

TRABAJAR CON FOUCAULT: ESBOZO DE UNA GENEALOGÍA DE LA “FUNCIÓN-AUTOR”*

Roger Chartier
École d’Hautes Études, Paris

1. En su conferencia famosa “¿Qué es un autor?” pronunciada frente a la Société Française de Philosophie en 1969, Foucault distinguía dos problemas, a menudo confundidos por los historiadores: por un lado, el análisis sociohistórico del autor como individuo social y los diversos interrogantes que se vinculan a esta perspectiva (por ejemplo la condición económica de los escritores, sus orígenes sociales, sus posiciones en el mundo social o en el campo literario, etc.), y, por otro, la construcción misma de lo que llama la “función-autor”, es decir “la manera en la que un texto designa explícitamente esta figura (la del autor) que se sitúa fuera de él y que lo antecede”.¹

Considerando el autor como “una función del discurso”, Foucault recuerda que lejos de ser universal, pertinente para todos los textos en todas las épocas, la asignación de las obras a un nombre propio es discriminadora: “la función-autor es característica del modo de existencia, circulación y funcionamiento de *ciertos* discursos en el seno de una sociedad” (subrayo yo). Entonces, la función-autor está situada a distancia de la evidencia empírica según la cual todo texto ha sido escrito por al-

* Texto leído en la Cátedra Extraordinaria Michel Foucault, 23 de noviembre de 1998, UAM-Iztapalapa. Formato original entregado por el autor.

¹ Michel Foucault, “¿Qu’est-ce qu’un auteur?” *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, núm. 22, t. LXIV, jul.-sept. 1969, pp. 73-104 (reimp. en *Dits et écrits 1954-1988*, edición establecida bajo la dirección de Daniel Defert y Francois Ewald, con la colaboración de Jacques Lagrange, París, Gallimard, 1994, t.I, 1954-1969, pp. 789-281) y Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, Michel de Certeau*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

guien. Por ejemplo, una carta privada, un documento legal, un anuncio publicitario no tienen “autores”. La función-autor es el resultado de operaciones específicas y complejas que refieren la unidad y la coherencia de una obra, o de una serie de obras, a la identidad de un sujeto construido. Semejante dispositivo requiere dos series de selecciones y exclusiones. La primera distingue al interior de los múltiples textos escritos por un individuo en el curso de su vida, aquellos que son asignables a la “función-autor” y aquellos que no lo son; la segunda retiene entre los innumerables hechos que constituyen una existencia individual, aquellos que tienen pertinencia para caracterizar la posición de autor.

La función-autor implica por ende una distancia radical entre el individuo real y el nombre propio al que el discurso está atribuido. Es una ficción semejante a las construidas por el derecho que define y manipula sujetos jurídicos que no corresponden con individuos concretos y singulares sino que funcionan como categorías del discurso legal. De la misma manera, el autor como función del discurso está fundamentalmente separado de la realidad y experiencia fenomenológica del escritor como individuo singular. Por un lado, la función-autor que garantiza la unidad y la coherencia del discurso puede ser ocupada por diversos individuos, colaboradores o competidores. Al revés, la pluralidad de las posiciones del autor en el mismo texto puede ser referida a un solo nombre propio.

El texto de Borges, “Borges y yo”, publicado en *El Hacedor* en 1960,² manifiesta con una particular agudeza, la distancia que separa al autor como identidad construida del individuo como sujeto concreto, describiendo la captura, la absorción o la *vampirización* del ego subjetivo por el nombre de autor: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren cosas”.

A la experiencia íntima del yo, se opone la construcción del autor por parte de las instituciones: “Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico”. A los gustos secretos que definen al individuo en su irreductible singularidad, se opone la exageración teatral de las preferencias exhibidas por el autor, figura pública y ostentosa: “Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de

² Jorge Luis Borges, “Borges y yo”, en *El Hacedor*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, pp. 69-70.

un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor”. El “autor” como “actor”: la comparación remite a la vez a la antigua etimología latina, que deriva las dos palabras —actor y autor— del verbo *agere*, “hacer”, y a la plasmación, empezada en el siglo XVIII, del escritor como personaje público.

Sigue el texto:

Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar.

Paradójica e irónicamente, la disociación entre el sujeto y el autor, entre el yo y el nombre propio, se vuelve una forma de identificación como si el individuo no pudiese, o no quisiese escapar a la forma de existencia y sobrevivencia procurada, prometida por la función-autor.

“Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra”. La resistencia del yo íntimo y singular a la imposición de una identidad construida por los principios que rigen el orden del discurso (la definición de una obra —“sus libros”—, su asignación a un autor —“Borges”, “el otro”, etc.) no borra una duda más existencial: “sí es que alguien soy”. En este sentido, la función-autor no sólo transforma, desplaza o distorsiona la personalidad singular del individuo escritor, sino que da existencia a una ausencia, a un vacío.

Como lo sugiere otro texto de esta “silva de varia lección” que es *El Hacedor* “Everything and Nothing”,³ el yo del creador es quizás nadie, o nada. Empieza así esta pieza dedicada a Shakespeare: “Nadie hubo en él; detrás de su rostro (que aun a través de las malas pinturas de la época no se parece a ningún otro) y de sus palabras, que eran copiosas, fantásticas y agitadas, no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien”. La ausencia del yo —ser nadie— se vuelve la razón misma, llenamente metafísica, de la condición de actor-autor: “A los veintitantos años fue a

³ Jorge Luis Borges, “Everything and Nothing”, en *El Hacedor*, *op. cit.*, pp. 59-61.

Londres. Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro”. Es en este esfuerzo desesperado y fracasado para conquistar una identidad singular y estable que reside la grandeza casi divina del autor: “La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo*. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie*”.

Aunque no sea éste su objetivo primero, Foucault esboza en su conferencia una historia de la emergencia y de las variaciones de la función-autor, introduciendo así la cronología en su reflexión. Subraya dos series de condiciones que corresponden a dos momentos distintos. El primer contexto, que con frecuencia ha sido el único que ha llamado la atención de los comentaristas, relaciona la función-autor con el momento en que “se ha instaurado un régimen de propiedad para los textos, cuando se han dictado reglas estrictas sobre los derechos de autor, sobre las relaciones autores-editores, sobre los derechos de reproducción, etc., es decir, a finales del siglo XVIII y principios del XIX”. Así se establece una fuerte vinculación entre la función-autor y “el sistema jurídico e institucional que encierra, determina y articula el universo de los discursos”.

Esta relación que articula la construcción del autor y la inscripción de la escritura en la definición burguesa de la propiedad no es, sin embargo, fundadora de la función-autor. Ésta es más antigua, y arraiga en otras determinaciones: “Hay que observar que esta propiedad ha sido históricamente secundaria, en relación a lo que podría llamarse la apropiación penal. Los textos, los libros y los discursos empezaron a tener realmente autores (distintos de los personajes míticos, de grandes figuras sacralizadas y sacralizadoras) en la medida en que podían ser transgresivos”. Foucault no propone ninguna datación para esa “apropiación penal” que vincula la función-autor al ejercicio del poder por una autoridad que tiene el derecho de censurar, de juzgar y de castigar.

Pero es claro que, así definida, la función-autor aparece antes del siglo XVIII, en el momento en que las Iglesias y los Estados organizan las instituciones que identifican y reprimen las obras prohibidas y los autores condenados.

Para ilustrar el hecho de que la función-autor no se ejerce de un modo universal y constante sobre todos los discursos, Foucault analiza el quiasmo o la inversión que,

según él, se produjo en el siglo xvii, o en el xviii y que ve un cambio de régimen de asignación de los discursos “científicos” y los discursos “literarios”. Antes de este periodo, según él, sólo los enunciados “científicos” debían su autoridad a la presencia del nombre de su autor:

Esos textos que hoy llamaríamos ‘literarios’ (relatos, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación y valorizados sin que se plantease la cuestión de su autor; su anonimato no presentaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era garantía suficiente para ellos. En cambio, los textos que ahora llamaríamos científicos, relativos a la cosmología y al cielo, a la medicina y a las enfermedades, a las ciencias naturales o a la geografía, no eran recibidos en la Edad Media, y no llevaban en sí un valor de verdad, sino a condición de estar marcados con el nombre de su autor. Enunciados como “Hipócrates dijo...” o “Plinio dijo...” no eran simples fórmulas para sostener un argumento garantizado por una autoridad; indicaban un discurso probado.

A partir de la Edad Moderna, según la vaga cronología de Foucault, la distribución de la función-autor estaría invertida. Por un lado, los enunciados científicos cimentan su autoridad sobre su pertenencia a un “sistema conceptual anónimo y coherente de verdades establecidas y métodos de control. La autentificación no necesitaba más la referencia al individuo que había producido estos enunciados; el papel del autor desaparecía como indicio de verdad y, cuando permanecía como el nombre de un inventor, sólo denotaba un teorema específico, una sustancia, un conjunto de elementos o un síndrome patológico”. Una regla de anonimato gobierna a partir de este momento la producción y la autentificación de los discursos científicos.

Al revés,

los discursos literarios fueron aceptados sólo si llevaban un nombre de autor; cada texto poético o de ficción estaba obligado a indicar su autor y la fecha, el lugar y la circunstancia de su escritura [...] Si por casualidad o voluntariamente un texto se presentaba anónimamente, todos los esfuerzos se dirigían a identificar su autor. El anonimato literario era ya considerado como un enigma que se debía resolver, de la misma manera que, hoy en día, las obras literarias están totalmente dominadas por la soberanía del autor.

La reflexión de Foucault subraya, en primer lugar, la tarea fundamental atribuida a la función-autor, es decir garantizar la unidad pese a las posibles contradicciones de un conjunto de textos, de una obra, remitiéndola a una fuente única de expresión.

Muestra, también, que para ciertas clases de discursos la presencia de la función-autor existe desde la Edad Media, por tanto, no se debe reducir la perspectiva de Foucault a fórmulas demasiado simples: no postula en modo alguno un vínculo exclusivo y determinante entre propiedad literaria y función-autor, entre “el sistema de propiedad que caracteriza a nuestra sociedad” y un régimen de asignación de los textos que considera el nombre de autor como el criterio esencial de su identificación. Al desplazar hacia la época medieval la figura del autor y al articularla con los dispositivos que tratan de controlar la circulación de los textos (la “apropiación penal” de los discursos) o darles su autoridad (su “autenticación”), Foucault invita a una investigación retrospectiva que debe ligar el sentido atribuido (o no) a la función-autor en diversas prácticas discursivas con la historia de la producción, diseminación y apropiación de estas formaciones discursivas

Invita también a una reflexión sobre las temporalidades diferentes que caracterizan las diversas series de discursos, científicos o literarios. Una hipótesis que permite retomar la cronología propuesta por Foucault es la que hace hincapié en la diferencia que existe, en cada momento histórico, entre los autores antiguos y canónicos (Hipócrates o Plinio para la Edad Media) y los escritores del tiempo. Foucault no le atribuía ninguna importancia, pero esta diferencia conduce a sustituir el quiasmo descrito por Foucault por otra trayectoria que consta en la progresiva atribución a ciertos textos en lengua vulgar, literarios o no, de un principio de designación y de “autorización” que, durante mucho tiempo, sólo había caracterizado a las obras que constituían un *corpus* de antiguas *auctoritates*, siempre glosadas, comentadas y citadas.

En *L'ordre du discours (El orden del discurso)*⁴ Foucault propone el proyecto de un análisis histórico de los discursos que supone una radical transformación de los interrogantes clásicos: Dice: “Tenemos que preguntar: ¿Bajo qué condiciones y a través de qué formas una entidad como el sujeto aparece en el orden del discurso? ¿Qué posición ocupa? ¿Qué función exhibe? ¿Qué reglas sigue en cada tipo de discurso? En resumen, el sujeto —y sus sustitutos— deben ser despojados de su papel creador, y analizados como una función compleja y variable del discurso”. Siguiendo este programa que no pretendo cumplir enteramente, por supuesto, quisiera esbozar una reflexión sobre las temporalidades diferenciales que rigen las racionalidades y las regularidades de las diversas formaciones discursivas de la Edad Moderna.

⁴ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, París, Gallimard, 1970 [tr. *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1987].

2. Se debe recordar, en primer lugar, que en la Inglaterra del siglo XVIII, lejos de nacer de una aplicación particular del derecho burgués de propiedad, la construcción del autor como propietario deriva directamente de la defensa de los privilegios de los libreros que pretendían poseer un derecho exclusivo y perpetuo sobre los títulos para los cuales habían obtenido un *copyright*. Como escribe Mark Rose, “se puede decir que son los libreros de Londres los que inventaron al autor propietario moderno, construyéndolo como un arma en su lucha contra los libreros de las provincias”.⁵ En 1710, un *Statute* votado por el Parlamento intenta dismantelar el antiguo sistema de publicación que atribuía a la corporación de los libreros e impresores de Londres (la *Stationers’ Company*) el monopolio sobre los *copyrights* (antes de 1701 el término siempre utilizado es “*right in copies*”) y la perpetuidad de su propiedad sobre los títulos que habían registrado ante la corporación. El *Statute* limitaba la duración del *copyright* a catorce años (más catorce años suplementarios si el autor seguía todavía vivo) y atribuía a los autores el derecho de pedir para ellos mismos un *copyright*.

La única posibilidad que tenían los libreros-editores londinenses para restablecer sus derechos tradicionales, consistía en hacer reconocer el derecho perpetuo del autor sobre su obra, y, consecuentemente, el derecho igualmente perpetuo del librero que había comprado la obra. Tenían que inventar para defender sus propios intereses la figura del autor propietario de sus obras e imponer la función-autor como una característica fundamental de los textos que publicaban. Los abogados que defendían los libreros de Londres contra sus colegas provinciales, irlandeses o escoceses, que intentaban utilizar el *Statute* para reeditar títulos cuyo *copyright* había expirado, desarrollaron dos sistemas de legitimación de la perpetuidad de la propiedad literaria.

El primero, fundado en una referencia a la teoría del derecho natural tal como la formuló Locke, considera que cada individuo es propietario de su cuerpo y de los productos de su trabajo; puesto que las composiciones literarias son el producto de un trabajo, sus autores tienen un derecho natural de propiedad sobre ellas. El segundo sistema de legitimación se apoya en una nueva percepción estética que designa las obras como creaciones originales, como expresiones singulares del estilo, del sentimiento y del lenguaje del autor. Es la razón por la cual las composiciones literarias no pueden estar asimiladas a las invenciones mecánicas protegidas por las *patents*,

⁵ Mark Rose, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge, Mass., y Londres, Harvard University Press, 1993.

las patentes, que limitaban el monopolio de su explotación a catorce años —los catorce años justamente mencionados por el *Statute* de 1710. Así definida por la manera irreductiblemente singular en que un autor expresa ideas y conceptos que pueden ser compartidos, la obra trasciende las diversas formas materiales de su transmisión. Como escribe Blackstone, “la identidad de una composición literaria reside enteramente en el sentimiento y el lenguaje [...] y cualquiera que sea el método elegido para su transmisión, la recitación, el manuscrito o el impreso, en cualquier número de ejemplares o en cualquier momento, es siempre la misma obra del autor que se transmite”.⁶ El texto adquiere así una identidad referida inmediatamente a la subjetividad de su autor (y no más a la inspiración divina, o a la tradición). En esta estética de la originalidad se inscriben los rasgos fundamentales de la función-autor tal como la comprende Foucault; en ella, considera al autor como “el principio de cierta unidad de escritura” y como “un foco de expresión” que se manifiesta en cada una de las creaciones que le son asignadas.

Semejante revaluación sobre la invención del *copyright*, permite revisar las afirmaciones de Foucault en cuanto a la relación entre función-autor y propiedad moderna. En primer lugar, es claro que la construcción del autor como propietario de su obra no data de finales del siglo XVIII o principios del XIX, sino de los comienzos del siglo XVIII cuando el *Statute* de 1710 abre en Inglaterra una serie de procesos donde se oponen los argumentos movilizados por los libreros-editores de Londres y los de las provincias. En segundo lugar, en Inglaterra y más tarde en Francia, la invención del autor propietario se vincula con la defensa de un antiguo sistema de privilegios garantizado por la corporación o por el monarca. No deriva de la aplicación de una nueva concepción de la propiedad o del mercado. Finalmente, la distinción entre la identidad esencial del texto y la diversidad de sus formas materiales, desempeña un papel fundamental en el proceso que desmaterializa las obras y construye el autor como el principio de identificación de una entidad textual que existe en sí misma, fuera o más allá de cada una de sus formas particulares. Categorías estéticas y categorías jurídicas, entonces, se apoyan recíprocamente para definir a la vez el concepto moderno de la obra y un rasgo esencial de la función-autor.

⁶ Citado por Mark Rose, *op. cit.*

3. A propósito de esta reevaluación de la perspectiva de Foucault, quisiera presentar cuatro observaciones:

Primera. Es claro que los debates jurídicos y judiciales entablados en Inglaterra después del voto del *Statute* de 1710 definieron una nueva posición para el autor. Se debe subrayar que esta posición se opone sistemáticamente tanto a la figura aristocrática del “gentleman writer” como a la ética y a las prácticas de la República de las Letras.⁷ Los escritores aristocráticos y los miembros de la comunidad de los eruditos compartían valores comunes: Despreciaban el negocio de los libreros y la publicación impresa de los textos porque corrompían, a la vez, la integridad de las obras, deformadas por los yerros de los componedores y correctores; la ética literaria, destruida por la codicia, la avidez y las piraterías de los editores, y, finalmente, el sentido mismo de los textos, comprados y leídos por lectores incapaces de entenderlos. Los “gentlemen-writers” y los eruditos preferían la circulación manuscrita de sus obras porque destinaba los textos sólo a los que podían apreciarlos o comprenderlos y porque expresaba la ética de obligaciones recíprocas que caracterizaba tanto la urbanidad nobiliaria como las prácticas intelectuales de la *Res Publica Literatorum*. La ocultación del nombre del escritor detrás del anonimato era otra característica de esta ética. En el caso de los escritores aristocráticos se traducía por la ausencia del nombre en la página de título, la construcción de un autor apócrifo, o la ficción del manuscrito hallado por azar. En el caso de los miembros de la República de las Letras se manifestaba por la exaltación del trabajo colectivo de la comunidad erudita. Sin embargo, no desaparecían los autores puesto que los republicanos de la letras alababan a sus más prestigiosos compañeros redactando su biografía, publicando sus cartas o pronunciando su elogio. Pero la loa de los mejores ciudadanos de las Letras debía ejemplificar los valores comunes y significaba que la función-autor fue construida en este caso dentro de un sistema de valores que no gobernaba la dimensión económica de la propiedad literaria.

Segunda. La lógica del autor propietario aparece antes de los comienzos del siglo XVIII. Lo demuestra, por ejemplo, el caso de Ben Jonson. Con la publicación en 1616

⁷ Vease Alvin Kernan, *Printing, Technology, Letters, and Samuel Johnson*, Princeton, Princeton University Press, 1987 y Ann Goldgar, *Impolite Learning. Conduct and Community in the Republic of Letters 1680-1750*, New Haven y Londres, Yale universit Press, 1995.

de sus obras (*Workes*) en un gran in-folio, Ben Jonson rompía con la tradición que daba la propiedad de las obras a la compañías teatrales como si el verdadero “autor” era el director de la compañía y no el dramaturgo.⁸ Lo que recuerda que en la Castilla del Siglo de Oro, el “autor de comedias” no es el autor de las obras teatrales (llamado poeta o ingenio) sino el hombre que recibía la licencia otorgando la compañía, que contratava a los actores, que compraba las comedias a sus autores, que arreglaba con los arrendadores la ocupación de los corrales donde estaban representadas y que era responsable de la repartición de los papeles, del vestuario, de la escenificación y de la representación. Vendiendo personalmente sus obras a los libreros para su publicación impresa, Ben Jonson afirma un derecho de propiedad sobre sus textos que debe sobrevivir a las representaciones teatrales. En el contrato paródico del prólogo de su comedia, *Batholomew Fair*, usurpa los derechos tradicionales de la compañía firmando directamente un acuerdo, ficcional por supuesto, con los espectadores: “El autor promete presentarles, gracias a nosotros (los actores), una nueva comedia titulada *Barthol’ mew Fair*, graciosa, llena de ruido y diversión, hecha para gustar a todos y ofender a nadie”. En este caso, la representación teatral no está considerada como contribuyendo a la construcción colectiva del texto, sino sólo como un simple vehículo (“*by us*,” “gracias a nosotros”) que transmite la creación del autor. Un siglo antes del *Statute* de 1710, la publicación de las obras teatrales de Ben Jonson expresa el fuerte deseo de un autor contemporáneo de atribuirse la *auctoritas* canónica de los antiguos poetas. La palabra escogida para la página de título del folio de 1616, *Workes* (“Obras”) lo demuestra con gran fuerza ya que era la palabra utilizada para las ediciones de los autores de la Antigüedad y, también, en 1611 para el folio de los *Works of England Arch-Poet Edmund Spenser* (las “Obras del poeta supremo de la Inglaterra Edmund Spenser”).⁹

Tercera. Si se puede encontrar formas de propiedad literaria antes de *Statute* de 1710, es claro que solamente después de su voto se generalizó la función-autor. En primer lugar, fue atribuida a formas de escritura que anteriormente la desconocía y

⁸ Joseph Loewenstein, “The Script in the Marketplace”, *Representations*, Núm. 12, Fall, 1985, pp. 101-114.

⁹ Luis A. Montrose, “Spenser’s Domestic Domain: Poetry, Property, and the early Modern Subject”, en *Subject and Object in Renaissance Culture*, bajo la dirección de Margreta de Grazia, Maureen Quiligan y Peter Stallybrass, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 83-130.

que era excluida de la lógica de la propiedad literaria. Es el caso con la correspondencia. En 1741 una decisión judicial tomada en el proceso entre el librero Curll y el escritor Pope, estableció que era el que había escrito una carta quien tenía la propiedad sobre ésta.¹⁰ Por consecuencia, una carta no se podía publicar, es decir imprimir sin la aprobación de su autor. Este juicio es importante por dos razones. En primer lugar, subraya la naturaleza esencialmente inmaterial del *copyright* puesto que la propiedad del objeto físico (la carta recibida por su destinatario) no justifica el derecho de publicarla. En segundo lugar, este juicio articula dos definiciones diferentes del concepto de propiedad intelectual: por un lado, el derecho del autor de controlar la publicación de sus textos de manera que pueda proteger su vida privada y su reputación pública; por otro lado, el derecho de propiedad entendido como un interés económico. Pese a la inestabilidad del vocabulario antiguo, Mark Rose propuso llamar “*propriety*” el primer derecho (la propiedad moral) y “*property*” el segundo (la propiedad económica). Tradicionalmente, estaban disociadas. Cuando Lope de Vega se quejaba de las ediciones piratas de sus comedias, no lo hacía por razones económicas, sino porque estas ediciones publicadas sin su aprobación y fuera de su control alteraban su reputación de dos maneras: proponiendo a los lectores textos corruptos de sus propias comedias y atribuyéndole otras (supuestamente malas) que no eran suyas. Un siglo después, el proceso de Pope contra Curll mezcla la defensa de la honra u opinión del autor con sus aspiraciones económicas como propietario literario.

El ejemplo más espectacular de la utilización retrospectiva de la función-autor en el siglo XVIII lo da la canonización de Shakespeare como figura paradigmática de la autoridad literaria.¹¹ Hasta los comienzos del siglo, las obras y los personajes de Shakespeare fueron para muchos dramaturgos una propiedad común, disponible para las reescrituras y los préstamos. A partir de la década de 1710, sus obras empiezan a recibir el estatuto de textos canónicos y su autor está ya construido como la fuente

¹⁰Mark Rose, “The Author in Court: Pope v. Curll (1741)”, en *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, bajo la dirección de Marha Woodmansee y Peter Jaszi, Durham y Londres, Duke University Press, 1994, pp. 211-229.

¹¹Véase Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present*, Oxford University Press, 1994, Michael Dobson, *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation, and Authorship 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

singular de su perfección. El proceso se despliega a través de diversos dispositivos y etapas: en 1709, la publicación de la primera biografía de Shakespeare escrita por Nicholas Rowe y agregada a la edición de sus obras teatrales publicada por Jacob Tonson; en 1741, la erección de una estatua del poeta en la abadía de Westminster; en 1769, la celebración del *Stratford Jubilee* en el pueblo donde nació el escritor. La aplicación de la función-autor a este nuevo Shakespeare, cuyo genio se considera como el principio de unidad de su obra, tiene dos consecuencias. La primera condujo a purgar sus obras de sus groserías y a corregir sus textos de acuerdo con su nueva dignidad estética y moral, como si esta reescritura fuera más “shakespeariana” que el texto original mismo. La segunda consecuencia fue sustituir la figura del autor a las obras mismas. En el jubileo de Stratford de 1769, ninguna obra de Shakespeare fue representada, ni siquiera citada. La “invención” de Shakespeare en el siglo XVIII inicia el proceso que transforma un autor, muerto (como Shakespeare) o vivo (como Rousseau), en una referencia y autoridad cuya vida ejemplar o significación nacional se considera como más fundamental que sus textos mismos.

Cuarta. En lo que se refiere a la construcción de la función-autor sobre la base de la propiedad literaria, ¿cómo es posible ubicar dentro de este marco los discursos científicos? No es tan seguro como lo pensaba Foucault que el régimen del anonimato sea el que ordena la producción de los enunciados científicos a partir del siglo XVII o XVIII. De forma duradera, la validación de una experiencia, la autenticación de un descubrimiento o la acreditación de una proposición supone la garantía del nombre propio, pero del nombre propio de aquellos que, por su condición social, tienen poder para enunciar la verdad. El ocultamiento de los técnicos o sabios detrás de la autoridad aristocrática no conduce en modo alguno al anonimato del discurso. En los siglos XVII y XVIII perdura, por lo que se refiere a muchos textos científicos, el rasgo que Foucault reservaba (equivocadamente, sin duda) sólo a las obras medievales que no tenían “un valor de verdad sino a condición de estar marcadas con el nombre de su autor”. Pero durante mucho tiempo este “autor” fue comprendido como el que podía dar “autoridad” al discurso de saber en una sociedad donde el reparto del derecho a decir la verdad reproducía la jerarquía del mundo social.

La validación de la experimentación a través del testimonio principesco o aristocrático era la regla en toda la Europa moderna. En Florencia, por ejemplo, es la presencia del Gran Duque de Toscana la que autenticaba los experimentos y los relatos de experimentación del naturalista Francesco Redi, como si el príncipe fuese

la última fuente de autoridad.¹² La retórica de las dedicatorias expresa claramente este desplazamiento de la función-autor, compartida entre el hombre de ciencia y el príncipe a quien la obra está dedicada. Se alababa al destinatario de la dedicación como si fuese el primer autor, el inspirador primordial de la obra que recibía. La dedicatoria del *Sidereus Nuncius* de Galileo a Cosimo de Medici es un ejemplo perfecto de esta estrategia retórica que sitúa al príncipe como el poseedor de la realidad natural recientemente descubierta, a saber las estrellas nombradas como “medíceas” por Galileo.¹³ De esta manera, recibiendo una realidad y una obra que ya eran suyas, el príncipe estaba encomiado como demiurgo y erudito.

El modelo de la autentificación aristocrática de los experimentos plasmaba más allá de la corte o del palacio nobiliario, la definición de la autoridad científica y la postura de los sabios aunque no fuesen nobles. Sólo una presentación desinteresada de su identidad de autor le permitía demostrar su distancia respecto a las empresas comerciales de la actividad editorial y fundamentar la verdad de sus proposiciones.¹⁴ El lugar común de la reticencia frente a la publicación impresa de las obras no es específico de los discursos científicos. Se puede encontrar en muchos prólogos de las ediciones de las obras teatrales, de Lope de Vega a Molière, de Marston a Webster. Pero adquiere un sentido particular en el caso de los enunciados científicos: es como la condición de la aceptación de su verdad y autenticidad porque subraya que no hay intereses económicos atados a su publicación; las palabras de un gentleman podían ser creídas porque lo que decía no se remitía al deseo de una remuneración. Esto no significa que el anonimato era la regla para la construcción de los discursos científicos sino que la concepción de la función-autor en las ciencias estaba más fuertemente ligada a la “*propriety*” que a la “*property*” en un tiempo en que las dos nociones empezaban a mezclarse en el caso de las obras literarias.

¹² Paula Findlen, “Controlling the Experiment: Rhetoric, Court Patronage and the Experimental Method of Francesco Redi”, *History of Science*, Vol. 31, 1, Núm 91, March 1993, pp. 35-64. Véanse también Christian Licoppe, *La Formation de la pratique scientifique. Le discours de l’expérience en France et en Angleterre 1630-1820*, Paris, Editions La Découverte, 1987.

¹³ Mario Biagioli, *Galileo Courtier. The Practice of Science in the Culture of Absolutism*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1993.

¹⁴ Steven Shapin, *A Social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth-Century England*, Chicago y Londres, The Chicago University Press, 1994.

4. Quisiera ahora examinar la proposición de Foucault que vincula una primera afirmación de la función-autor con la responsabilidad jurídica y judicial del escritor: “Los textos, los libros y los discursos empezaron a tener realmente autores [...] en la medida en que podían ser transgresivos”. Sea el ejemplo de la Inquisición española. En el *Index librorum prohibitorum et expurgatorum* publicado en 1612 por el Inquisidor General Bernardo Rojas y Sandoval, la categoría de autor y la presencia de los nombres propios son los principios fundamentales movilizados para la identificación y la designación de las obras prohibidas.¹⁵ Cada una de las tres clases de libros prohibidos distinguidas por el *Index* se refiere a la función-autor. La primera condena todas las obras de los autores considerados como heréticos, lo que abarca no sólo las obras ya escritas sino también las que van a escribir: “En la primera [clase] no se ponen tanto los libros cuanto los Escritores i Autores que fueron herejes o sospechosos de heregia, para que se entienda que están prohibidas todas sus obras, no solo las que hasta aora han escrito i divulgado, mas tambien las que adelante escrivieren i publicaren”. El autor está claramente construido como la única (y mala) fuente de pensamiento que se expresaba en todos sus textos —incluso aquellos que no eran ya escritos. La segunda clase condena títulos particulares y no la totalidad, presente y futura, de la obra de un autor. Está sin embargo estrechamente vinculada con la función-autor puesto que es únicamente la mención del nombre de su autor que permite la identificación de estos títulos. Es la razón por la cual los libreros están obligados a mandar a los inquisidores dentro de un plazo de sesenta días después de la publicación del *Index* un inventario de los libros que tienen en sus almacenes clasificados según el orden alfabético de los apellidos de sus autores. Finalmente, la tercera clase de prohibiciones expresa también el reconocimiento de la responsabilidad del autor puesto que, de acuerdo con la décima regla del precedente *Index*, publicado por el Inquisidor General Quiroga, condena teóricamente todos los libros publicados después de esta fecha (y todos los que lo serán en el futuro) sin mencionar el nombre de su autor al mismo tiempo que el nombre de su impresor. El texto precisa: “I no es nuestra intencion reprobare todos los libros que no tienen nombre de autor, salvo los que desde el año de 1584 a esta parte se han impresso sin el, conforme a la regla X” La función-autor fue, entonces, constituida a finales del siglo XVI

¹⁵José Pardo Tomás, *Ciencia y censura. La Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1991.

como un arma esencial en la lucha de la Iglesia católica contra la herejía y la heterodoxia. Desde este punto de vista, no existían diferencias entre textos literarios y científicos, obras antiguas o contemporáneas.

Pero, anteriormente, diversos dispositivos habían sostenido una emergencia previa de la función-autor en el caso de los escritores literarios. Es lo que demuestra el ejemplo de los poetas en lengua vulgar que escriben en París entre 1450 y 1530, llamados “*grands rhétoriciens*”.¹⁶ Por un lado, intentaron controlar la distribución de sus obras pidiendo privilegios para sí mismos e iniciando procesos contra los impresores o libreros que habían publicado sus obras sin su acuerdo. Por otro lado, sobre las páginas de título o en los colofones, apareció más frecuentemente el nombre propio del autor no ya escondido tras una firma críptica o metafórica. Finalmente, la presencia del autor fue promovida por el reemplazo en el frontispicio de la escena de dedicatoria por el retrato, estereotipado o no, del autor, a menudo mostrando escribiendo su obra. Estas evoluciones traducen tanto una preocupación más fuerte de los escritores en cuanto a la propiedad de su obra, como una nueva identidad del texto, referida a la figura de quien lo escribió. Pueden estar consideradas como pasos decisivos, anteriores a los siglos xvii y xviii, en el proceso que hace que “los discursos literarios fueron aceptados sólo si llevaban un nombre de autor”.

Por tanto ¿debemos relacionar la emergencia de la función-autor con la invención de la imprenta? ¿Es tan seguro como lo piensan algunos historiadores que se debe asociar la publicación impresa, el desarrollo del comercio del libro, la constitución de un público más amplio y la transformación de la identidad de las obras? Quizás no, si se recuerda que la afirmación de la identidad auctorial y la presencia del autor como función del discurso, preexisten al libro impreso.

Desde este punto de vista el siglo xiv parece esencial. En un tiempo en que se deplora a menudo la fragilidad de las cosas y lo efímero de las palabras,¹⁷ dos transformaciones profundas modificaron la relación con la cultura escrita. La primera se refiere al vocabulario. Nuevos sentidos fueron dados a tres palabras: autor con la atribución a los escritores contemporáneos, duraderamente considerados como sim-

¹⁶ Cynthia J. Brown, *Poets, Patrons, and Printers. Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1995.

¹⁷ Jacqueline Cerquiglini, *La couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au xiv siècle 1300-1415*, París, Hatier, 1993.

ples “actores”, es decir simples compiladores o comentaristas, de la *auctoritas* tradicionalmente reservada a los antiguos “auctores”; “escribir” que toma su sentido moderno, indicando no sólo la copia de los textos, sino también la composición de las obras, e “invención” que no es ya solamente el descubrimiento de lo que Dios creó, sino también la producción de una obra original. Las miniaturas que decoran los manuscritos en lengua vulgar expresan claramente estos desplazamientos lexicológicos. Una nueva representación del autor, a menudo pintado en su actividad de escritura, atribuye así a algunos de los escritores contemporáneos los rasgos que caracterizaban los retratos de los antiguos “auctores”.

Una segunda innovación del siglo XIV reside en la vinculación establecida entre el libro como objeto, como manuscrito; la obra como texto o conjunto de textos, y el autor. Esta identidad, materialmente manifestada entre una unidad textual, garantizada por el nombre propio, y una unidad codicológica, visible en la materialidad del libro, no ocurría, durante mucho tiempo, con los textos vulgares o, más generalmente, con todos los textos que no pertenecían al *corpus* de las obras canónicas, cristianas o antiguas. En efecto, la forma dominante del libro manuscrito, a partir del siglo VIII es la del libro misceláneo que incluye textos de naturaleza, género y fecha muy diversos.¹⁸ Esas compilaciones se caracterizaban por la ausencia de toda función-autor: sólo la voluntad de su poseedor, que deseaba unir en un mismo objeto los textos que quería leer, o de su copista, que decidía asociar textos heterogéneos, daba la unidad al libro. Según Francisco Rico, es esta forma del manuscrito misceláneo la que procuró un paradigma utilizado para la composición de las obras que llama obras “polytextuales” porque yuxtaponen fragmentos y géneros disparatados y desvinculados.¹⁹

Es en el siglo XIV que se afirma para ciertas obras en lengua vulgar un vínculo nuevo entre una unidad libresca y una unidad textual, referida a la singularidad de su autor. Esta vinculación significaba que ciertos autores contemporáneos debían recibir la misma dignidad codicológica que las antiguas autoridades. Es lo que ocurre,

¹⁸ Armando Petrucci, “Dal libro unitario al libro miscelaneo”, en *Società e impero tardoantico*, vol. 4, *Tradizioni dei classici, trasformazioni della cultura*, bajo la dirección de Andrea Giardina, Bari, Laterza, 1986, pp. 173-187.

¹⁹ Francisco Rico, *Entre el códice y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)*, 1997.

por ejemplo, con Petrarca. La transmisión de una de sus obras mayores, escrita en lengua vulgar, los *Triunfi*, demuestra que aumenta de una manera considerable a partir de la segunda mitad de siglo XIV el porcentaje de los manuscritos que contienen únicamente los *Triunfi* o únicamente obras de Petrarca.²⁰ Es la estructura misma del *libro-unitario* que impone la función-autor.

Foucault tiene razón al reconocer una presencia del autor en la Edad Media, en la época de la circulación de los textos en manuscrito. Pero la hipótesis según la cual esa función clasificatoria de los discursos se habría vinculado entonces sólo a los textos “científicos”, mientras que las obras “literarias” eran gobernadas por el régimen del anonimato, parece mucho más frágil. En efecto, debe hacerse una distinción fundamental entre los textos antiguos que, sea cual fuere su género, cimentan su autoridad en la asignación a un nombre propio (no sólo Plinio o Hipócrates, como cita Foucault, sino también Aristóteles y Cicerón, san Jerónimo y san Agustín, Alberto el Grande y Vincent de Beauvais), y las obras en lengua vulgar para las cuales la función-autor se constituye en torno a algunas grandes figuras “literarias” —en Italia, Dante, Petrarca, Boccaccio; en Francia, René d’Anjou o Christine de Pisan. Es en este sentido que se puede pensar la trayectoria de la función-autor, que es un rasgo fundamental del orden del discurso literario moderno, como la progresiva atribución a los textos en lengua vulgar de un principio de designación y de autoridad que, durante muchos siglos, sólo había caracterizado a las obras antiguas y canónicas.

D.F. McKenzie escribió que “nuevos lectores hacen nuevos textos cuyo nuevo sentido depende de sus nuevas formas”.²¹ Podemos añadir parafraseándole que nuevas formas del libro producen nuevos autores, es decir una nueva percepción de la relación entre el texto y lo que escribió. Lo que significa que no se pueden separar el orden del discurso y el orden de los libros, si queremos entender con y a veces contra Foucault, cómo se construyó la relación íntima y conflictiva entre el autor como función del discurso y el escritor como individuo singular, entre “Borges y yo”, o entre la identidad fijada y perpetuada del hombre propio y este sueño no soñado por alguien que es la existencia humana.

²⁰ Gemma Guerrini, “Il sistema di comunicazione di un “corpus” di manoscritti quattrocenteschi: I *Triunfi* del Petrarca”, *Scrittura e Civiltà*, Núm. 10, 1986, pp. 122-197.

²¹ D.F. McKenzie, *Ribliography and the sociology of texts*, The Panizzi Lectures 1985 Londres, The British Library, 19.