

Y EL VERBO SE HIZO CARNE. VÍAS DE ENCARNACIÓN DE UN CORPUS-CUERPO AUTORIAL

Meri Torras Francés
Grupo Cuerpo y Textualidad. Universidad Autónoma de Barcelona
meri.torras@gmail.com

“Y diversa de mí misma
entre vuestras plumas ando”
Sor Juana Inés de la Cruz

En los estudios literarios es común referirse al *corpus* de un autor como el conjunto de textos que conforman su obra. No obstante, por más naturalizada que resulte, la fórmula no deja de apuntar a una *metáfora* que agrupa orgánicamente una colección de textos dispersos bajo forma de un cuerpo, vinculado a su vez a un individuo, cuyos procesos de subjetivación y hasta de corporalización tendrán lugar de manera indisoluble con su rol autorial, que marca un modo de existencia. Ser autor implica, en cada momento, performar determinado cuerpo que, según los códigos y modelos vigentes, remita a la posesión de un *corpus*, esto es que haga manifiesta textualmente la condición de creador-autor. Sin embargo, este sujeto de verbo y carne, que firma la obra y la acaba acompañando en una mutua validación inquebrantable, no surge ni inmediatamente ni naturalmente con el texto, ni siquiera en su condición de origen o precedencia. Más bien supone una consecuencia del mismo, una derivación textual-corporal que se

En los estudios literarios es común referirse al *corpus* de un autor como el conjunto de textos que conforman su obra. Como concepto, la metáfora tan manida y naturalizada agrupa orgánicamente una colección de textos dispersos bajo forma de un *cuerpo*, vinculado a su vez a un individuo, cuyos procesos de subjetivación y hasta de corporalización tendrán lugar de manera indisoluble con el rol autorial, que marca un modo de existencia. Este artículo reflexiona sobre algunas de las vías a través de las cuales, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, tuvo lugar esta encarnación autorial en el *corpus*, promulgada por la necesidad de controlar la difusión y la interpretación de los textos, una vez la imprenta y el crecimiento de la alfabetización entraron en escena y

Recibido: 7 de enero de 2015
Aceptado: 24 de noviembre de 2015

erige como pronto al mismo tiempo que él, pero que proviene de un proceso cultural de constitución paulatina.

Este artículo discurre por tres vías a través de las cuales, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, tuvo lugar esta encarnación autorial, promulgada por la necesidad de controlar la difusión y la interpretación de los textos¹, una vez la imprenta y la alfabetización, de modo imparable, supusieron la amenaza cumplida de acabar con el privilegio de acceso directo a los manuscritos reservado a una élite. De este modo, la proliferación impresa supuso la inmovilización de la cultura verbal en forma de escritura reproducida mecánicamente, frente a la movilidad y variabilidad de la tradición oral a la que me referiré acto seguido, así como a su vez propulsó la reunión clasificatoria de los textos en un conjunto coherente, la *obra*, indisoluble de un nombre propio que la contiene o, mejor dicho, la encarna bajo determinados parámetros: el *autor*, su creador.

Estos parámetros constitutivos del *corpus* autorial han ido transformándose a lo largo del tiempo y, con ellos, ha ido cambiando consecuentemente la propia idea de qué es un autor. Y sigue haciéndolo; el asentamiento de lo digital ha comportado una revolución del calibre que en su momento lo hizo el invento de Gutenberg y ha desafiado no pocos de los conceptos que habitualmente manejamos en la crítica y los estudios literarios y culturales: de entrada, el concepto de *texto* mismo, y entre ellos, claro está, el de *autor*².

A lo largo de las décadas de los setenta y de los ochenta, el medievalista Paul Zumthor puso en duda la existencia de una literatura medieval y, en

supusieron la amenaza cumplida de acabar con el privilegio de acceso a los manuscritos (y a su interpretación), reservado a una élite.

Palabras clave:

Autoría, cuerpo, *corpus*, corporalización, subjetivación.

*And the Word Became
Flesh. Routes of Incarnation
of a Corpus-body Authorial*

In literary studies it is common to refer to the *corpus* of an author as all the texts that constitute his work. As a concept, this overused and naturalized metaphor organically brings together a collection of scattered texts in the form of a *body*, linked in turn to an individual, whose processes of subjectivity and even corporealization take place inseparably to the authorial role, marking a mode of existence.

This article considers some of the ways in which, throughout the seventeenth and eighteenth centuries, this authorial incarnation in the *corpus* took place, promulgated by the need to control the

relación con eso, la dificultad de hablar de autoría durante este mismo período. A juicio de Zumthor, la transmisión oral de los textos susceptibles de ser considerados literarios comporta, entre otras, dos consecuencias relevantes. La primera se asienta en un oxímoron: la literatura, etimológicamente hablando, está ligada a la letra, por lo que remite a la escritura y no a la oralidad. El sintagma literatura oral es, como mínimo, contradictorio, si no impropio. En segundo lugar, la transmisión oral supone un proceso de reproductibilidad que inestabiliza la figura autorial en tanto que ésta se difumina a través de las distintas actualizaciones –necesariamente diferentes– de un texto que no se fija y que pervive en cada una de las *performances* que llevan a cabo recitadores, trovadores, juglares... El autor no sería un individuo singular, sino algo múltiple, compartido, en diferencia y diferimiento irreductible que constituiría, puesto que de términos corporales se trata, sobre todo una *voz* (polifónica o dialógica, como veremos) constantemente reapropiada y reapropiándose de ecos anteriores y posteriores.

La tradición manuscrita remite a un proceso de reproductibilidad vinculado a la escritura que, no obstante, somete a los textos a similares retrazados y parecidas rescrituras. Bien sabido es que los copistas alteraban los textos *traduciéndolos*, por así decirlo, a sus horizontes de comprensibilidad; enmendando lo que les parecían errores (y tal vez no lo eran) a la vez que cometiendo nuevas erratas. El copista lee, interpreta y transcribe desde sus coordenadas socioculturales: no es una máquina sino un cuerpo, no es un intermediario transparente sino un filtro significativo. La presunta voz autorial

dissemination and interpretation of texts, once printing and literacy growth came on the scene and involved the accomplished threat to end the privilege of access to the manuscripts (and their interpretation), reserved hitherto for an elite.

Key words:
Authorship, Body, *Corpus*,
Corporealization,
Subjectivisation

no es menos polifónica en la tradición manuscrita que en la tradición oral. Lo que frente a esta segunda ofrece la primera es el almacenamiento, la *materia-lización* y *fijación* de esa voz en un *corpus* cuyo acceso es restringido a una élite que sabe leer y pertenece a un estamento que está en contacto con esas primeras bibliotecas (como el clero), sino que además, tiene suficiente poder para adquirir esos objetos preciados y preciosos que son los manuscritos.

En este contexto, cabe imaginar lo que supuso en Europa la irrupción y popularización de la imprenta a lo largo de la segunda mitad del siglo XV. Entramos –para decirlo con Walter Benjamin– en la reproductibilidad técnica: un texto pasa a poder ser reproducido sin variantes, con menos coste físico y económico (se precisa de entrada mucha menos inversión de tiempo y mano de obra), potencialmente un número infinito de veces. Dicho en breve, el asentamiento de la imprenta conlleva la eclosión de la cultura escrita y la modificación substancial e irreversible de la relación autor-texto-público.

Siguiendo la conocida tesis de Michel Foucault en “¿Qué es un autor?”, donde presenta el autor como una función que acompaña determinados textos, Alain Brunn, en su introducción al volumen *L'auteur*, propone entender la función-autor como efecto de la irrupción de la imprenta desde la perspectiva siguiente:

[...] la función autor podría no ser otra cosa que la respuesta a esta nueva fuerza que es el libro, un modo de asignar el libro a un nombre para preservarse del primero sometiendo el segundo [...] (Brunn, 2001: 20)³.

Como la obra misma en tanto que *corpus*, que aparece ligada a la materialidad física presuntamente inamovible del libro impreso, la vulgarización de la imprenta conlleva igualmente la puesta en marcha de la función autorial, entendida como una operación de *control* y garantía. Inmediatamente veremos de qué órdenes.

Estos procesos de *firma* y *confirmación autorial* debemos pensarlos bajo el término de *rúbrica* porque, si por un lado apunta al conjunto de rasgos que acompañan la firma (en nuestro caso de autor), su polisemia nos lleva también a que podamos entenderla como un epígrafe o un rótulo (porque en los libros antiguos solía escribirse los acápites en tinta roja y la palabra *rúbrica* proviene de *ruber*, que quiere decir *rojo*) y, en última instancia, en sentido metafórico,

rubricar significa suscribir, sellar o dar testimonio de alguna cosa con sangre propia. ¿Es imaginable una forma más corporal de encarnar autorialmente el texto? La constitución del *corpus* nos lleva de la tinta a la sangre y del verbo a la carne.

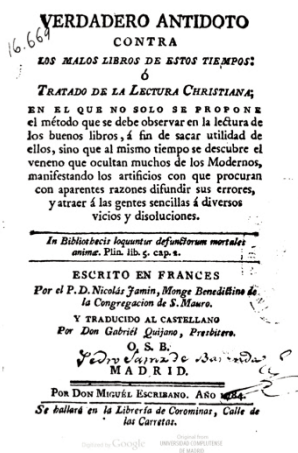
I. *Corpus Dei* o la atribución penal y de castigo

En un primer momento, la autenticación de una obra rubricada con el nombre del escritor supone una garantía moral, que inscribe al autor en un régimen jurídico-religioso de responsabilidad y castigo. Ya Foucault señala que la apropiación obra-autor discurre, en un primer momento, por la aplicación de una pena punitiva a un *acto* de discurso, más que a un *product*o.

Los textos, los libros, los discursos empezaron realmente a tener autores (diferentes de personajes míticos, de grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que el autor podía ser castigado, es decir, en la medida en que los discursos podían ser transgresivos. (Foucault, 1999: 339).

El poder del libro al que hacía referencia Brunn se articula, a mi entender, en su difusión y accesibilidad: esto es, en su facilidad de *publicación* o entrada en la esfera pública. Frente al manuscrito, el libro es ya una mercancía reproducida técnicamente para su consumo, si no todavía masivo, al menos general. ¿Cómo controlar el acto discursivo de una voz así multiplicada? Las instituciones necesitan mantener bajo regla y control este territorio “nuevo” y su extraordinario poder.

En esta tesitura el autor, materializado en la obra, deviene el responsable moral de lo que en ella se dice y puede (y parece que debe) ser por ello castigado. El *corpus* del autor revela un *ethos*, un carácter virtuoso o vicioso, sagrado o blasfemo, altamente contagioso a través de la lectura, del que el autor debe dar cuenta. Traigo, a modo de ejemplo, este volumen escrito por el monje benedictino Nicolas Jamin y traducido al español en 1784, en Madrid, con elocuente y explicativo título:



La metáfora de la lectura como alimento —saludable o ponzoñoso— va más allá de una simple metáfora fruto de una inocua comparación. De hecho, a mi juicio, subyace en ella el sacramento de la eucaristía. El autor tiene la responsabilidad de transmitir la palabra de Dios o, al menos, de acuerdo con sus prescripciones *verdaderas*. De este modo, el *corpus Dei* (o cuerpo de Dios) de la hostia consagrada está presente de modo parejo en el libro. La censura, el listado de lecturas

desaconsejadas o directamente prohibidas (el *Index Librorum Prohibitorum*, de la Santa Inquisición), y hasta la quema de libros se invisten desde estas mismas coordenadas. La palabra es verbo y “el verbo se hizo carne” por mediación divina. La palabra es (de) Dios. De hecho, la concepción que rige esta corporización no es la de un autor-artista, por lo tanto creador, sino la de una autor-artesano, en consecuencia transmisor, a lo sumo manipulador, de algo previamente existente (la palabra divina).

Al mismo tiempo que se difunden los libros impresos, desde los poderes eclesiásticos se instaura la necesidad de autorización (o censura) previa para la publicación de las obras. Las cifras son vertiginosas y la premura de la respuesta me atrevería a decir que escalofriante. Como advierte la *Historia de la Inquisición*⁴, el primero en implantar la censura previa de libros fue el Papa Sixto IV, en una fecha tan temprana como 1471.

La impresión se difundió con rapidez, contribuyendo a la alfabetización. De 1448 a 1500 se abrieron en 246 ciudades de Europa 1.099 imprentas, que durante el mismo período tiraron 12.000.000 de ejemplares de libros. La máquina de impresión sirvió de poderosa arma a los adversarios del Papado: humanistas de la época del Renacimiento, protestantes y científicos. Los jerarcas católicos se sintieron cada vez más acongojados por el

flujo creciente de producción impresa, asociándolo con un nuevo diluvio *capaz* de tragarlos. Trataron de preservarse del peligro por medio de una poderosa barrera de anatemas, prohibiciones y excomuniones. Por su orden, nada podía salir de prensa sin la previa aprobación de los inquisidores designados al efecto (s.p.).

En esta misma línea, el volumen póstumo de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, aparecido en 1700, no sólo traía el retrato de la monja jerónima como firma visual constitutiva (más adelante retomaré este aspecto), sino que además iba acompañado de dos aprobaciones previas de censores. La primera, a cargo del jesuita Diego de Heredia, más de corte ortodoxo en lo que al género *aprobación* se refiere, y la segunda, a cargo de otro miembro de la misma compañía de Jesús, el padre Diego Calleja que, tras un párrafo al uso, se dedica a relatar la vida de la autora ensalzada en el volumen.

Se trata de una biografía a guisa de autorización, lo cual no deja de ser singular y digno de comentario. La cosa se complejiza cuando, además, nos percatamos que en ella no hay más información que la que la propia Sor Juana ofrece en la epístola dirigida al obispo de Puebla, travestido de monja. Me refiero a la Carta a Sor Filotea de la Cruz, también recogida en el tomo de 1700. Este texto, a su vez, se inscribe en una batalla por el poder entre altas esferas religiosas, que empezara mucho antes cuando el propio Manuel Fernández de Santa Cruz, dominico, se enfrentaba al jesuita Francisco Aguiar y Seijas para obtener el arzobispado. Lo ganó este último y desde que se mudó a la capital de la Nueva España los enfrentamientos con la monja jerónima, con el ruido de la Santa Inquisición de fondo, se hicieron más y más habituales⁵.

Quiero demorarme brevemente en este volumen póstumo donde se recoge la “Protesta que rubricada con su sangre, hizo de su fe y amor a Dios la Madre Juana Inés de la Cruz, al tiempo de abandonar los estudios humanos para proseguir desembarazada de este afecto, en el camino de la perfección”.

Este es uno de los diversos “textos” rubricados con sangre que Juana de Asbaje firmó antes de morir, al contagiarse de peste en la epidemia de 1695. En el *ABC Cultural* de diciembre de 1993, el dramaturgo Guillermo Schmidhuber da a conocer que ha localizado, en la *Hispanic Society* de Nueva York, un texto desconocido de Sor Juana, sin fecha explícita, pero que se estima que fue escrito el 6 de febrero de 1694. Se trata nuevamente de un do-

cumento rubricado con sangre, siguiendo los formulismos de los ya conocidos. No obstante, Schmidhuber subraya una particularidad de esta "Protesta de fe y de renovación de los votos religiosos que hizo y dejó escrita con su sangre la M. Juana Inés de la Cruz":

En el "Testamento místico", el padre Núñez de Miranda enumera los cuatro votos religiosos en el siguiente orden: pobreza, castidad, obediencia y perpetua clausura; por el contrario, cuando sor Juana enumera los cuatro votos religiosos en la "Protesta" recientemente localizada, altera el orden: obediencia, pobreza, castidad y perpetua clausura. El anteponer el voto de obediencia es posiblemente una indicación de la importancia que para ella tuvo el acatar las órdenes de sus superiores y de la curia. (Schmidhuber, 1993).

Repensar la autoría desde la censura religiosa nos obliga a poner en revisión, al menos, dos conceptos asociados al de autor que, no obstante, siguen todavía operativos y raramente son desnaturalizados. Por un lado, la controvertida *intención del autor* y, por otro lado, la autoría individual. Retomando el tomo póstumo de 1700, ¿hasta qué punto podemos considerar a Sor Juana autora del mismo si se trata de un volumen repleto de textos de autoría ajena en el que aun los textos propios son todos de temática religiosa y, salvo la Carta Athenagórica y la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz, muestran un cariz impropio al estilo sorjuanesco, más cercano al tópico y al formulismo, del que la monja jerónima no había hecho uso jamás?

En este sentido, el volumen no cumpliría las operaciones que apunta el fundador de la orden, San Jerónimo, en *De viribus illustribus* –y que recupera Foucault–, a fin de admitir o refutar la filiación autorial de los textos. Hay cuatro vías de comprobación que, como subraya acertadamente el filósofo francés, se parecen a los presupuestos de la crítica literaria moderna, y todas ellas sostienen, a mi entender, una *coherencia* (ideológica), asociada a la presunta identidad del autor en cuestión y a la firma que a su vez se le vincula: el estilo (vía uno), el valor de los textos (vía dos) y las ideas o los conceptos que aparecen en ellos (vía tres) no deben ser disonantes, antes bien deben mantenerse en un mismo nivel de homogeneidad, cohesión y consecuencia; esto es, deben estar sujetos a una lógica de coherencia. Obviamente, además, los acontecimientos que aparecen en los textos (vía cuatro) deben circunscribirse

al período vital de su presunto autor, que se convierte así en unidad histórica (de nuevo, por tanto, de unión y enlace de sentidos).

Está en lo cierto Foucault y nada de eso nos resulta extraño a quienes trabajamos en disciplinas de estudios literarios. El biografismo, el historicismo, el canon y/o el análisis estilístico son procedimientos todavía vigentes y de larga tradición en lo que concierne al análisis literario. Estas bases se asentaron a partir de finales de siglo XVIII y sobre todo a lo largo del siglo posterior.

II. *Corpus Juris* o la atribución de propiedad

Igualmente, es el legado decimonónico que terminará consolidando y asentando una noción de autoría individual entrelazada con la idea de propiedad, de genio y de originalidad que no era la que primaba en contextos anteriores, como el México colonial de Juana de Asbaje. No obstante, es por el devenir del *autor* en estos períodos precedentes que se nos hace comprensible de qué hablamos cuando hablamos de autor. Desde finales del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII, esa responsabilidad autorial que se exigía al autor en términos éticos (esa sangre con que se sellaba un compromiso moral consubstancial a la firma autorial) cobró tintes nuevos, desde el Nuevo Régimen burgués afianzado doblemente por la revolución industrial británica y la revolución política francesa. Se pasó a proteger los derechos de autor y se reformuló su relación con la obra en términos de propiedad privada. Así, el autor portador de la palabra divina o que no puede faltar a la palabra de Dios, pasa a ser él mismo un dios creador de sus obras y él tiene la potestad (que no siempre agentividad) de prohibir o permitir cualquier modificación, reimpresión o reproducción, del mismo modo que es él quien (aparentemente) controla el sentido de sus textos. La *intención* del autor pasa a identificarse con la palabra de un dios y es el resto de los mortales que no puede *faltar* a su palabra, porque esa es valiosa por ser producto de una singularidad inimitable o irreproducible, sin deuda o previo pago de un canon⁶.

No obstante, esta conversión en autor-propietario no es un proceso ni directo ni homogéneo en todo el territorio europeo. Martha Woodmansee ha estudiado como se lleva a cabo el asentamiento de este modelo, particularmente en el contexto alemán⁷. El autor-mediador al que se hacía alusión en el apar-

tado anterior *transmitía* la palabra divina o la de las musas: la inspiración, por tanto, le venía de afuera, de una fuente exterior a él mismo, al dictado. No se trata de un creador sino simplemente de alguien encargado de difundir lo que existe antes que él. El cambio se dibujará mediante una *internalización* progresiva de la inspiración-fuente, de modo que el origen de la palabra provendrá del escritor, convertido entonces ya de manera definitiva en *autor* (si aceptamos la etimología de *auctor*: creador, fundador, originador).

La obra se individualiza, se lee como producto de un ser único y se valora cada vez más la originalidad de una escritura que imprime su singularidad. De este modo –y a grandes rasgos– el texto pasa a ser propiedad de un creador: su autor. Las ideas y las palabras que las constituyen dejan de ser consideradas desde entonces un bien común de dominio público.

A juicio de Woodmansee, la recepción que mereció en Alemania el ensayo del inglés Edward Young, intitulado *Conjectures on Original Composition*⁸ y publicado en 1759, es un excelente termómetro para analizar el contexto germano que, en estos momentos, se debatía en el intento (y necesidad) por parte de un determinado grupo de escritores de vivir de la pluma.

What made it so difficult to live by the pen in eighteenth-century Germany? As this brief account of writers' struggles suggest, Germany found itself in transitional phase between the limited patronage of an aristocratic society and the democratic patronage of the marketplace. With the rise of the middle classes, demand for reading material increased steadily, enticing writers to try to earn a livelihood from the sale of their writings to a buying public. But most were doomed to be disappointed, for the requisite legal, economic and political arrangements and institutions were not yet in place to support the large number of writers who came forward. (Woodmansee, 1984: 433).

Así pues, en el marco fronterizo entre dos épocas, y frente a la práctica habitual de reproducir sin permiso los libros por parte de las imprentas, se genera un debate a propósito del libro como bien productivo, cuya envergadura nos la puede sugerir la propuesta de Friederich Gottlob Klopstock –tan habitual hoy en día a través de plataformas *crowdfunding* de la red– de que los escritores publicaran sin la mediación de las editoriales, directamente con y para el público lector.

Aunque es en el ensayo de Fichte, aparecido en 1793 con un título tan elocuente como “Proof of the Illegality of Reprinting”⁹, donde la ley asume todo su protagonismo. Tal y como refiere a su vez Woodmansee, para el filósofo y profesor alemán, la *forma* en que las ideas se presentan en el texto escrito es un espejo del autor y de la singularidad de su pensamiento, por lo que él es el *propietario intelectual* del libro resultante. Desde este enfoque, el libro no será otra cosa que la materialización impresa de esta creación de una mente única, individual y original, el *corpus* o cuerpo gráfico (corpografía) de un alma humana que tendrá en el conjunto de su obra una especie de retrato evolutivo de la persona del autor a lo largo de su vida de creador.

III. Anatomía Corpus o la atribución de individualidad

La última rúbrica corporal que trataré pertenece al ámbito de los paratextos, y se concretaría mediante el retrato o la reproducción del rostro del autor. Mi hipótesis de trabajo se funda en la idea de que la proliferación del retrato del autor acontece en relación directa con la operatividad del concepto *obra completa*; dicho en breve: la concepción de la obra como unidad reclama la imagen de un autor que con su cuerpo –o al menos con su rostro– le otorgue coherencia, integridad, completitud y todos esos atributos físicos que pasan de un cuerpo (el del autor) a un *corpus* (la obra), bidireccionalmente¹⁰.

Podríamos caer en la creencia errónea de pensar que una vez irrumpe y se divulga la fotografía (por no hablar de la televisión o de internet), en el período contemporáneo, la imagen de un autor se populariza, perdiendo de este modo su poder de *encarnar* el alcance simbólico conceptual del término *autor*. Ello es así solamente en parte, puesto que si bien podemos encontrar en Google imágenes de numerosas materializaciones de un/a determinado/a autor/a, inmediatamente nos percataremos de que no son tantas (es decir, que hay determinadas imágenes que se repiten), y que si estamos ante un/a autor/a profusamente inmortalizado/a sabremos y podremos distinguir aquellas imágenes en las que aparece vestido/a de autor/a. Dicho en breve: existe una retórica de la pose autorial que, a pesar de que yo haya estado usando indistintamente el masculino y el femenino a lo largo de este párrafo, no es la misma en el caso de un autor varón y de una autora mujer¹¹.

Por todo lo expuesto hasta aquí, pues, cabe considerar que no solamente el binomio autor-obra esconde una tautología (uno se define por el otro en un círculo vicioso o, más bien, en una especie de cinta de Moebius), sino que entre ambos conceptos se traspasan atributos corporales bidireccionalmente o, si prefieren, resbalando por esa única cara o faz que comparten. Así, en los rostros de los autores (y las autoras) se inscribe la marca de la literariedad que imprimen en sus obras, así como la unidad de sentido –la coherencia, la integridad, la completitud, la organicidad– que les infieren. En sus diversas concreciones a lo largo de la historia del concepto función autor, el paratexto del retrato, por tanto, no es nada desdeñable y merece nuestra atención.

A modo de ejemplo de esta última rúbrica anatómica, voy a referirme al retrato de Miguel de Cervantes. El lienzo que atesora la Real Academia Española nos muestra un rostro reconocible, familiar, en el que identificamos inconfundiblemente al autor de *El Quijote* y que, por más duda, trae la inscripción “D. Miguel de Cervantes Saavedra” y la atribución del lienzo al reputado pintor contemporáneo Juan de Jáuregui, quien lo pintó, según reza la inscripción inferior, en 1600.

Llamados los especialistas cervantinos a consulta, a fin de autenticar el óleo, los filólogos fueron casi más veloces que los conservadores de arte



en determinar la falsedad del cuadro: Cervantes, en su época, nunca fue ni pudo haber sido *don*. Jaime Fitzmaurice-Kelli, en su biografía sobre Cervantes, aparecida en 1944, prueba convincentemente la falsedad del retrato, así como Martí de Riquer, en su *Aproximación al Quijote* de 1969¹². El rostro de Miguel de Cervantes, que fue materializado, copiado y reproducido hasta la saciedad, esa fisonomía que hoy en día todos y todas identificamos con la del autor más canónico y universal de la literatura española, empezando por este mismo cuadro, proviene de la descripción que él mismo hizo de sí en otro pa-

ratexto: me refiero, como ya se habrá adivinado, al prólogo de las *Novelas ejemplares*, publicadas en 1613, que empieza así:

Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, excusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi *Don Quijote* que quedase con gana de segundar con éste. De esto tiene la culpa algún amigo de los muchos que en el transcurso de mi vida he granjeado, antes con mi condición que con mi ingenio: el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja de este libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáuregui, y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos, que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo a los ojos de las gentes, poniendo debajo del retrato: «Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro; los bigotes grandes, la boca pequeña; los dientes, ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño; el color vivo, antes blanco que moreno; algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso* a imitación del de César Caporal Perusino y otras obras que andan por ahí descarriadas y quizá sin el nombre de su dueño, llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra¹³.

No conocemos cuál era la apariencia física de Cervantes y la que reproducimos como “auténtica” proviene de la interpretación de la letra, en definitiva, del texto escrito. El caso del lienzo de la Real Academia Española deviene un magnífico ejemplo de cómo la obra constituye su autor hasta en el físico. La imagen del autor –en este caso Cervantes y que el propio Cervantes reclama en su prólogo– irrumpe y deviene necesaria para otorgar unidad de sentido a un conjunto de textos y está asociada al valor y reconocimiento del escritor. Dicho de otro modo, la construcción y difusión de la (literalmente) figura autorial aparece asociada a la idea de obra, de modo que la unidad de una sella la unidad de la otra.

Infecto corporis o a modo de cierre inconcluso

La asimilación autor-*corpus* nos apunta una doble mirada. Por un lado, la existencia textual del autor, es decir: el autor es un ser, estar y devenir configurado textualmente. Esta existencia, por lo pronto, pone en entredicho la precedencia del autor frente a la obra y lo convierte en algo derivativo o, a lo sumo, simultáneo a sus textos. Por otro lado, el binomio señala la substitución del cuerpo en tanto organismo de carne y hueso por un dispositivo no menos organizado, coherente y funcional: la obra. Esta mirada anatómico-organicista sostiene la mayoría de los atributos que desde la teoría y la crítica literarias reconocemos en la obra de un autor y que son atributos corporales o propios del cuerpo: la individualidad, la completitud, la organicidad, la integridad, la originalidad y, en último término, la identidad, puesto que pretendemos que la obra del autor *x* sea tan singular y única como el ADN de *x*. *X* funciona, en definitiva, como esta instancia superior que le otorga unidad y coherencia a un conjunto de textos. No acaba aquí, ni mucho menos, el alcance del símil. Así, las funciones corporales reconocidas en los organismos vivos –la nutrición, la reproducción y la relación– sostienen ideas de reconocida tradición crítico-literaria en los cuerpos-*corpus*, como son –respectivamente– la lectura concebida como alimento, la paternidad autorial y la influencia o intertextualidad.

De forma somera y a través de tres vías de corporización he tratado de trazar la genealogía de conceptualización de la figura autorial que ha favorecido, mantenido y preservado esta productiva asimilación metafórica entre el cuerpo del autor y el corpus de la *obra*.

Notas

- ¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “*Corpus Auctoris*. Análisis teórico-práctico de los procesos de autorización de la obra artístico-literaria como materialización de la figura autorial” (FFI2012-33379), dentro del GRC Cos i Textualitat / Cuerpo y Textualidad, de la U. Autónoma de Barcelona (2014SGR-001316).
- ² Estos son, en efecto, dos de los papeles fundamentales que Michel Foucault reconoce en la figura autor, en su conocido texto “¿Qué es un autor?”. La deuda con el filósofo francés es evidente no solamente en mi artículo, sino en el pensamiento teórico que ha recibido el concepto autor desde finales de los sesenta, y que debe a este discurso de Foucault y a Roland Barthes y su artículo “La muerte del autor” (1968) junto con *El placer del texto* (1973), los motores principales que han permitido repensar el autor desde lugares distintos al biografismo historicista impuesto en las operaciones de la crítica (literaria).
- ³ Como ya se ha apuntado, este artículo se centra en el período llamado moderno y propone tres vías trenzadas por las que discurrió el fenómeno de la corporalización autorial. A pesar de las transformaciones acontecidas, el concepto actual de autor es deudor todavía de la idea decimonónica del autor como genio creador singular, único y excepcional, a la que no haremos más que referencia puntual en este texto y de la que, no obstante, se han ocupado en sus magníficos trabajos José Luís Díaz (2010) o Jean-Marie Shaeffer (1997).
- ⁴ [...] la fonction auteur pourrait ne pas être autre chose que la réponse à cette nouvelle force que devient le livre, une façon d’assigner le livre à un nom pour se préserver du premier en se soumettant le second [...] (Brunn, 2001: 20).
- ⁵ Libro electrónico consultable a través de leninist.biz.
- ⁶ No quiero alargarme con una exposición que se esfuerce en reconstruir las tramas que envolvían y sostenían a la monja jerónima en el México virreinal (y tan Barroco en todas sus formas) de finales del siglo XVII. Además, mucho se ha escrito sobre ello; y si ni Octavio Paz, ni Margo Glantz acaban de lograr resolver los entresijos de la historia, ¿qué voy a lograr yo? Elías Trabulse y Sara Poot Herrera intentan arrojar más luz sobre estos últimos años de Sor Juana. Y, recientemente, Mónica Lavín se ha atrevido a novelar la vida de la monja en *Yo, la peor*, publicada por Grijalbo en 2009.
- ⁷ El debate vendrá posteriormente a propósito, por un lado, de dónde se ubica materialmente-textualmente esta intención de modo que sea recuperable y, por otro lado, contra de esta tiranía que permite una única interpretación válida con me-

noscabo del poder del texto y el papel de la figura lectora. Esto será, nuevamente, en épocas posteriores, concretamente a lo largo del siglo pasado, desde la *falacia intencional* o la *falacia biografista* denunciadas por el *New Criticism* norteamericano en la década de los treinta, hasta la muerte del autor (ese autor-dios-tirano) anunciada por Roland Barthes en el contexto del 68 francés.

⁸ Véase especialmente Woodmansee (1984). Junto a ella, se han ocupado de este aspecto Mario Biagioli, Peter Jaszi, Mark Rose o Richard Posner.

⁹ www.case.edu/affil/sce/authorship/Young.pdf

¹⁰ www.case.edu/affil/sce/authorship/Fichte,_Proof.doc

¹¹ De hecho, no siempre fue operativa la idea de *obra completa*. Según Alain Brunn, fue el poeta francés renacentista Pierre de Ronsard (que vivió entre 1524 y 1585) el primer autor que vio su obra completa publicada, cuando en 1567 aparece en París una edición en 4 volúmenes, que después se ampliaría a 6 tomos entre 1572 y 1573. Con toda probabilidad, si lleváramos a cabo una galería de imágenes de los autores representados junto con y por su obra, obtendríamos una genealogía de las conceptualizaciones histórico-culturales a propósito de la figura autorial: la plasmación gráfica y visual de lo que fue y ha sido considerado un autor.

¹² Por un lado, *cfr.* los trabajos de Jérôme Meizoz, Aina Pérez, Ruth Amossy, Claude Bonnet o Dominique Maingueneau, por citar solamente algunos nombres. Por otro lado, hay que subrayar que, por supuesto, el género importa. El acceso de las mujeres a la escritura y, más concretamente su reconocimiento como autoras, merece reflexión y espacio dilatados. Remito, como botón de muestra, a Joanna Russ o Peggy Kamuf.

¹³ Remito al artículo de Eduardo Santa, “Los falsos retratos de Cervantes y Jiménez de Quesada”, *Boletín de Historia y antigüedades*, volumen XCII, número 131 (diciembre de 2005): 865-882.

¹⁴ Una magnífica negociación de Cervantes con la categoría *autor*. Véase <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/novelas.pdf>. Este mismo prólogo es el que ha de servir mientras escribo este texto a un equipo de expertos y expertas, dirigido por Francisco Etxebarriá, embarcado en la tarea de identificar los restos del escritor, en una fosa común del Convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid.

Bibliografía

Amossy, Ruth (2014) “La doble naturaleza de la imagen de autor” , en *La invención del autor*. Juan Zapata [Trad.]. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia: 67-84.

- Asensi, Manuel (1996) "La maleta de Cervantes o el olvido del autor" en *Eutopías. Documentos de trabajo*. 124. Valencia: Epsiteme.
- Barthes, Roland (1987)[1968] "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós: 65-71.
- Barthes, Roland (1973) *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Benjamin, Walter (2003)[1936] *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Andrés E. Weikert [Trad.]. México: Editorial Itaca.
- Biagioli, Marco, Peter Jaszi & Martha Woodmansee, eds. (2011) *Making and Unmaking Intellectual Property. Creative Production in Legal and Cultural Perspective*. Chicago: Chicago UP.
- Biriotti, Maurice & Nicola Miller (1993) *What is an author?* Manchester: Manchester UP.
- Brunn, Alain (2001) *Lauteur*. Paris: Flammarion.
- Burke, Sean (1992) *The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Caughie, John ed. (1981) *Theories of Authorship: A Reader*. London & New York: Routledge.
- Corbatta, Jorgelina (2008) "Metáforas del cuerpo en la obra de Susan Sontag" en Meri Torras i Noemí Acedo [eds.]. *Encarna(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos*. Barcelona: Eديوc: 31-42.
- De Teresa Ochoa, Adriana (2010) "La función del autor en la circulación literaria" en *Circulaciones: trayectorias del texto literario*. Ciudad de México: Bonilla Artigas ed. y UNAM: 105-128.
- Díaz, José-Luís (2010) "L'écrivain imaginaire. Scénographies autoriales à l'époque romantique" en *Nineteenth-Century French Studies*. 39: 1-2: 162-164.
- Dunn, Kevin (1994) *Pretexts of Authority. The Rhetoric of Authorship in the Renaissance Preface*. Stanford: California, Stanford UP.
- Epstein, William H (1991) *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*. Indiana: Purdue UP.
- Foucault, Michel (1999)[1969] "¿Qué es un autor?" De Miguel Morey [Trad.]. en *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Glantz, Margo (1995) *Sor Juana Inés de la Cruz, ihagiografía o autobiografía?* México: Grijalbo, UNAM.
- (2000) *Sor Juana: La comparación y la hipérbole*. México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Jamin, Nicolas (1784) *Verdadero antídoto contra los malos libros de estos tiempos*. Gabriel Quijano [Trad.]. Madrid.
- Kamuf, Peggy (1988) *Signature pieces. On the institution of authorship*. Ithaca and London: Cornell UP.

Meri Torras Francés. Y el verbo se hizo carne...
Estudios 21:42 (julio-septiembre 2013):23-41

- Lavin, Mónica (2009) *Yo, la peor*. México: Grijalbo.
- Maingueneau, Dominique (2014) "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso" Juan Zapata [Trad.]. en *La invención del autor*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia: 49-66.
- Meizoz, Jérôme (2014) "Aquello que hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor" Juan Zapata[Trad.]. en *La invención del autor*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia: 85-96.
- Paz, Octavio (1982) *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE.
- Pérez Fontdevila, Aina (2011) "Velar al autor: una reflexión en torno a la autoría literaria y el retrato fotográfico" en *FronteiraZ*. 7.
http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_antteriores/n7/download/pdf/territorio_contemporaneo_Aina.pdf [última consulta en enero de 2015]
- Poot Herrera, Sara (1996) "Sor Juana: viejos hallazgos, nuevas relaciones" en *ALEUA*. 13: 63-83.
- Posner, Richard A. (2009) *Law & Literature*. Cambridge: Massachusetts, Harvard UP.
- Rose, Mark (1993) *Authors and Owners. The invention of copyright*. Cambridge: Massachusetts, Harvard UP.
- Russ, Joanna (1983) *How to Suppress Women's Writing*. Tucson: University of Texas Press.
- Santa, Eduardo (2005) "Los falsos retratos de Cervantes y Jiménez de Quesada" en *Boletín de Historia y antigüedades*. XCII: 131: 865-882.
- Schaeffer, Jean-Marie (1997) "Originalité et expression de soi" en *Communications*. 64: 89-115.
- Stillinger, Jack (1991) *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. Oxford: Oxford UP.
- Torras, Meri (2003) *Soy como consiga que me imaginéis. La construcción de la subjetividad en las autobiografías de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- (en prensa) "Tracing the Author or How Theory constitutes an Auto(bio)graph" en E. Balaguer, M. J., Francés y V. Vidal [eds.]. *Aproximació a l'altre. Autobiografia, semblances i retrats*. Amsterdam: John Benjamins.
- Trabulse, Elias (1995) *Los años finales de Sor Juana: una interpretación (1688-1695)*. México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex.
- Trabulse, Elias (1998) "El silencio final de Sor Juana" en K. Josu Bijuesca y Pablo A. J. Brescia [eds.]. *Sor Juana & Vieira, trescientos años después*. Anejo de la revista *Tinta*. Santa Barbara: University of Santa Barbara: 143-156.
- Walker, Cheryl (1991) "Persona Criticism and the Death of the Author" en William H Epstein, *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*. Indiana: Purdue UP: 109-121.

Meri Torras Francés. Y el verbo se hizo carne...
Estudios 21:42 (julio-septiembre 2013):23-41

Woodmansee, Martha (1984) "The Genius and the copyright: Economic and legal Conditions of the Emergence of the 'Author'" en *Eighteen-Century Studies*. 17:4: 425-448.

Zumthor, Paul (1972) *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil.

Zumthor, Paul (1986) "Y-a-t-il une "littérature" médiévale?" en *Poétique* 66. Recogido en *La Lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale*. Paris: Seuil, 1987.