

EL AUTOR COMO GESTO

Giorgio Agamben

Extraído de: Agamben, Giorgio. Profanaciones. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

El 22 de febrero de 1969, Michel Foucault pronunció su conferencia "¿Qué es un autor?" frente a los miembros y a los invitados de la Sociedad Francesa de Filosofía. Dos años antes, la publicación de *Las Palabras y las Cosas* lo había convertido de golpe en una celebridad, y en el público (estaban presentes, entre otros, Jean Wahl, quien hizo la introducción a la conferencia, Maurice de Gandillac, Lucien Goldmann y Jacques Lacan) no era fácil distinguir entre la curiosidad mundana y la expectativa por el tema anunciado. Rápidamente, después de las primeras frases de presentación, Foucault formula a través de una cita de Beckett ("Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quien habla") la indiferencia con respecto al autor como lema o principio fundamental de la ética de la escritura contemporánea. El problema de la escritura, sugiere Foucault, no es tanto la expresión de un sujeto, como la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer: "la marca del autor está sólo en la singularidad de su ausencia".

La cita de Beckett contiene, sin embargo, en su enunciado, una contradicción que parece evocar irónicamente el tema secreto de la conferencia. "Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quien habla". Hay allí, entonces, *alguien* que, aun permaneciendo en sí mismo anónimo y sin rostro, ha proferido el enunciado, alguien sin el cual la tesis que niega la importancia de aquel que habla no habría podido ser formulada. El mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su irreductible necesidad.

En este punto, Foucault puede aclarar el sentido de su operación. Se funda en la distinción entre dos nociones que suelen confundirse habitualmente: el autor como individuo real, que permanecerá rigurosamente fuera de campo, y la función-autor, la única sobre la cual Foucault concentrará su análisis. El nombre de autor no es simplemente un nombre propio como otros nombres, no lo es en el plano de la descripción ni en el de la designación. Si me doy cuenta, por ejemplo, de que Pierre Dupont no tiene los ojos azules, o no ha nacido en París, como creía, o no ejerce la profesión de médico que por alguna razón le atribuía, el nombre propio Pierre Dupont continuará refiriéndose siempre a la misma persona; pero si descubro que Shakespeare no ha escrito las tragedias que le son atribuidas y ha escrito, en cambio, el *Organon* de Bacon, no se puede decir ciertamente que el nombre de autor Shakespeare no haya cambiado su función. El nombre de autor no se refiere simplemente al estado civil, no "va, como el nombre propio, desde el interior de un discurso hacia el individuo real y exterior que lo ha producido"; se sitúa, sobre todo, "en los límites de los textos", de los cuales define el estatuto y el régimen de circulación dentro de una sociedad dada. "Podría decirse, por consiguiente, que hay, en una cultura como la nuestra, un cierto número de discursos que están provistos de la función-autor mientras que otros están desprovistos de ella... La función-autor caracteriza el modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de determinados discursos dentro de una sociedad".

De aquí las diferentes características de la función-autor en nuestra época: un régimen particular de apropiación, que sanciona el derecho de autor y, al mismo tiempo, la posibilidad de perseguir y castigar al autor de un texto; la posibilidad de seleccionar y distinguir los discursos en textos literarios y textos científicos, a los cuales corresponden modos diversos de la función misma; la posibilidad de autenticar los textos constituyéndolos en un canon o, por el contrario, la posibilidad de afirmar su carácter apócrifo; la dispersión de la función enunciativa en más sujetos que simultáneamente ocupan lugares diversos; y, en fin, la posibilidad de construir una función transdiscursiva, que convierte al autor, más allá de los límites de su obra, en "instaurador de discursividad" (Marx es mucho más que el autor de *El Capital* y Freud es claramente más que el autor de *La Interpretación de los Sueños*).

Dos años después, cuando presentó en la Universidad de Buffalo una versión modificada de la conferencia, Foucault opuso todavía más drásticamente el autor-individuo real y la función-autor. "El autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra, el autor no precede a las obras. Existe un cierto principio funcional a través del cual, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona: en una palabra, es el principio a través del cual se obstaculiza la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición y recomposición de la ficción".

En esta separación del sujeto-autor de los dispositivos que realizan la función en la sociedad, hay un gesto que caracteriza profundamente la estrategia foucaultiana. Por un lado, él repite en más de una ocasión que no ha dejado jamás de trabajar sobre el sujeto; por el otro, en el contexto de sus investigaciones, el sujeto como individuo viviente está presente sólo a través de los procesos objetivos de subjetivación que lo constituyen y los dispositivos que lo inscriben y lo capturan en los mecanismos del poder. Es probablemente

por esta razón que críticos hostiles han podido reprocharle a Foucault, no sin incoherencia, al mismo tiempo una absoluta indiferencia por el individuo de carne y hueso y una mirada decididamente estetizante sobre la subjetividad. De esta aparente aporía Foucault era, por otra parte, perfectamente consciente. Al presentar, a comienzos de los años ochenta, su propio método para el *Dictionnaire des Philosophes*, escribió que "rechazar el recurso filosófico a un sujeto constituyente no significa hacer como si el sujeto no existiese y hacer abstracción en favor de una pura objetividad; este rechazo tiene, en cambio, el objetivo de hacer aparecer los procesos que definen una experiencia en la cual el sujeto y el objeto se forman y transforman el uno a través del otro y en función del otro". Y a Lucien Goldmann, quien en el debate posterior a la conferencia sobre el autor le atribuía la intención de cancelar el sujeto individual, le respondió irónicamente: "definir de qué modo se ejerce la función-autor... no equivale a decir que el autor no existe... Ahorrémosnos pues las lágrimas".

Desde esta perspectiva, la función-autor aparece como un proceso de subjetivación a través del cual un individuo es identificado y constituido como autor de un determinado *corpus* de textos. De allí que, de este modo, toda indagación sobre el sujeto en cuanto individuo parece tener que dejar lugar al régimen que define en qué condiciones y bajo cuáles formas el sujeto puede aparecer en el orden del discurso. En este orden de cosas, según el diagnóstico que Foucault no cesa de repetir, "la huella del escritor está sólo en la singularidad de su ausencia; a él le corresponde el papel del muerto en el juego de la escritura". El autor no está muerto, pero ponerse como autor significa ocupar el puesto de un muerto. Existe un sujeto-autor, y sin embargo él se afirma sólo a través de las huellas de su ausencia. ¿Pero de qué modo una ausencia puede ser singular? ¿Y qué significa, para un individuo, ocupar el lugar de un muerto, asentar las propias huellas en un lugar vacío?

En la obra de Foucault hay quizás un solo texto en el cual esta dificultad aflora temáticamente de manera consciente, donde la ilegibilidad del sujeto aparece por un instante en todo su esplendor. Se trata de *La Vida de los Hombres Infames*, concebida originalmente como prefacio a una antología de documentos de archivo, registros de internación o *lettres de cachet*¹, en las cuales el encuentro con el poder, en el momento mismo en el que los marca de infamia, arranca a la noche y al silencio existencias humanas que de otro modo no habrían dejado huella alguna. El gesto burlón del sacristán ateo y sodomita Jean Antoine Touzard, internado en Bicêtre el 21 de abril de 1701 y el obstinado, oscuro vagabundo de Mathurin Milan, internado en Charenton el 31 de agosto de 1707 brillan solamente por un segundo en la franja de luz que proyecta sobre ellos el poder; y no obstante, hay algo en aquella instantánea fulguración que excede la subjetivación que los condena al oprobio, que queda marcada en los lacónicos enunciados del archivo como la traza luminosa de otra vida y de otra historia. Ciertamente, las vidas infames comparecen solamente en la cita que hace de ellas el discurso del poder, fijándolas por un momento como autoras de actos y discursos criminales; sin embargo, como en aquellas fotografías en las cuales nos mira el rostro remoto y al mismo tiempo vecinísimo de una desconocida, algo en aquella infamia exige el propio nombre, testimonia de sí más allá de toda expresión y de toda memoria.

¿De qué modo estas vidas están presentes en las torvas, estrábicas anotaciones que las han consignado por siempre al archivo impiadoso de la infamia? Los anónimos escribas, los ínfimos funcionarios que han redactado estas notas no intentaban ciertamente conocer ni representar; marcar con la infamia era su único objetivo. Ya pesar de esto, al menos por un momento, en esas páginas las vidas brillan de una luz negra, que encandila. ¿Pero se dirá, por esto, que ellas han encontrado expresión? ¿Que, aunque sea en una drástica abreviación, ellas han sido de algún modo comunicadas, dadas a conocer? Por el contrario, el gesto con el que han sido fijadas parece sustraerlas para siempre a toda posible presentación, como si comparecieran en el lenguaje sólo a condición de permanecer absolutamente inexpresadas.

Es posible, entonces, que el texto de 1982 contenga algo así como la clave de la conferencia sobre el autor, que la vida infame constituya de algún modo el paradigma de la presencia-ausencia del autor en la obra. Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central.

¿Cómo entender la modalidad de esta presencia singular, en la cual una vida se nos aparece sólo a través de aquello que la imputa y la distorsiona hasta convertirla en una mueca? Foucault parece darse cuenta de esta dificultad: "No encontrarán aquí una galería de retratos: se trata en cambio de trampas, armas, gritos, gestos, actitudes, astucias, intrigas de las cuales las palabras han sido los instrumentos. Las vidas reales han sido 'puestas en juego' (*jouées*) en estas frases; no pretendo decir que han sido allí figuradas o representadas, sino que, de hecho, su libertad, su desventura, muchas veces aun su muerte y, en todo caso, su destino, han sido allí, al menos en parte, decididos. Estos discursos se han cruzado verdaderamente con las vidas; estas existencias han estado efectivamente arriesgadas y perdidas en estas palabras".

Que no pudiera tratarse de retratos ni de biografías era algo prácticamente descontado; aquello que liga las vidas infames a las desgarradas escrituras que las registran no es una relación de representación o de figuración, sino algo diferente y más esencial: ellas han sido "puestas en juego" en aquellas frases, su libertad y su desventura han sido arriesgadas y decididas.

¿Dónde está Mathurin Milan? ¿Dónde, Jean-Amoine Touzard? No en las lacónicas notas que registran su presencia en el archivo de la infamia. Y menos aun fuera del archivo, en una realidad biográfica de la cual no sabemos literalmente nada. Ellos están en el umbral del texto en el cual han sido puestos en juego; o más bien, su ausencia, su darnos la espalda para siempre, los fija al borde del archivo, como el gesto que, al mismo tiempo, lo ha hecho posible y lo excede y nulifica la intención.

"Las vidas reales han sido 'puestas en juego' (*jouées*)" es, en este contexto, una expresión ambigua, que las comillas intentan subrayar. No tanto porque *jouer* tiene también un significado teatral (la frase podría también significar "han sido puestas en escena, recitadas"), como porque en el texto, el agente, aquel que ha puesto en juego las vidas, permanece voluntariamente en las sombras. ¿Quién ha puesto en juego las vidas? ¿Los mismos hombres infames, abandonándose sin reservas, como Mathurin Milan, a su vagabundeo o, como Jean-Antoine Touzard, a su pasión sodomita? ¿O sobre todo, como parece más probable, la conspiración de familiares, funcionarios anónimos, secretarios y policías que ha conducido a su internación? La vida infame no parece pertenecer integralmente a unos ni a otros, ni a los nominativos anagráficos que deberían, al final, reponderle, ni a los funcionarios del poder que acaso, al final, decidirán con respecto a ella. Esa vida está solamente jugada, jamás poseída, jamás representada, jamás dicha; por eso, ella es el lugar posible, pero vacío, de una ética, de una forma-de-vida.

¿Pero qué significa, para una vida, ponerse -o ser puesta- en juego?

Nastasia Filippovna -en *El idiota*, de Dostoievski- entra en el salón de su casa, la noche que decidirá sobre su vida. Ha prometido a Manasi Ivanovich Totski, el hombre que la ha deshonrado y mantenido hasta entonces, que dará una respuesta a su ofrecimiento de casarse con el joven Gania a cambio de 75.000 rublos. En el salón están presentes todos sus amigos y conocidos, también el general Iepanchin, también el inefable Lebedev, también el venenoso Ferdischenko. También el príncipe Myshkin, también Rogozhin, que en un determinado momento hace su ingreso a la cabeza de una gavilla impresentable, llevando en una mano un paquete de cien mil rublos destinados a Nastasia. Desde el comienzo, la velada tiene algo de enfermizo, de febril. Por otro lado, la dueña de casa no hace más que repetir: tengo fiebre, estoy mal.

Aceptando jugar el desagradable juego de sociedad propuesto por Ferdischenko, en el cual cada uno debe confesar la propia abyección, Nastasia pone de pronto toda la velada bajo el signo del juego. Y es por juego o por capricho que hará que el príncipe Myshkin decida su respuesta a Totski, cuando Myshkin es para ella casi un desconocido. Pero luego todo apremia, todo se precipita. Imprevistamente ella acepta casarse con el príncipe, para desdecirse de inmediato y elegir al ebrio Rogozhin. Y llegado un cierto punto, como alterada, agarra el paquete con cien mil rublos y lo arroja al fuego, prometiendo al ávido Gania que el dinero será suyo si lo arranca de las llamas con sus propias manos.

¿Qué guía las acciones de Nastasia Filippovna? Es cierto que sus gestos, en la medida en que son excesivos, son incomparablemente superiores a los cálculos ya los comportamientos decorosos de todos los presentes (con la sola excepción de Myshkin). Y no obstante, es imposible vislumbrar en ellos algo así como una decisión racional o un principio moral. Mucho menos se puede decir que actúe para vengarse (de Totski, por ejemplo). Desde el principio hasta el final, Nastasia parece presa del delirio, como sus amigos no se cansan de señalar ("pero qué estás diciendo, tienes un ataque", "no la comprendo, ha perdido la cabeza"). Nastasia Filippovna ha puesto en juego su vida; o acaso ha dejado que fuera puesta en juego por Myshkin, por Rogozhin, por Lebedev y, en el fondo, por su propio capricho. Por eso su comportamiento es inexplicable; por eso ella permanece perfectamente oscura e incomprensible en todos sus actos. Una vida ética no es simplemente la que se somete a la ley moral, sino aquella que acepta ponerse en juego en sus gestos de manera irrevocable y sin reservas. Incluso a riesgo de que, de este modo, su felicidad y su desventura sean decididas de una vez y para siempre.

El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concedida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso. El gesto del autor se atestigua en la obra a la cual, acaso, da vida como una presencia incongruente y extraña, exactamente como, según los teóricos de la comedia del arte, la burla del Arlequín interrumpe de manera incesante las vicisitudes que se desarrollan en la escena y obstinadamente deshace la trama. Sin embargo, así como -según los propios teóricos- la bufonada debe su nombre al hecho de que, como un lazo ², ella vuelve siempre a reanudar el hilo que ha desatado y aflojado, del mismo modo el gesto del autor garantiza la vida de la obra sólo a través de la presencia irreductible de un borde inexpresivo. Como el mimo en su mutismo, como el

Arlequín en su burla, el autor vuelve incansablemente a cerrarse en lo abierto que él mismo ha creado. Y como en algunos viejos libros que reproducen, al lado de la portadilla, el retrato o la fotografía del autor, en cuyos rasgos enigmáticos intentamos en vano descifrar las razones y el sentido de la obra, así el gesto del autor vacila en el umbral de la obra como el exergo intratable, que pretende irónicamente poseer el inconfesable secreto.

Y a pesar de esto, es precisamente ese gesto ilegible, ese puesto que permanece vacante lo que hace posible la lectura. Veamos la poesía que comienza *Padre polvo que subes de España*. Nosotros sabemos -o al menos así se dice- que esa poesía fue escrita un día de 1937 por un hombre llamado César Vallejo, que había nacido en Perú en 1892 y está ahora sepultado en el cementerio de Montparnasse en París, junto a su esposa Georgette, que lo sobrevivió muchos años y que es la responsable, según parece, de la mala edición de esa poesía y de otros escritos póstumos. Tratemos de precisar la relación que constituye esta poesía como obra de César Vallejo (o a César Vallejo como autor de esa poesía). ¿Deberemos entender esta relación en el sentido de que un día determinado, ese sentimiento particular, ese pensamiento incomparable pasaron por un instante por la mente y por el ánimo del individuo de nombre César Vallejo? Nada es menos cierto. Es probable, incluso, que sólo después de haber escrito -o mientras escribía- la poesía, ese pensamiento y ese sentimiento se volvieron para él reales, precisos e imposibles de negar como propios en todos sus detalles, en todos sus matices (así como se hicieron reales para nosotros sólo en el momento en el cual leímos la poesía).

¿Significa esto que el lugar del pensamiento y del sentimiento está en la poesía misma, en los signos que componen el texto? ¿Pero de qué modo una pasión, un pensamiento podrían estar contenidos en una hoja de papel? Por definición, un sentimiento, un pensamiento exigen un sujeto que los piense y experimente. Porque ellos se hacen presentes, ocurre entonces que alguien toma en sus manos el libro, se arriesga en la lectura. Pero eso sólo puede significar que este individuo ocupará en el poema exactamente el lugar vacío que el autor había dejado allí, que él repetirá el mismo gesto inexpresivo a través del cual el autor había testimoniado sobre su ausencia en la obra.

El lugar -o, sobre todo, el tener lugar- del poema no está, por ende, ni en el texto ni el autor (o en el lector): está en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto y, a la vez, infinitamente se retraen. El autor no es otra cosa que el testigo, el garante de su propia falta en la obra en la cual ha sido jugado; y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, no puede sino hacerse él mismo garante de su propio jugar a faltarse. Como, según la filosofía de Averroes, el pensamiento es único y separado de los individuos que cada tanto se unen a él a través de su imaginación y de sus fantasmas, así autor y lector están en relación con la obra sólo a condición de permanecer inexpresados. Y no obstante, el texto no tiene otra luz que aquella -opaca- que irradia del testimonio de esta ausencia.

Pero precisamente por esto el autor señala también el límite más allá del cual ninguna interpretación puede ir. Donde la lectura de lo poetizado encuentra de alguna manera el lugar vacío de lo vivido, debe detenerse. Ya que tan ilegítimo como intentar construir la personalidad del autor a través de la obra, es el buscar hacer de su gesto la cifra secreta de la lectura.

Acaso llegados hasta aquí la aporía de Foucault comienza a volverse menos enigmática. El sujeto -como el autor, como la vida de los hombres infames- no es algo que pueda ser alcanzado directamente como una realidad sustancial presente en alguna parte; por el contrario, es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto -si lo fue- en juego. Puesto que también la escritura -toda escritura, y no sólo aquella de los secretarios del archivo de la infamia- es un dispositivo, y la historia de los hombres no es quizá otra cosa que el incesante cuerpo a cuerpo con los dispositivos que ellos mismos han producido: antes que ninguno, el lenguaje. Y así como el autor debe permanecer inexpresado en la obra, y sin embargo, precisamente de esta manera, atestigua su propia irreductible presencia, así la subjetividad se muestra y resiste con más fuerza en el punto en que los dispositivos la capturan y la ponen en juego. Una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él. Todo el resto es psicología, y en ninguna parte en la psicología encontramos algo así como un sujeto ético, una forma de vida.

1. [N de T] *Lettres de cachet*: cartas de encarcelamiento.

2. [N de T] En italiano, "laccio" significa burla, bufonada, mientras que "laccio" significa lazo, y también trampa.