

## CUERPO Y AUTORI(ALI)DAD EN LA LITERATURA, EL ARTE Y EL TEXTO CINEMATOGRAFICO

Meri Torras y Aina Pérez Fontdevila  
(Universidad Autónoma de Barcelona, España)  
Eleonora Cróquer  
(Universidad Simón Bolívar, Venezuela)

Definir de qué modo se ejerce la función-autor [...] no equivale a decir que el autor no existe [...]. Ahorrémonos pues las lágrimas  
Michel Foucault  
“¿Qué es un autor?” (Respuesta a la objeción de Lucien Goldmann)

### 1

El 22 de febrero de 1969, ante la Société française de philosophie, Michel Foucault presentaba ese texto en su momento controversial, que con el tiempo llegaría a convertirse en referencia obligada de un debate de largo aliento respecto del autor, su accionar al interior del discurso y las maneras a través de las cuales opera su autoridad en la historia de la cultura —“¿Qué es un autor?” (1999 [1969]), tantas veces reeditado y por tantos estudios referido.

Al parecer, después de lo que allí había sido cuestionado, el “Autor” —figura capital de la filosofía, la ciencia, la literatura y el arte de la modernidad en Occidente— no podía volver a ser pensado sino como principio histórico de racionalidad de los lenguajes. Un principio que, desde los albores de lo moderno, según Foucault, había servido para regular lo que en otra conferencia cercana —*El orden del discurso* (1992 [1970])— el mismo filósofo formulaba como el producirse inquietante del habla en lo social. Esto es: sus modos de individuación, apropiación, difusión y circulación entre las gentes. “He aquí la hipótesis que querría emitir, esta tarde, con el fin de establecer el lugar —o quizá el muy provisional teatro— del trabajo que estoy realizando”, afirma Foucault en esta reflexión segunda. Y continúa: “yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada, por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (1992 [1970]: 5).

Apenas un año antes, y casi como si se tratara de una temeridad provocadora, en aquel escenario donde le escuchaban entre otros Lucien Goldmann y Jacques Lacan, el autor intempestivo, ese “agitador” del pensamiento —último sujeto posible de la “verdad” en el Occidente moderno, al decir de Lacan (1971 [1965])<sup>1</sup>—, introducía su intervención con una cita de Beckett a través de la cual, desde su perspectiva, había que atreverse a poner en cuestión las ficciones de autoridad que hasta ese momento gravitaban hegemónicas, silenciosas e indiscutidas en torno a los “Nombres de(l) Autor” institucionalizados de/por la tradición —o, cuando menos, de/por esa tradición que comenzaba entonces, por fin, a ser desmantelada:

“¿Qué importa quién habla?”. En esta indiferencia se afirma el principio ético, el más fundamental tal vez, de la escritura contemporánea. La desaparición del autor se ha convertido, para la crítica, en un tema ya cotidiano. Pero lo esencial no es constatar una vez más su desaparición; hay que repetir, como lugar vacío a —la vez indiferente y coactivo—, los emplazamientos en donde se ejerce esta función.

1. El nombre de autor: imposible tratarlo como una descripción definida; pero igual imposibilidad de tratarlo como un nombre propio ordinario.

2. 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 del *speech act* que permite decir que hay obra?

3. La relación de atribución. El autor es sin duda aquel a quien puede atribuírse lo que ha sido dicho o escrito. Pero la atribución —incluso cuando se trata de un autor conocido— es el resultado de operaciones críticas complejas y raramente justificadas. Las incertidumbres del *opus*.

4. La posición del autor. Posición del autor en el libro (uso de conmutadores [*embrayeurs*]; funciones de los prefacios; simulacros del escribiente [*scripteur*], del recitador; del confidente; del memorialista). Posición del autor en los diferentes tipos de discurso (en el discurso filosófico, por ejemplo). Posición del autor en un campo discursivo (¿qué es el fundador de una disciplina?, ¿qué puede significar el “retorno a...” como momento decisivo en la transformación de un campo de discurso?) (1999 [1969]: 329-330).

El nuevo sujeto de la crítica propuesto por Foucault, una suerte de “analista” de la cultura capaz de revisar las apuestas profundas de sentido sobre las cuales se sostienen los dispositivos de vigilancia y control de los poderes articuladores de lo social, que la figura de Lacan atraviesa en múltiples direcciones, responde también con su reflexión a lo que, por su parte, Roland Barthes —el semiólogo salvaje— apuntaba ya como sentencia hacia 1968 en su muy conocido manifiesto sobre la “muerte del autor”:

Balzac, en su novela *Sarrasine*, hablando de un castrado disfrazado de mujer, escribe lo siguiente: “Era la mujer, con sus miedos repentinos, sus caprichos irracionales, sus instintivas turbaciones, sus audacias sin causa, sus bravatas y su exquisita delicadeza de sentimientos”. ¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas “Literarias” sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? Nunca jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (Barthes, 1987 [1968]: 65).

Para Barthes, tal declaración de la muerte del autor —es decir, de su “muerte” como acontecimiento imprescindible—, suponía la emergencia de una práctica de lectura (y de escritura) distinta. Una práctica de trabajo con el significante “des(a)nudada” de(l) Padre y conscientemente desprendida de sus dominios. Auto-expatriada:

Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de “descifrar” un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipótesis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado al Autor, el texto se “explica”, el

crítico ha alcanzado la victoria: así pues, no hay nada de asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco en el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor. En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar, pero nada por descifrar; puede seguirse la estructura, se le puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo; procede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley (70).

Concluida la conferencia de aquel 22 de febrero de 1969, Lucien Goldmann expone los términos fundamentales de su desacuerdo, que son los de un desacuerdo más amplio con los teóricos a quienes define como el “grupo de pensadores” de una “escuela francesa del estructuralismo no genético”. Y sintetiza su extenso señalamiento con la cita de una “célebre” aseveración “escrita en el mes de mayo por un estudiante en la pizarra de una sala de la Sorbona: ‘Las estructuras no bajan a la calle’, es decir: nunca son las estructuras las que hacen historia, sino los hombres, aunque su acción tenga siempre un carácter estructurado y significativo” (En Foucault, 1999 [1969]: 356). Entre irónica y enfadada, a continuación, la respuesta de Foucault pasa por alto el ataque de Goldmann a la generalidad del “pensamiento francés”, ese que está explorando un giro distinto respecto de la relación entre el sujeto de la crítica y el espacio epistemológico y político de su inscripción en la cultura, aunque subraya, sí, el carácter “necesario” del “borramiento” del “Autor” sobre el cual se despliegan sus preocupaciones respecto de las formaciones discursivas en la historia occidental —el entramado de sus discursos y los lugares de su articulación:

He hablado de una cierta temática que puede encontrarse tanto en las obras como en la crítica y que es, si ustedes quieren: el autor debe borrarse o ser borrado en beneficio de unas formas propias a los discursos. Entendido esto, la cuestión que me he planteado era ésta: ¿qué es lo que esta regla de la desaparición del escritor permite descubrir? Permite descubrir el juego de la función-autor. Y lo que he tratado de analizar es precisamente el modo como se ejercía la función-autor, en lo que se puede llamar la cultura europea a partir del siglo XVII. Ciertamente, lo he hecho de un modo muy tosco y estoy de acuerdo en que ha sido demasiado abstracto porque se trataba de un despliegue de conjunto. Definir de qué modo se ejerce esta función, en qué condiciones, en qué campo, etc., etc., no tiene nada que ver, ustedes estarán de acuerdo, con decir que el autor no existe (Foucault, 1999 [1969]: 356).

Un paso más al respecto, entre el uno y el otro, toma la palabra Lacan. Y, sin dejar de señalar la rigidez del cierre con que el sociólogo marxista de la literatura cancela cualquier posibilidad de diálogo, indica la relevancia que tiene ese planteamiento de Foucault de cara a su propio discurso y al “retorno a” Sigmund Freud que, desde el origen, hace causa de deseo en lo que éste supone para una comprensión del sujeto a partir de su relación con el lenguaje (Sigmund Freud, “fundador de discursividad”, según la última parte de la conferencia de Foucault [346 y ss]). En segundo lugar, añade, su importancia respecto de una reflexión por venir acerca de esa “verdad” indiscutible del acto que pulsa en el origen/afuera del discurso, y que hace allí, en la escritura, huella de una existencia que, aun cuando le precede, no deja de manifestarse de manera retroactiva:

Recibí muy tarde la invitación. Al leerla, me fijé en el último párrafo, en el “retorno a”. Tal vez se retorne a muchas cosas, pero, finalmente, el retorno a Freud es algo que he tomado como una especie de bandera, en un cierto campo, y en este sentido, no puedo sino estarle agradecido, usted ha respondido enteramente a mis expectativas. Especialmente, al evocar a propósito de Freud, lo que significa el “retorno a”, todo lo que usted ha dicho me parece, por lo menos respecto de lo que yo he podido contribuir a este retorno, perfectamente pertinente.

En segundo lugar, quisiera destacar que, le llamemos estructuralismo o no, no se trata en ningún modo, en el campo vagamente designado por esa etiqueta, de la negación del sujeto. Se trata de la dependencia del sujeto, lo que es completamente diferente; y en particular, a nivel del retorno a Freud, de la dependencia del sujeto respecto de algo verdaderamente elemental, que hemos intentado aislar con el término de “significante”.

En tercer lugar —y ésta será toda mi intervención— no me parece que sea de ningún modo legítimo haber escrito que las estructuras no bajan a la calle. El hecho de que se escriba en el lugar mismo en el que se operó esta bajada no prueba otra cosa sino que, simplemente, lo que muy a menudo es, incluso las más de las veces, interno a lo que se llama acto, es que se desconoce a sí mismo (En Foucault, 1999 [1969]: 360).

Un par de años después, en 1971, Jacques Derrida, la persona-posición que faltaba en aquella reunión neurálgica, rival histórico de Lacan en la Francia de los años '70, sella su inscripción en el debate respecto del problema del autor con el trazo manuscrito de una firma. Esa misma firma que, al cierre de su “pronunciamento”, terminaba apareciendo como única certificación de una escritura que, “apenas” como firma y siempre desde un final, adviene a la existencia (1989 [1971]: 372). Aun cuando no dejan de ser Deleuze y Guattari los que, muy cerca en el tiempo de esa discusión, a propósito de Kafka, autor-representante de una literatura menor respecto del cual lo personal deviene intrínsecamente político, terminan poniendo el dedo en la llaga: “[...] vivir y escribir, el arte y la vida no se oponen más que desde el punto de vista de una literatura mayor. Incluso cuando muere, Kafka es atravesado por un flujo de vida invencible, que le viene tanto de sus cartas, cuentos, novelas, como de su inacabamiento mutuo por razones distintas, comunicantes, intercambiables” (1990 [1975]: 63).

## 2

Los textos reunidos en el presente volumen, estudios todos sobre la relación entre cuerpo y discurso, y lo que ella aporta a un acercamiento contemporáneo al problema de la autorialidad/autoridad en la literatura, el arte y el texto cinematográfico, se articulan como una posible zona de encuentro entre

varias iniciativas heterogéneas de algún modo convocadas por el evento que organizaron Meri Torras y Aina Pérez Fontdevila en el marco del proyecto “*Corpus Auctoris. Análisis teórico-práctico de los procesos de autorización de la obra artístico-literaria como materialización de la figura autorial*” desarrollado por el grupo Cuerpo y Textualidad de la Universidad Autónoma de Barcelona (España): el III Congreso internacional Los textos del cuerpo. *El caleidoscopio autorial. Textualizaciones del cuerpo-corpus*, del 2 al 5 de diciembre de 2014.

Entre un avasallante conjunto de participaciones producto del mencionado grupo de trabajo, que no dejaban de referirse a aquella reflexión foucaultiana, se presentaron también algunas de las investigaciones del grupo “Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autorial contemporánea”, que dirige Adriana De Teresa en la Universidad Nacional Autónoma de México, quien además promovió luego una segunda convocatoria al respecto en la UNAM (del 28 al 30 de octubre de 2015), donde Barthes fue el lugar de apertura de un debate que se dejaba interrogar por los varios escenarios que atañen hoy al estudio de los lenguajes. Asimismo, una de las líneas derivadas del grupo de investigaciones “Anormales/ Originales de la Literatura y el Arte”, que coordina Eleonora Cróquer Pedrón en el Centro de Investigaciones Críticas y Socioculturales de la Universidad Simón Bolívar de Venezuela, y que proyecta un próximo simposio en el que se incorporarán nuevas consideraciones de la crítica cultural al respecto<sup>2</sup>. Y, finalmente, la compilación de Juan Zapata, *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, editada por la Universidad de Antioquia (Colombia), en julio de 2014, con el propósito manifiesto de “introducir en el ámbito académico hispanoamericano las nuevas aproximaciones teóricas y las diferentes apuestas metodológicas que han sido propuestas durante las últimas dos décadas para abordar el estudio de la figura del autor y el problema de la autorialidad [...] en el cruce del análisis del discurso y la sociología de la literatura” (Zapata, 2014: 17). Es decir, los acercamientos de Dominique Maingueneau, Ruth Amossy, Jérôme Meizoz y Nathalie Heinich, entre otros<sup>3</sup>.

“Y el verbo se hizo carne. Vías de encarnación de un *corpus*-cuerpo autorial”, por Meri Torras Francés, abre el volumen con una lúcida reflexión en torno a las condiciones que dan lugar, en la historia cultural de Occidente, a esa suerte de “encarnación autorial” en los siglos XVII y XVIII, que es la su-

posición de un determinado *corpus* (textual) al cuerpo de(l) autor performado en/por el acto de su asumirlo como propio. El análisis de esas condiciones —la escritura, la noción de obra y el saber que la organiza—, para Torras, determina cualquier acercamiento posible a la figura del autor. Figura que, como demuestra Ana Elena González Treviño, a continuación, en su artículo “Caras vemos... el retrato del autor en el libro impreso, un repaso histórico”, no sólo existe como firma sino también como efigie, paratexto obligado a partir de la emergencia del libro impreso. La *ethopoiesis*, construcción del carácter de quien se supone portador de un discurso, es por tanto parte de una retórica textual y visual de época. Y, en este sentido, es posible identificar las formas estereotipadas de su disposición en la historia de las representaciones: el poeta laureado, el genio romántico, la monja letrada, etc.

Los dos textos que siguen, el de Aina Pérez Fontdevila —“Re/producir la cultura: en torno a las firmas de *A paixão segundo G.H.*”, de Clarice Lispector— y el de Nora Domínguez —“Firmas de autora: autorrepresentación y distancia estética en la obra de Nicola Constantino”— se interrogan por el problema de la firma en el marco de la ficción literaria o de la apuesta plástica, respectivamente. El primero, en diálogo abierto con la difícil novela de Lispector y con las múltiples firmas que le permiten algún tipo de articulación enunciativa, y a partir de una exhaustiva revisión de la teoría autorial contemporánea, reflexiona sobre los relatos culturales de la figura artística en las que esas firmas encarnan, desde la singularidad de lo humano hasta la animalización del sujeto. El segundo, concentrado en el rostro de la autora como firma de su trabajo visual, explora las aristas de la autorrepresentación en tanto que un dispositivo desplegado por la artista argentina Nicola Constantino para autorizar su propio discurso.

Más adelante, en el artículo titulado “El experimento del rompecabezas: Albertina Carri, *No quiero volver a casa*”, Michèle Soriano insiste en el asunto de la autoridad/ autorización cuando es una mujer quien debe abrirse un espacio en el orden del discurso. Examina entonces, desde una perspectiva de género, la “opera prima” de la cineasta argentina y el posicionamiento radical desde el cual construye la legitimidad de su discurso, de espaldas a la nomofática falogocéntrica que limita y circunscribe la participación de las mujeres, y de su experiencia singularizada, en el debate cultural. En este orden de ideas, las participaciones de Maya Dasmairais —“Lilith, ¿una cuestión fallida? Lucía



Puenzo rompe el molde de la fábrica de los cuerpos”—, Laurence H. Mullaly —“La autoría del cuerpo en el cine de Lucrecia Martel” e Irma Velez —“El erotismo cinematográfico de *La cámara oscura* (2008), revisiones estéticas e intericonicidad fílmica”— se concentran en la filmografía de Lucía Puenzo, Lucrecia Martel y María Victoria Menis. En el texto cinematográfico de cada una de estas autoras, según demuestran los diversos abordajes de su análisis, la representación no normativa del cuerpo de la mujer sirve a la construcción de una mirada autorial que se reafirma como diferente a la hegemónica.

Por último, las aproximaciones que cierran este volumen, inscriben su aproximación al cuerpo y a la autori(ali)dad en otros marcos de problematización. Anouck Linck, en su texto “De la sujeción de los cuerpos a la reafirmación del sujeto. Un caso de feminicidio en un cortometraje de Enrique Arroyo”, se aproxima al cortometraje “El sueño americano” (2004) del mexicano Enrique Arroyo acerca de los asesinatos de las mujeres de ciudad Juárez; y explora los procedimientos cinematográficos a través de los cuales el autor confunde las fronteras de lo ficcional y lo no-ficcional para articular lo que termina siendo, fundamentalmente, una ficción crítica. Por su parte, Eleonora Cróquer —“Ese entrañable objeto del deseo social o lo que algunos de nuestros casos (de)muestran”— identifica, en los “casos” de esos raros autores de la literatura y el arte de las primeras décadas del siglo XX en Venezuela, la escritora Teresa de la Parra y el pintor Armando Reverón, y de la indisociable reunión de vida y obra que los inserta en la cultura, la posibilidad de leer posicionamientos subjetivos diferentes a los que se imponen como hegemónicos. E Irene Artigas, al cierre, interroga algunos ejemplos visuales y verbales en los cuales la autoría se define en función de la falta, la ausencia y el silencio del cuerpo —“Sombras, ¿o son superficies?” Huellas del cuerpo en naturalezas muertas, mapas y atlas”.

Dos últimos aportes completan este *dossier* de perspectivas y aproximaciones a la literatura, el arte y el texto cinematográfico a la luz de ese lugar en el que se cruzan el problema de la autoría/autoridad y la presencia del cuerpo en la letra: una traducción del texto de Jérôme Meizoz sobre la postura autorial, “Escribir es entrar en escena”, realizada por el investigador colombiano Juan Zapata. Y una reseña sobre su valiosísimo aporte a la reunión y difusión en el mundo hispano de un marco conceptual imprescindible para cualquier acercamiento contemporáneo al estudio del autor; que no deja de seguir funcionando también como un dispositivo para la reflexión crítica.

## Notas

- <sup>1</sup> En un texto donde el psicoanalista adelanta en parte su teorización sobre los cuatro discursos (presentada en el *Seminario 17: La ética del psicoanálisis*, de 1969-1970 [1992]), apunta Lacan, a propósito de la “ética burguesa” de Freud “[...] la dignidad de su vida viene a inspirarnos un respeto que llena la función de inhibir el que su obra haya realizado, si no es en el malentendido y la confusión, el punto de concurrencia de los últimos hombres de la verdad que nos quedan, el agitador revolucionario, el escritor que con su estilo marca a la lengua [...] ese pensamiento que renueva al ser y cuyo precursor tenemos” (343).
- <sup>2</sup> Muestra de las perspectivas reunidas en aquel congreso son otras dos publicaciones vinculadas a los tres grupos de investigación que hemos mencionado: los monográficos “Autoría y género”, en *Mundo Nuevo. Revista de Estudios Latinoamericanos* (16: 2015) y “La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (24: 2015).
- <sup>3</sup> A esta iniciativa pionera de sistematización y difusión en lengua española de lo que podríamos llamar *estudios autoriales*, se le sumará próximamente otra antología teórica, *Los papeles del autor/a*, que reúne artículos de José-Luis Díaz, Peggy Kamuf, Eleonora Cróquer o Jean-Marie Schaeffer.

## Bibliografía

- “Autoría y Género” (2015) (Meri Torras, Aina Pérez Fontdevila y Eleonora Cróquer comps.). *Mundo Nuevo* 16. Revista del Instituto de Altos Estudios de América Latina de la Universidad Simón Bolívar.
- Barthes, Roland (1987) “La muerte del autor” en: *El susurro del lenguaje*. Fernández Medrano [Trad.]. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1990) *Kafka, por una literatura menor*. Jorge Aguilar Mora [Trad.]. México: Era.
- Derrida, Jacques (1989) “Firma, acontecimiento, contexto” en: *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra.
- Foucault, Michel (1992) *El orden del discurso*. Alberto González [Trad.]. Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, Michel (1999) “¿Qué es un autor?” en: *Entre Filosofía y Literatura*. Barcelona, Paidós.

- “La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus” (Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès coords.). *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. 24 (2015).
- Lacan, Jacques (1971) “La ciencia y la verdad” en: *Escritos I* (Tomás Segovia). México: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (1992) *Seminario 17: El reverso del psicoanálisis*. Eric Berenguer y Miquel Bassol [Trads.]. Buenos Aires: Paidós.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès (eds.), *Los papeles del autor. Teorías sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco Libros [en prensa].
- Zapata, Juan (comp.) (2014). (2015) *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Universidad de Antioquia.