras allá por el 2011 y descubrí un universo muy diferente al que estudié en los años 90. Aquellos años en los que hacía trabajo de campo en las presentaciones de libros o entregas de premios que se desarrollaban en lugares como el Círculo de Bellas Artes o la Casa de América en Madrid. En este caso, alrededor de 80 microrrelatistas organizaban una comida para conocerse en persona, y reforzar los lazos entre ellos. Al final de esta, se entregaban unos premios con varias categorías a los mejores microrrelatos. Este evento lleva ya 8 ediciones. Este año llega a Sevilla.

Este fenómeno nos ayuda a repensar la transformación que ha sufrido el hecho literario. ¿En qué medida podemos utilizar el concepto de campo literario para entender este fenómeno? Este espacio surgido en un entorno como es el virtual, ¿transforma el concepto de autor y obra en los términos que plantea Rifkin?

Si comenzamos por esta última pregunta, el espacio virtual impone una dinámica propia que el universo literario, llamémosle tradicional, no imponía. Se puede perci-

²⁹ Otros espacios como los recomendadores online, los clubes de lectura online o los youtubers merecerían algún trabajo en profundidad para observar cómo se comportan y en qué medida están contribuyendo a transformar la noción de autor y de obra.

³⁰ Llevo unos años siguiendo intermitentemente a este grupo desde que en el 2008 comencé a interesarme al considerarlo, por aquel entonces, como una suerte de campo literario online.

bir claramente como lo individual pierde fuerza en beneficio de lo colectivo. Así, se construye como un fenómeno de organización colectiva espontánea, como se deduce del comentario de mi informante, “la gente empezó a organizarse”. Por lo tanto, este fenómeno sigue una de las apreciaciones de Jeremy Rifkin sobre la lógica en la Red: la cultura colectiva tiende a predominar sobre lo individual. En este sentido, este espacio se construyó de una forma horizontal:

Sólo personas que hacíamos lo mismo y quisimos conocernos fuera de los blogs [...] No creo que haya fundadores de nada, pero Manu Espada por ejemplo es de los primeros que escriben microrrelatos de este grupo. [Informante]

Esta naturaleza fundacional produce una de las características propias de este espacio, que es radicalmente opuesta al campo literario tradicional: la debilidad de las barreras de entrada a este universo. Digamos que mientras los “porteros de la gloria” en el mundo tradicional eran grandes y visibles, en este espacio, estos porteros, si existen, son fácilmente salvables. En el universo literario en la España de finales de los 90, existía toda una cadena que comenzaba con editoriales de cierto prestigio que atendían a unos determinados autores, por ejemplo, Anagrama y Jorge Herralde, hasta llegar a aquellos críticos que encumbraban a autores, como era el caso, si hablamos de los recién llegados de esa época, de Ignacio Echevarría, que por aquel entonces era colaborador de *Babelia*, suplemento cultural del diario *El País*. Todo un universo de posiciones, tal y como lo plantea Bourdieu, altamente estructurado y definido (aunque tampoco, como puntualiza Bourdieu, la noción de institución aportaría mucho más).

Por el contrario, pertenecer a este grupo de microrrelatistas era más una cuestión personal, de voluntad, perseverancia y talento, pues consistía en crear un blog y dedicarse a escribir. Incluso ahora, por ejemplo, donde el espacio principal es un grupo cerrado en Facebook cualquiera que sea invitado al grupo por otra persona del mismo podría acudir a la próxima *Microquedada*.

Ahora bien, el hecho de que es un fenómeno que surge colectivamente sin que haya una serie de fundadores, sin una jerarquización clara, ¿qué implicaciones tiene en términos de autor y autoría? ¿Las dinámicas de la hipertextualidad ayudan a entender este fenómeno?

La cultura de los microrrelatistas es individual, pero la colaboración grupal a la hora de intercambiar técnicas; fue un proceso colectivo, sin duda. Hemos ido descubriendo juntos textos, formas de elaborar historias y modos de desarrollar contenidos de manera muy colaborativa, básicamente comentando textos en los blogs. [Informante]

Si bien en cierto modo se cultiva la idea de autoría, y la lógica de la hipertextualidad no parece dominar este espacio, si se pueden observar algunos cambios interesantes con respecto al campo literario tradicional. Los férreos papeles, las barreras claramente definidas, y en algunos casos difícilmente franqueables, que existen en el campo literario tradicional entre el lector y el autor, el productor y el receptor, en este espacio tienden a diluirse. Todos sus miembros contribuyen a configurar un sistema de ayuda y reconocimiento mutuo.

Por otro lado, el hecho de que cualquiera pueda acceder a los textos del otro de forma fácil y gratuita, implica que este tipo de discursos, en este espacio concreto, no obedezca exactamente a la lógica de propiedades que planteaba Foucault bajo la fórmula de la función-autor. Si bien la característica de la apropiación, en cierto modo, se mantiene como parte de la autoría, es de alguna forma rescatada del sistema de propiedades en términos económicos. Es más, algunos de los libros editados en papel contienen microrrelatos que ya se han compartido en los blogs, lo que viola la lógica de la exclusividad del sistema tradicional de propiedades.

En consecuencia, nos encontramos, a primera vista, en un mundo con un nivel de institucionalización relativamente débil y donde no parece que se ponga en juego ningún tipo de beneficio económico. Ambos elementos son los que llevaron a Bernard Lahire a negar la utilidad del concepto de campo y sustituirlo por el de juego. ¿Debemos descartar la noción de campo literario para entender estos nuevos espacios?

Esta pregunta nos lleva a la primera cuestión planteada, sobre si podemos utilizar el concepto de campo y en qué medida esta noción nos ayuda a entender mejor este fenómeno como parte de la historia de las transformaciones de la idea de autor y sus modos de existencia. Pues bien, habría que plantear la cuestión directamente de cuál es la virtud esencial de este concepto y enfrentarla con esta nueva realidad.

Si recordamos que la reflexión sobre la fórmula de la función-autor como forma de relación del autor y el texto fue el punto inicial de este artículo, y cómo nos condujo al concepto de campo, encontraremos las virtudes esenciales de esta noción. De modo que más allá del juego específico a partir del cual se estructura este universo social (Bourdieu planteaba una estructura bipolar: polo comercial y polo artístico), la médula de este concepto, a mi juicio, es el poder, la fuerza, como espacio literario de legitimación y reconocimiento del autor en una sociedad determinada. Es decir, en qué medida un espacio social puede sustentar la fórmula de la función-autor, o dicho en otros términos, cuál es su capacidad de producir autores socialmente reconocidos, aunque sea por un determinado colectivo. Lo cual, como ya hemos visto, afectaría necesariamente a la identidad de dichos escritores. Para ello, hay que analizar si dicho espacio dispone de los mecanismos capaces de generar reconocimiento y prestigio social a los escritores (base fundamental de la fórmula de la función-autor).

Así pues, es esencial entender cómo en cada espacio se ponen en juego una serie de beneficios simbólicos y económicos que construyen socialmente el nombre del autor. Si en los años 90, principio del 2000, los premios literarios, las colaboraciones en prensa, los “bolos”, etc., componían unos mecanismos tanto de reconocimiento como de profesionalización, en este caso cabría preguntarse: ¿Existen dichos mecanismos? ¿Cómo funcionan? ¿Qué beneficios simbólicos y económicos están en juego? Y, por último, ¿qué relación tiene con el campo literario tradicional?

Si bien encontramos ciertos actos de reconocimiento, circunscritos a los pares, como parte de este apoyo mutuo, por ejemplo, los premios que se otorgan en las Microquedadas, existen también otros premios con mayor capital simbólico. Algunos de estos, aun sin dotación económica, pero como afirma uno de mis informantes, “muy prestigioso”, y de los más antiguos, es el del Círculo Faroni. (En una ocasión fui invitado a una de esas comidas-deliberaciones donde se reúnen diversas personas del mundo literario y que preside el escritor Luis Landero). Pero no son los únicos. Existe un circuito de premios que los microrrelatistas, como se puede apreciar en la siguiente cita, jerarquizan en virtud de los beneficios simbólicos y económicos que reportan:

El más potente es Relatos en cadena, que se hace en La Ventana, el programa presentado por Francino en la SER, que llega a millones de oyentes y potenció el género hasta tal punto que se presentan unos 30.000 micros al año y se comenzaron a abrir blogs en aquella época solo para hablar del concurso y colgar los textos que presentaba la gente. [...] Dan 6.000 euros de premio y tiene una gran repercusión mediática. El jurado son profesores de la Escuela de Escritores de Madrid. Otro dotado con más dinero, 10.000 euros, es el concurso de El Museo de la Palabra, organizado por la Fundación César Egido, pero este concurso tiene mala fama porque premian textos de menos calidad y un año se premió un plagio de un chiste. Puedes buscar sobre el tema por Internet. Luego hay otros concursos con prestigio como Wonderland, en RNE 4, en Cataluña, no recuerdo el nombre de la locutora. Otro concurso con muchos seguidores es Esta Noche te Cuento, que organiza una casa rural de Cantabria que se llama El camino del agua, creo, y organiza quedadas de microrrelatistas una vez al año y se hospedan allí. [Informante]

Si en el campo literario de los años 90 había una red de editoriales, suplementos culturales y críticos que conformaban un mecanismo de adquisición de capital simbólico, en este universo, aunque menos complejo, también existe. Y curiosamente, con una relación muy fuerte con el espacio literario tradicional.

En cuanto a lo que me preguntas si hay críticos literarios, sí, claro, el más conocido es Fernando Valls, y luego hay expertos como Irene Andrés Suárez, que recogió en un libro de Cátedra de esos clásicos de toda la vida 100 años de microrrelato, desde Unamuno hasta mí mismo, que cierro la antología como el autor más joven. [Informante]

En la revista literaria Quimera hay un apartado especializado en microrrelatos dirigido por Ginés Cutillas que se llama “Los pescadores de perlas. [Informante]

Si en los 90 los suplementos literarios jugaban un papel determinante para comprender la lógica del prestigio, en este universo son ciertos blogs. Uno de estos, es el blog de Fernando Valls, “La nave de los locos”, referente de los microrrelatistas.

Sin embargo, es necesario, como se puede apreciar en la cita anterior, observar cómo el campo literario tradicional no conforma una isla frente a los nuevos espacios, sino que se establecen vasos comunicantes con estos. Así, la revista Quimera ya era parte del panorama de las revistas de los años 90, o el mismo Fernando Valls escribe también en Babelia, el referente literario por excelencia de aquellos años, como muestra las siguientes citas tomadas del documental *Generación Kronen*:

El suplemento cultural Babelia fue un suplemento de referencia en los años 90. Era absolutamente fundamental salir en Babelia. O salías en Babelia o no eras directamente. [Marta Sanz]

Ciertamente El País mantenía una especie de hegemonía o dictadura cultural. [Juan Manuel de Prada]

Además, existe una jerarquización entre diferentes editoriales. Sin duda, la clasificación primigenia la encontramos entre la publicación en papel y la virtual. En las microquedadas pude comprobar, al principio era más evidente ya que eran menos

numerosos, que aquellos que ya habían publicado en papel tenían otro estatus dentro del grupo.

Pero más allá de esta distinción entre papel y virtual, se puede observar en los discursos, al igual que se percibía en los años 90, que existen editores con más capital simbólico y, por tanto, con mayor capacidad para consagrar a un autor.

Me gustaría publicar en Páginas de Espuma. Me gusta esa editorial porque confían en lo que publican y lo venden. Hacen promoción. [Informante]

Volvemos a encontrar la relación con el universo literario tradicional. Páginas de Espuma es una editorial con recorrido, que ya tenía un reconocimiento en los años 90. Y aún más, también otras editoriales como Planeta hunden sus tentáculos en este universo: “Hasta Planeta ha publicado microrrelatos de una periodista famosilla” [Informante].

Por otro lado, encontramos otra analogía con el universo literario tradicional³¹. Las actividades paraliterarias, a las que tenían acceso los escritores en los años 90 y principios del 2000, como colaboraciones en prensa, talleres, conferencias etc., como forma de profesionalización, las encontramos en este universo aunque de forma infinitamente más débil. Un ejemplo es la trayectoria biográfica de Manú Espada que tiene publicados dos libros en papel: “Zoom. Ciento y pico novelas a escala” y “Personajes Secundarios”:

El concurso no me abrió puertas en sí mismo [el premio de la Cadena SER], sino todo el trabajo que venía realizando en mi blog desde el año 2006, gracias al que sí he podido dar clases, talleres especializados, tanto en entes privados como institutos de secundaria, escribir artículos y formar parte de varios jurados en concursos. [Manú Espada]

O el caso de Ana Vidal que lleva una sección de microrrelatos, “En pocas palabras”, del programa “Soles en el ocaso”.

Si bien estas actividades paraliterarias no están remuneradas como para que se pueda hablar de una vía de profesionalización como en los años 90, tampoco en el campo literario tradicional en estos momentos existen esos mecanismos de profesionalización como en aquellos años.

A su vez, estos reconocimientos que se ponen en juego, en siguiente caso la publicación en papel, parecen tener una influencia sobre la construcción de la identidad de los microrrelatistas como escritores.

Es que llevo escribiendo ya 7 años y he publicado un libro. Creo que tener un libro cambia algo en mi propia percepción. Aunque es una tontería, la autocrítica es así. [Informante]

³¹ En ese sentido se podría aplicar la idea de Poliak de “simile-champs littéraires” (campos literarios simulados) de Poliak: Poliak, Claude F.: *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*, Paris, Economica, 2006.

Otro elemento con el cual se teje la identidad de los de los microrrelatistas como escritores es la dedicación:

Sí me considero escritora. Es una vocación y un trabajo (más o menos remunerativo), le dedico mucho tiempo, esfuerzo y dedicación a la escritura. [Informante]
Desde mi perspectiva, le dedico a escribir más horas que a mi actividad profesional como médico, y no podría dejar de hacerlo: no sé si eso valga. [Informante]

Y, al contrario, para confirmar esta lógica en la construcción de la identidad, podemos observar como la falta de dedicación conduce a desincentivar la idea de uno mismo como escritor.

Yo no soy escritor porque escribo a veces, si me apetece, como un juego, sin pretensiones. Quería decir que no es el género, tan menor para muchos, lo que me hace sentirme menos escritor. [Informante]

Son varios elementos que se conjugan: el ejercicio cotidiano de la lectura y de la escritura, haber cursado varios años de talleres literarios, la lectura no-ingenua (el leer disfrutando pero también analizando estructuras y recursos), haber publicado un libro en papel, el hecho de que hace años me presento a mí mismo como escritor sin vacilar al hacerlo, sentir que lo que escribo tiene cierta calidad y el hecho de que muchas personas de mi alrededor me presentan como escritor y reconocen cierta calidad en lo que escribo. [Informante]

En esta última cita encontramos dos elementos esenciales: el reconocimiento del otro (“muchas personas de mi alrededor me presentan como escritor”) y de nuevo la publicación en papel (“haber publicado un libro en papel”). Ambas cuestiones apuntan en la misma dirección: la construcción de la identidad y, en la base, el campo literario. En el fondo de la noción de campo literario subyace la pregunta: ¿Si nadie te reconoce como escritor cómo puedes considerarte a ti mismo escritor? Asimismo, el segundo elemento nos lleva al mismo sitio: ¿cuáles son los actos que me legitiman como escritor?

En el campo literario se producen ciertos actos, en virtud de los beneficios simbólicos y económicos que se ponen en juego, que los microrrelatistas reconocen como una fuente de legitimación como escritores; al igual que analizaba Lahire sobre cómo se construía la identidad en torno a determinados ejes: publicación en editorial nacional frente a la regional, premio nacional frente a regional, etc. En nuestro caso, es el eje edición en papel-edición virtual en lo que se fundamenta la construcción de la identidad de los microrrelatistas como escritores. Lo cual constituye, por otro lado, una conexión o vaso comunicante con el campo literario tradicional.

De aquí podemos concluir, en primer lugar, que pese a la pérdida de poder de legitimación y hegemonía, fruto de la disminución de capital simbólico y del nacimiento de nuevos espacios, el campo literario tradicional sigue manteniendo una determinada autoridad para reconocer escritores. Así, en la medida en que estos se refugian en espacios tradicionales de autoría, como la edición impresa, la identidad de autor tiende a reforzarse, al considerarse como un acto de legitimación.

En segundo lugar, ateniéndonos a este ejemplo, los nuevos espacios³² han producido una porosidad en el campo literario tradicional de modo que las barreras de entrada se han debilitado. Esto se puede observar en el hecho de que desde este universo de microrrelatistas, sin apenas barreras de entrada, se puede llegar al campo tradicional (desde publicar en papel o ser reseñado en Babelia). Lo que, a su vez, nos lleva cuestionar una parte de ciertos planteamientos como el de Chateigner en su obra de “Écrivains hors champ”³³ (escritores fuera del campo) o el propio concepto de “simile-champs littéraires”³⁴ (campos literarios simulados) de Poliak, donde los amateurs se enfrenten a barreras infranqueables en el campo literario y persiguen su necesidad de reconocimiento en otros espacios. Y, en cierto modo, también nos lleva a replantearnos la idea de Bourdieu del campo literario como espacio social relativamente autónomo, ya que, como vemos, parece que la transformación del universo literario tiende a disolver su autonomía. En consecuencia, podríamos plantearnos la idea de una multiplicación de los espacios con diferentes niveles de legitimación e interrelación entre ellos.

No obstante, tras esta reflexión sobre varios casos en diferentes espacios sociales y momentos históricos, dos cuestiones considero que están claras. En primer lugar, el autor y su fórmula generadora la función-autor solo pueden sostenerse en la medida en que haya espacios sociales de legitimación y reconocimiento que los sustenten, y les doten de contenido. Lo cual no invalida el concepto de campo de Pierre Bourdieu, sino que reafirma su utilidad, siempre y cuando se atienda a la naturaleza esencial del mismo, y se adapte a las nuevas realidades.

En segundo lugar, Internet está imponiendo un proceso de transformación que tiende a disolver los espacios tradicionales de reconocimiento y legitimación, o al menos a restarles poder y autoridad. Paralelamente, están emergiendo otros espacios, asociados a la Red, con lógicas diferentes, que tienden a transformar el concepto de autor y autoría.

6. Referencias bibliográficas

- Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Borges, Jorge Luis: *Obras Completas vol. II*, Madrid, Círculo de Lectores, 1992.
- Chateigner, Frédéric: *Écrivains hors champ. Sociologie d'un atelier d'écriture*, Brousseux, Éditions du Croquant, 2007.
- Foucault, Michel: *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Lahire, Bernard: *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Editions La Découverte, 2006.
- Mancha, Luis: *Generación Kronen. Una aproximación antropológica del mundo literario en España*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2006.

³² Algunos nuevos espacios han sido impulsados por los agentes tradicionales del campo literario como es el caso de Librotea, un recomendador online del Grupo Prisa con vocación de conquistar o fundar en la Red nuevos espacios de legitimación y reconocimiento.

³³ Chateigner, Frédéric: *Écrivains hors champ. Sociologie d'un atelier d'écriture*, Brousseux, Éditions du Croquant, 2007.

³⁴ Poliak, Claude F.: *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*, Paris, Economica, 2006.

- Mancha, Luis: “La construcción social del escritor: Bernard Lahire frente a Pierre Bourdieu”, *Youkali*, Madrid, nº7 (Junio, 2009), pp. 59-78.
- Poliak, Claude F.: *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*, Paris, Economica, 2006.
- Rifkin, Jeremy: *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Varios Autores: *Páginas amarillas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1997.

Agradecimientos

Agradezco la ayuda y generosidad de los microrrelatistas que han colaborado para realizar este artículo, especialmente a Pablo Gonz, Manu Espada y Ana Vidal.