

## ¿Qué es un Autor?

“*Qu’est-ce qu’un auteur?*” in *Dits et Écrits*, pp. 789-812 y “*What is an author?*” in *Foucault Reader* (P. Rabinow; Ed.)

**Michel Foucault**

**Traducción de Gertrudis Gavidia y Jorge Dávila**

(Tomamos como base la traducción de Corina Iturbe)

### INTRODUCCION

Michel Foucault, profesor del Centro Universitario Experimental de Vicennes, se proponía desarrollar frente a los miembros de la Sociedad Francesa de Filosofía los siguientes argumentos:

“¿Qué importa quien habla?” En esta indiferencia, se afirma el principio ético, quizás el más fundamental, de la escritura contemporánea. La desaparición del autor se convirtió, para la crítica, en un tema dominante en lo sucesivo. Pero lo esencial no es constatar una vez más su desaparición; hay que localizar, como lugar vacío --indiferente y apremiante a la vez--, los sitios en donde se ejerce su función.

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

2. La relación de apropiación: el autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos; no es ni su productor ni su inventor. ¿Cuál es la naturaleza del “speech act” que permite decir que hay obra?

3. La relación de atribución. El autor es sin duda aquél al que se le puede atribuir lo que se ha dicho o escrito. Pero la atribución --aún cuando se trate 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 (utilización de las conexiones; función de los prefacios; simulacros del escritor de manuscritos, del comentarista, del confidente, del memorista). Posición del autor en los diferentes tipos de discurso (en el discurso filosófico, por ejemplo). Posición del autor en el campo discursivo (¿Qué es el fundador de una disciplina? ¿Qué puede significar el “regreso a...” como momento decisivo en la transformación de un campo discursivo?).

### PRESENTACION DEL TEMA POR MICHEL FOUCAULT

Creo --sin estar por lo demás muy seguro-- que es tradicional traer a esta Sociedad de Filosofía el resultado de los trabajos ya terminados, con el fin de que sean examinados y criticados. Desgraciadamente, lo que hoy les traigo es demasiado pobre, me temo, para merecer su atención. Se trata de presentarles un proyecto, un ensayo de análisis, cuyas grandes líneas apenas entreveo; pero me pareció que

esforzándome por traerlas frente a ustedes, pidiéndoles juzgarlas y rectificarlas, estaba “como buen neurótico”, buscando un doble beneficio: primero el de someter los resultados de un trabajo que todavía no existe, al rigor de sus objeciones, y el de beneficiarlo, en el momento de su nacimiento, no sólo con su padrino, sino con sus sugerencias.

Y quisiera pedirles algo más: no se resientan conmigo si, al escucharlos dentro de un momento plantearme preguntas, experimento todavía, y sobre todo aquí, la ausencia de una voz que hasta ahora me ha sido indispensable; comprenderán que al rato todavía buscaré invenciblemente escuchar a mi primer maestro. Después de todo, él fue el primero al que le hablé de mi proyecto inicial de trabajo: desde luego, me hubiera hecho mucha falta que asistiera al esbozo de éste y que una vez más me ayudara a mis incertidumbres. Pero después de todo, puesto que la ausencia es el primer lugar del discurso, acepten, les ruego, que sea él, en primer lugar, a quien me dirija esta tarde<sup>1</sup>.

El tema que propuse: “¿Quién es un autor?”, evidentemente tengo que justificarlo un poco frente a ustedes.

Si elegí tratar este asunto quizás un poco extraño, es porque primero quería hacer una cierta crítica de lo que en otro tiempo llegué a escribir, y regresar sobre algunas imprudencias que llegué a cometer. En *Las palabras y las cosas*, intenté analizar masas verbales, espacios de tejidos discursivos, que no estaban separados por las categorías habituales de libros, obra o autor. Hablé, en general de la “historia natural”, o del “análisis de las riquezas”, o de la “economía política”, pero para nada de obras o de escritores. Sin embargo, a lo largo de este texto, utilicé de manera ingenua, es decir salvaje, nombres de autores. Hablé de Buffon, de Cuvier, de Ricardo, etc., y dejé que aparecieran esos nombres en una ambigüedad muy molesta, de suerte que se podían formular legítimamente dos tipos de objeciones. En efecto así fue. Por un lado, se me dijo: no describe correctamente a Buffon; ni el conjunto de la obra de Buffon; y lo que dice sobre Marx, es irrisoriamente insuficiente en relación con el pensamiento de Marx. Estas objeciones estaban evidentemente fundamentadas, pero no pienso que fueran totalmente pertinentes respecto a lo que yo hacía; porque el problema para mí no era describir a Buffon o a Marx, ni restituir lo que habían dicho, o querido decir: simplemente buscaba encontrar las reglas según las cuales habían formado algunos conceptos o conjuntos teóricos que se encuentran en sus textos. Se hizo también otra objeción: usted forma, me dijeron, familias monstruosas; acerca nombres tan claramente opuestos como los de Buffon y Lineo, pone a Cuvier al lado de Darwin, y esto en contra del juego más visible de los parentescos y de las semejanzas naturales. Diré, otra vez, que no me parece que la objeción convenga, porque jamás busqué hacer un cuadro genealógico de las individualidades del sabio o del naturalista de los siglos XVII y XVIII; no quise formar ninguna familia, ni santa ni perversa, simplemente busqué --lo cual era

---

<sup>1</sup>Foucault se refiere a Jean Hyppolite.

mucho más modesto-- las condiciones de funcionamiento de prácticas discursivas específicas.

Entonces, me dirán, ¿por qué haber utilizado, en *Las palabras y las cosas*, nombre de autores? No había que utilizar ninguno, o bien definir la manera como los utilizó. Esta objeción está, creo, perfectamente justificada: intenté medir sus implicaciones y consecuencias en un texto que aparecerá muy pronto; ahí intento darle estatuto a grandes unidades discursivas como las que se llaman la Historia Natural o la Economía Política; me pregunté según qué métodos, qué instrumentos, se les puede localizar, escandir, analizar y describir. Ese texto es (“La Arqueología del Saber”) la primera parte de un trabajo emprendido hace algunos años, y ahora terminado.

## I

Sin embargo, otra cuestión se planteo: la del autor, y es sobre ésta que quisiera hablarles ahora. Dicha noción de autor constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas; también en la historia de la filosofía, y en la de las ciencias. Incluso hoy, cuando se hace la historia de un concepto, o de un género literario, o de un tipo de filosofía, creo que en ellas se consideran menos tales unidades como escansiones relativamente débiles, secundarias y sobrepuestas en relación con la unidad primera, sólida y fundamental, que la del autor y de la obra.

Dejaré a un lado el análisis histórico-sociológico del personaje del autor. Cómo se individualizó el autor en una cultura como la nuestra, qué estatuto se le dió, a partir de qué momento, por ejemplo, empezaron a hacerse investigaciones de autenticidad y de atribución, en qué sistema de valorización quedó atrapado, en qué momento se comenzó a contar la vida ya no de los héroes sino de los autores, cómo se instauró esa categoría fundamental de la crítica “el hombre y la obra”; todo esto merecería sin duda alguna ser analizado. Quisiera por el momento abordar la única relación del texto con el autor, la manera como el texto apunta hacia esa figura que le es exterior y anterior, al menos aparentemente.

Tomo de Beckett la formulación del tema del que quisiera partir: “¿Qué importa quien habla, dijo alguien que importa quien habla?”. En esta indiferencia, creo que hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea. Digo “ético”, porque esta indiferencia no es tanto un rasgo que caracteriza la manera en que se habla o en que se escribe; es más bien una especie de regla inmanente, retomada sin cesar, nunca aplicada completamente, un principio que no marca la escritura como resultado sino que la domina como práctica. Dicha regla es muy conocida como para que sea necesario analizarla demasiado; baste aquí especificarla por medio de dos de sus grandes temas. Puede decirse, primero, que la escritura de hoy se ha librado del tema de la expresión: sólo se refiere a sí misma, y sin embargo, no está atrapada en la forma de la interioridad;

se identifica a su propia exterioridad desplegada. Esto quiere decir que es un juego de signos ordenados no tanto por su contenido significado como por la naturaleza misma del significante: pero también que esta irregularidad de la escritura se experimenta siempre del lado de sus límites; siempre está transgrediendo e invirtiendo esta regularidad que acepta y a la cual juega; la escritura se despliega como un juego que infaliblemente va siempre más allá de sus reglas, y de este modo pasa al exterior. En la escritura, no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje: se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer.

El segundo tema es todavía más familiar; se trata del parentesco de la escritura con la muerte. Este lazo trastoca un tema milenario; la narración o la epopeya de los griegos estaba destinada a perpetuar la inmortalidad del héroe, y si el héroe aceptaba morir joven, era para que su vida, de este modo consagrada y magnificada por la muerte, pasara a la inmortalidad; la narración árabe --pienso en *Las mil y una noches*-- tenía también como motivación, por tema y pretexto, el no morir; se hablaba, se contaba hasta el amanecer para apartar la muerte, para rechazar ese plazo que debía cerrar la boca del narrador. El relato de Sherezade, es el reverso obstinado del asesinato, es el esfuerzo de todas las noches para llegar a mantener la muerte fuera del círculo de la existencia. Nuestra cultura ha metamorfoseado este tema de la narración o de la escritura hechas para conjurar la muerte; ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida; desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, puesto que se cumple en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor. Vean a Flaubert, a Proust, a Kafka. Pero hay algo más: esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardidés que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura. Todo esto es conocido; y hace mucho tiempo que la crítica y la Filosofía tomaron nota de esta desaparición o de esta muerte del autor.

Sin embargo, no estoy seguro que se hayan sacado rigurosamente todas las consecuencias requeridas por esta constatación, ni que se haya tomado con exactitud la medida de este acontecimiento. Más precisamente, me parece que un cierto número de nociones destinadas hoy a sustituir al privilegio del autor, de hecho parecen preservar ese privilegio y suprimir el significado real de su desaparición. Tomaré sólo dos de dichas nociones que son, creo, singularmente importantes hoy en día.

La noción de obra, primero. Se dice, en efecto (y una vez más es una tesis muy familiar), que lo propio de la crítica no es poner de relieve las relaciones de la obra con el autor, ni querer reconstituir a través de los textos un pensamiento o una experiencia; más bien tiene que analizar la obra en su estructura, en su arquitectura,

en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas. Ahora bien, hay que plantear estas preguntas: “¿Qué es una obra?” ¿qué es, pues, esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra? ¿de qué elementos está compuesta? una obra, ¿no es aquéllo que escribió aquél que es un autor? Se ven surgir las dificultades. Si un individuo no fuera un autor, ¿podría decirse que lo que escribió, o dijo, lo que dejó en sus papeles, lo que se pudo restituir de sus palabras, podría ser llamado una “obra”? Mientras Sade no fue un autor, ¿qué eran entonces sus papeles? Rollos de papel sobre los cuales, hasta el infinito, durante sus días de prisión, desenrollaba sus fantasmas.

Mas supongamos que tuviéramos que ver con un autor: ¿todo lo que escribió o dijo, todo lo que dejó tras él forma parte de su obra? Problema a la vez teórico y técnico. Cuando se emprende la publicación de las obras de Nietzsche, por ejemplo, ¿en dónde hay que detenerse? Hay que publicar todo, ciertamente, pero ¿qué quiere decir este “todo”? ¿Todo lo que el propio Nietzsche publicó?, de acuerdo. ¿Los borradores de sus obras? Ciertamente. ¿Los proyectos de aforismos? sí. ¿También los tachones, las notas al pie de los cuadernos? si. Pero cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos se encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una cuenta de la lavandería: ¿obra o no obra? ¿Y por qué no? Y ésto indefinidamente. Entre las millones de huellas que alguien deja después de su muerte, ¿cómo puede definirse una obra? La teoría de la obra no existe, y los que ingenuamente emprenden la edición de las obras no cuentan con dicha teoría y su trabajo empírico se paraliza muy pronto. Y podríamos continuar: ¿puede decirse que *Las mil y un noches* constituyen una obra? ¿Y los *Stromata* de Clemente de Alejandría o las *Vidas de Diógenes Laercio*? Se advierte cuántas preguntas se plantean a propósito de esta noción de obra, de modo que resulta insuficiente afirmar: prescindamos del escritor, prescindamos del autor y vayamos a estudiar la obra en sí misma. La palabra “obra”, y la unidad que designa son probablemente tan problemáticas, como la individualidad del autor.

Otra noción, me parece, bloquea la constatación de la desaparición del autor y retiene de algún modo el pensamiento al borde de dicha desaparición; con sutileza, conserva aún la existencia del autor. Se trata de la noción de escritura. Rigurosamente, debería permitir no sólo prescindir de la referencia al autor, sino darle estatuto a su nueva ausencia. En el estatuto que actualmente se le da a la noción de escritura, no se trata, en efecto, ni del gesto de escribir, ni de la marca (síntoma o signo) de lo que alguien hubiese querido decir; hay un esfuerzo extraordinariamente profundo por pensar la condición general de todo texto, la condición a la vez del espacio en donde se dispersa y del tiempo en donde se despliega.

Me pregunto si esta noción, reducida a veces a un uso corriente, no transpone, en un anonimato trascendental, los caracteres empíricos del autor. Ocurre que uno se contenta con borrar las marcas demasiado visibles de la empiricidad del autor haciendo jugar, una paralelamente a otra, una contra otra, dos maneras de

caracterizarla: la modalidad crítica y la modalidad religiosa. En efecto, otorgarle a la escritura un estatuto original, ¿no es de hecho una manera de traducir en términos trascendentales, por una parte, la afirmación teológica de su carácter sagrado, y por otra, la afirmación crítica de su carácter creador? Admitir que la escritura por la historia misma que hizo posible, está en cierto modo sometida a la prueba del olvido y de la represión, ¿no es acaso representar en términos trascendentales el principio religioso del sentido escondido (con la necesidad de interpretar) y el principio crítico de las significaciones implícitas, de las determinaciones silenciosas, de los contenidos oscuros (con la necesidad de comentar)? En fin, pensar la escritura como ausencia, ¿no es simplemente repetir en términos trascendentales el principio religioso de la tradición a la vez inalterable y siempre llena, y el principio estético de la supervivencia de la obra, de su conservación más allá de la muerte, y de su exceso enigmático con respecto al autor?

Pienso, pues, que un uso tal de la noción de escritura corre el riesgo de mantener los privilegios del autor bajo la salvaguarda del *a priori*: hace subsistir, bajo la luz gris de la neutralización, el juego de las representaciones que formaron cierta imagen del autor. La desaparición del autor, que desde Mallarmé es un acontecimiento que no cesa, se encuentra sometido al bloqueo trascendental. ¿Acaso no hay actualmente una línea divisoria importante entre aquellos que creen poder pensar todavía las rupturas de hoy en la tradición histórico-trascendental del siglo XIX y aquéllos que se esfuerzan por liberarse de ella de manera definitiva?

## II

Es evidente que no basta repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Así mismo, no basta repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto de muerte conjunta. Lo que habría que hacer, es localizar el espacio que de este modo deja vacío la desaparición del autor, no perder de vista la repartición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer.

Quisiera evocar primero, en pocas palabras, los problemas planteados por el uso del nombre de autor. ¿Qué es un nombre de autor? Y ¿cómo funciona? Muy lejos de darles una solución, indicaré únicamente algunas de las dificultades que presenta.

El nombre de autor es un nombre propio, plantea los mismos problemas que éste. (Me refiero aquí, entre diferentes análisis a los de Searle). No es posible, claro está hacer del nombre propio una referencia pura y simple. El nombre propio (e igualmente el nombre de autor) tiene otras funciones además de indicadoras. Es más que una indicación, un gesto, un dedo señalando a alguien; en cierta medida, es el equivalente de una descripción. Cuando se dice “Aristóteles”, se emplea una palabra que es el equivalente de una o de una serie de descripciones definidas, del tipo de: “el autor de los *Analíticos*”, o de “el fundador de la ontología”, etc. Pero no puede

uno limitarse a eso; un nombre propio no tiene pura y simplemente una significación; cuando se descubre que Rimbaud no escribió *La Cacería espiritual*, no puede pretenderse que este nombre propio o este nombre de autor cambió de sentido. El nombre propio y el nombre de autor se encuentran situados entre estos dos polos de la descripción y de la designación; sin duda alguna, tienen un cierto nexo con lo que nombran, pero ni completamente sobre el modo de la designación, ni completamente sobre el modo de la descripción; nexo específico. Sin embargo, -- y es allí en donde aparecen las dificultades particulares del nombre de autor-- el nexo del nombre propio con el individuo nombrado y el nexo del nombre de autor con lo que nombra no son isomorfos y no funciona del mismo modo. He aquí algunas de sus diferencias.

Si advierto, por ejemplo, que Pierre Dupont no tiene los ojos azules, o que no nació en París, o que no es médico, etc., ésto no quiere decir que este nombre, Pierre Dupont, no seguirá refiriéndose siempre a la misma persona; el nexo de designación no será modificado por ello. En cambio, los problemas planteados por el nombre del autor son mucho más complejos: si descubro que Shakespeare no nació en la casa que hoy se visita, tenemos aquí una modificación que, desde luego, no va alterar el funcionamiento del nombre de autor. Y si se probara que Shakespeare escribió el *Organon* de Bacon, simplemente porque el que escribió las obras de Bacon y las de Shakespeare es el mismo autor, he aquí un tercer tipo de cambio que modifica enteramente el funcionamiento del nombre de autor. El nombre de autor no es, pues, exactamente un nombre propio como los otros.

Muchos otros hechos señalan la singularidad paradójica del nombre de autor. No es lo mismo decir que Pierre Dupont no existe y decir que Homero o Hermes Trimegisto no existieron: en un caso, quiere decir que nadie lleva el nombre de Pierre Dupont; en el otro, que se han confundido varios bajo un sólo nombre, o que el verdadero autor no tiene ninguno de los rasgos tradicionales relacionados con el personaje de Homero o de Hermes. Tampoco es lo mismo decir que Pierre Dupont no es el verdadero nombre de X, sino Jacques Durand, y decir que Stendhal se llamaba Henry Bayle. Podríamos interrogarnos también sobre el sentido y el funcionamiento de una proposición como “Bourbaki, es un tal, un tal, etc.” y “Víctor Eremita, Climacus, Anticlimacus, Frater Taciturnus, Constatin Constantius, es Kierkegaard”.

Tales diferencias dependen, quizá, del siguiente hecho: un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede reemplazarse por un pronombre, etc.); ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre ellos: Hermes Trimegisto no existía, tampoco Hipócrates --en el sentido en que podría decirse que Balzac existe--, pero el que varios textos hayan sido colocados bajo un mismo nombre indica que se establecía entre ellos una relación de homogeneidad o

de filiación, o de autenticación de unos a través de los otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante. En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir “esto fue escrito por Fulano de Tal”, “Fulano de Tal es el autor de esto”, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.

Se llegará finalmente a la idea de que el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que en una civilización como la nuestra hay un cierto número de discursos dotados de la función de “autor” mientras que otros están desprovistos de ella. Una carta privada puede muy bien tener un signatario, pero no tiene autor; un contrato puede tener un fiador, pero no tiene autor. Un texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá un redactor, pero no tendrá un autor. La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.

### III

Habría que analizar ahora esta función “autor” ¿Cómo se caracteriza en nuestra cultura un discurso portador de la función autor? ¿En qué se opone a otros discursos? Me parece que pueden reconocerseles, si sólo se considera el autor de un libro o de un texto, cuatro rasgos diferentes.

En primer lugar son objetos de apropiación; la forma de propiedad de la que dependen es de tipo particular; se le ha codificado ahora desde hace algunos años. Hay que señalar que tal propiedad fue históricamente segunda con respecto a lo que podría llamarse la apropiación penal. Los textos, los libros, los discursos comenzaron realmente a tener autores (distintos de los personajes míticos, distintos de las grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que podría castigarse al autor, es decir en la medida en que los discursos podrían ser transgresivos. El discurso, en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras), no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto --un acto colocado en el campo bipolar de lo sagrado y de lo profano, de lo lícito y de lo



ilícito, de lo religioso y de lo blasfemo. Históricamente ha sido un gesto cargado de riesgos antes de ser un bien trabado en un circuito de propiedades. Y cuando se instauró el régimen de propiedad para los textos, cuando se decretaron reglas estrictas sobre los derechos del autor, sobre las relaciones autores-editores, sobre los derechos de reproducción, etc., --es decir, a finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX-- es en ese momento que la posibilidad de transgresión perteneciente al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio de la literatura. Como si el autor, a partir del momento en que fue colocado en el sistema de propiedad que caracteriza nuestra sociedad, compensara el estatuto que así recibía al encontrar el antiguo campo bipolar del discurso, practicando sistemáticamente la transgresión, restaurando el peligro de una escritura a la que, por otro lado, se le garantizaban los beneficios de la propiedad.

Por otra parte, la función-autor no se ejerce de manera universal y constante sobre todos los discursos. En nuestra civilización, no son siempre los mismos textos los que han pedido recibir una atribución. Hubo un tiempo en que esos textos que hoy llamamos “literarios” (narraciones, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados, sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no planteaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era una garantía suficiente para ellos. En cambio, los textos que hoy llamaríamos científicos, concernientes a la cosmología y al cielo, la medicina y las enfermedades, las ciencias naturales o la geografía sólo se aceptaban y poseían un valor de verdad, en la Edad Media, con la condición de estar marcados con el nombre de su autor. “Hipócrates dijo”, “Plinio relata” no eran exactamente las fórmulas de un argumento de autoridad; eran los índices que marcaban los discursos destinados a ser recibidos como probados. En el siglo XVII o XVIII se produjo un cruce; se empezaron a recibir los discursos científicos por sí mismos, en el anonimato de una verdad establecida o siempre demostrable de nuevo; lo que los garantizaba era su pertenencia a un conjunto sistemático y no la referencia al individuo que los produjo. La función-autor desaparece, el nombre del inventor sirve a lo sumo para bautizar un teorema, una proposición, un efecto notable, una propiedad, un cuerpo, un conjunto de elementos, un síndrome patológico. Pero los discursos “literarios” ya sólo pueden recibirse dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quien lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto. El sentido que se otorga, el estatuto o el valor que se reconoce dependen del modo como responda a estas preguntas. Y si, como consecuencia de un accidente o de una voluntad explícita del autor, nos llega el anonimato, en seguida el juego consiste en encontrar al autor. No soportamos el anonimato literario: sólo lo aceptamos en calidad de enigma. La función autor funciona de lleno en nuestros días, para las obras literarias (Desde luego, habría que ser menos extremista; la crítica comenzó, desde hace tiempo, a ver las obras según su género y su tipo, según los elementos recurrentes que figuran en ellas, según sus variaciones propias alrededor de un invariante que ya no es el creador individual.

Así mismo, si la referencia al autor ya no es en matemáticas sino una manera de nombrar teoremas o conjunto de proposiciones, en biología y en medicina la indicación del autor, y la fecha de su trabajo, desempeña un papel bastante diferente: no es simplemente una manera de indicar la fuente, sino de proporcionar un cierto índice de “fiabilidad” en relación con las técnicas y los objetos de experimentación utilizados en esa época y en un laboratorio determinado).

Tercer rasgo de esta función-autor. No se forma espontáneamente con la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ser de razón que se llama autor. Sin duda, se intenta darle un estatuto realista a este ser de razón: sería en el individuo, una instancia “profunda”, un poder “creador”, un “proyecto”, el lugar originario de la escritura. Pero de hecho, lo que se designa en el individuo como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es sino la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas. Todas estas operaciones varían según las épocas, y los tipos del discurso. No se construye un “autor filosófico” como un “poeta”; y no se construía el autor de una obra novelesca en el siglo XVIII igual que en nuestros días. Con todo, puede encontrarse a través del tiempo una cierta invariante en las reglas de construcción del autor.

Me parece, por ejemplo, que la manera como la crítica literaria ha definido al autor durante mucho tiempo --o más bien como construye la forma autor a partir de los textos y de los discursos existentes--, se deriva de modo bastante directo de la manera como la tradición cristiana autenticó (o por el contrario rechazó) los textos de los que disponía. En otros términos, para “encontrar” al autor en la obra, la crítica moderna utiliza esquemas muy cercanos a la exégesis cristiana, cuando ésta quería probar el valor de un texto por la santidad del autor. En el *De viris illustribus* San Jerónimo explica que la homonimia no es suficiente para identificar de manera legítima los autores de varias obras; individuos distintos pudieron tener el mismo nombre, o alguno pudo, de manera abusiva, tomar el patronímico del otro. El nombre como marca individual no es suficiente cuando nos dirigamos a la tradición textual. ¿Cómo hacer funcionar la función-autor para saber si tenemos que entendérmolas con uno o con varios individuos? San Jerónimo da cuatro criterios: si entre varios libros atribuidos a un autor, uno es inferior a los otros, hay que retirarlo de la lista de sus obras (el autor se define entonces como un cierto nivel constante de valor); lo mismo si ciertos textos están en contradicción doctrinal con las otras obras de un autor (el autor se define entonces como un cierto campo de coherencia conceptual o teórica); hay que excluir igualmente las obras que están escritas con un estilo diferente, con palabras y giros que en general no se encuentran en la escritura del escritor (es el autor como unidad estilística); finalmente, deben considerarse como interpolados los textos que se refieren a acontecimientos o que citan personajes posteriores a la muerte del autor (el autor es entonces momento histórico

definido y punto de confluencia de un cierto número de acontecimientos). Ahora bien, la crítica moderna, aún cuando no tiene preocupaciones de autenticación (lo cual es la regla general), no define al autor de manera distinta: el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas (y ésto por la biografía del autor, la ubicación de su perspectiva individual, el análisis de su pertenencia social o de su posición de clase, la puesta al día de su proyecto fundamental). El autor es así mismo, el principio de una cierta unidad de escritura, --debiendo reducirse al mínimo todas las diferencias por los principios de la evolución, de la maduración o de la influencia. El autor, es también lo que permite superar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos: debe haber --en un cierto nivel de su pensamiento o de su deseo, de su conciencia o de su inconsciente-- un punto a partir del cual las contradicciones se resuelven, encadenándose finalmente los unos a los otros los elementos incompatibles u organizándose en torno a una contradicción fundamental u ordinaria. Por último, el autor es un cierto centro de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta igual y con el mismo valor, en obras, en borradores, en cartas, en fragmentos, etc. Los cuatro criterios de autenticidad según San Jerónimo (criterios insuficientes para los exegetas de hoy) define las cuatro modalidades según las cuales la crítica moderna hace funcionar la función autor.

Sin embargo, la función autor no es, en efecto, una reconstrucción simple y pura que se hace de segunda mano a partir de un texto dado como material inerte. El texto siempre trae consigo algunos signos que remiten al autor. Los gramáticos conocen bien tales signos: son los pronombres personales, los adverbios de tiempo y de lugar, la conjugación de los verbos. Pero hay que señalar que dichos elementos funcionan de la misma manera en los discursos provistos de la función autor y en aquéllos que se encuentran desprovistos de ella. En estos últimos, tales “conexiones” remiten al parlante real y a las coordenadas espacio-temporales de su discurso (aunque puede producirse ciertas modificaciones; por ejemplo cuando se relatan discursos en primera persona). En los primeros, en cambio, su papel es más complejo y más variable. Se sabe que en una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre en primera persona, el presente del indicativo, los signos de la ubicación no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en que escribe ni al gesto mismo de su escritura, sino a un alter ego cuya distancia del escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra. Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio; la función-autor se efectúa en la escisión misma, --en esta división y esta distancia. Se dirá, tal vez, que se trata sólo de una característica del discurso novelesco o poético: un juego en el que sólo están comprometidos estos “casi-discursos”. De hecho, todos los discursos provistos de la función-autor implican dicha pluralidad de ego. El ego que habla en el prefacio de un tratado de matemáticas --y que indica las circunstancias de composición-- no es idéntico, ni en

su posición ni en su funcionamiento, al de aquél que habla en el curso de una demostración y que aparece bajo la forma de un “Yo concluyo” o “Yo supongo”: en un caso, el “yo” remite a un individuo sin equivalente que, en cierto lugar y en un tiempo determinados, llevó a cabo un cierto trabajo; en el segundo, el “yo” designa un plan y un momento de demostración que todo individuo puede ocupar, con tal que acepte el mismo sistema de símbolos, el mismo juego de axiomas, el mismo conjunto de demostraciones previas. Pero en el mismo tratado, también podría localizarse un tercer ego; el que habla para decir el sentido del trabajo, los obstáculos encontrados, los resultados obtenidos, los problemas que todavía se plantean; este ego se sitúa en el campo de los discursos matemáticos ya existentes o futuros. La función-autor no está asegurada por uno de estos ego (el primero) a expensas de los otros dos, que no serían entonces más que el desdoblamiento ficticio. Hay que decir, por el contrario, que en tales discursos, la función-autor funciona de tal manera que da lugar a la dispersión de estos tres ego simultáneos.

Sin duda, el análisis podría reconocer aún otros rasgos característicos de la función-autor. Por hoy me limitaré a los cuatro que acabo de mencionar, porque parecen ser a la vez los más visibles y los más importantes. Los resumiré así: la función-autor esta ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no se remite pura y simplemente a un individuo real, pueda dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujeto, que puedan ocupar diferentes clases de individuos.

#### IV

Advierto que hasta ahora he limitado mi tema de manera injustificable. Sin duda alguna hubiera sido necesario hablar de lo que es la función-autor en la pintura, en la música, en las técnicas, etc. Sin embargo, suponiendo incluso que nos limitemos, como quería hacerlo esta tarde, al mundo de los discursos, creo haberle dado al término “autor” un sentido demasiado estrecho. Me limité al autor entendido como autor de un texto, de un libro o de una obra cuya producción puede atribuírsele legítimamente. Ahora bien, es fácil ver que en el orden del discurso, se puede ser el autor de algo más que de un libro --de una teoría, de una tradición, de una disciplina al interior de las cuales otros libros y otros autores podrán colocarse a su vez. Diré, en una palabra, que tales autores se encuentran en una posición “transdiscursiva”. Se trata de un fenómeno constante; tan viejo, sin duda alguna, como nuestra civilización. Homero o Aristóteles, los Padres de la Iglesia, desempeñaron ese papel; pero también los primeros matemáticos y aquéllos que estuvieron en el origen de la tradición hipocrática. Pero me parece que se han visto aparecer, en el curso del siglo XIX en Europa, tipos de autores bastante singulares y

que uno no confundiría ni con los “grandes” autores literarios, ni con los autores de textos religiosos canónicos, ni con los fundadores de las ciencias. Llamémoslos, de manera un poco arbitraria, “fundadores de discursividad”.

Lo particular de estos autores es que no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Produjeron algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos. En este sentido, son muy distintos, por ejemplo, de un autor de novelas, que en el fondo no es nunca, sino el autor de su propio texto. Freud no es simplemente el autor de la *Traumdeutung* o de *El chiste*; Marx no es simplemente el autor del *Manifiesto* o de *El capital*: establecieron una posibilidad indefinida de discurso. Desde luego, es fácil hacer una objeción. No es cierto que el autor de una novela sólo sea el autor de su propio texto; en un sentido él también, con tal que sea, como se dice, un poco “importante”, rige y ordena más que eso. Para tomar un ejemplo muy sencillo, puede decirse que Ann Radcliffe no sólo escribió *El castillo de los Pirineos* y algunas otras novelas, sino que hizo posible las novelas de terror de principios del siglo XIX, y en esa medida, su función de autor va más allá de su obra misma. Sólo que, a esta objeción, creo que puede responderse: lo que hacen posible estos instauradores de discursividad (tomo como ejemplo a Marx y Freud, porque pienso que son a la vez los primeros y los más importantes), lo que hacen posible, es algo muy distinto de lo que un autor de novela hace posible. Los textos de Ann Radcliffe abrieron el campo a un cierto número de semejanzas y de analogías que tienen su modelo o principio en su propia obra. Esta contiene signos característicos, figuras, relaciones, estructuras que otros pudieron volver a utilizar. Decir que Ann Radcliffe fundó la novela de terror quiere decir, en resumidas cuentas lo siguiente: en la novela de terror del siglo XIX se encuentra, como en Ann Radcliffe, el tema de la heroína atrapada en las redes de su propia inocencia, la figura del castillo secreto que funciona como una contraciudad, el personaje del héroe negro, maldito, dedicado a hacerle expiar al mundo el mal que le han hecho, etc. En cambio, cuando hablo de Marx o Freud como “instauradores de discursividad”, quiero decir que no sólo hicieron posible un cierto número de analogías, sino que hicieron posible, también, un cierto número de diferencias. Abrieron el espacio para algo distinto a ellos y que sin embargo pertenecen a lo que fundaron. Decir que Freud fundó el psicoanálisis no quiere decir (no quiere decir simplemente) que el concepto de líbido, o la técnica de análisis de los sueños vuelven a encontrarse en Abraham o en Melanie Klein; quiere decir que Freud hizo posible un cierto número de diferencias respecto a sus textos, a sus conceptos, a sus hipótesis que dependen todas del propio discurso psicoanalítico.

De inmediato surge, me parece, una nueva dificultad, o al menos un nuevo problema: después de todo, ¿no es el caso de cualquier fundador de ciencia, o de todo autor que introduce, en una ciencia, una transformación que puede decirse fecunda? Después de todo, Galileo no posibilitó simplemente a aquéllos que repitieron después de él las leyes que había formulado, sino que hizo posible enunciados muy diferentes a los que él mismo había dicho. Si Cuvier es el fundador

de la biología, o Saussure el de la lingüística, no es porque los imitaron, no es porque se retomó, aquí o allá, el concepto de organismo o de signo, es porque Cuvier hizo posible en cierta medida la teoría de la evolución opuesta, término por término, a su propio fijismo; es en la medida en que Saussure hizo posible una gramática generativa muy diferente de sus análisis estructurales. Por lo tanto, la instauración de la discursividad parece ser, a primera vista, en todo caso, del mismo tipo que la fundación de cualquier científicidad. Sin embargo, creo que hay una diferencia. En efecto, en el caso de una científicidad, el acto que la funda está al mismo nivel que sus transformaciones futuras; en cierto modo, forma parte del conjunto de modificaciones que hace posible. Dicha pertenencia desde luego, puede tomar varias formas. El acto de fundación de una científicidad puede aparecer, después de todo, en el curso de las transformaciones ulteriores de esta ciencia, sólo como un caso particular de un conjunto mucho más general que se descubre entonces. Puede aparecer también como marcado por la intuición y por la empiricidad; es necesario, entonces, volver a formalizarlo y hacerlo objeto de un cierto número de operaciones teóricas suplementarias que lo funden de manera más rigurosa, etc. Finalmente, puede aparecer como una generalización apresurada, que es necesario limitar y cuyo dominio restringido de validez hay que trazar de nuevo. En otras palabras, el acto de fundación de una científicidad siempre puede reintroducirse al interior de la maquinaria de las transformaciones que se derivan de él.

Ahora bien, creo que la instauración de una discursividad es heterogénea a sus transformaciones ulteriores. Extender un tipo de discursividad como el psicoanálisis tal como Freud lo instauró, no es darle una generalidad formal que no hubiera admitido al principio; es simplemente abrirle un cierto número de posibilidades de aplicación. Limitarla es, en realidad, intentar aislar en el acto instaurador un número eventualmente restringido de proposiciones o de enunciados, únicos a los que se les reconoce valor fundador y en relación con los cuales tales conceptos o teorías admitidos por Freud podrán ser considerados como derivados, secundarios, accesorios.

Finalmente, en la obra estos instauradores no se reconocen ciertas proposiciones como falsas, cuando se intenta aprehender ese acto de instauración, sino que basta con dejar de lado los enunciados que no serían pertinentes, ya sea que se les considere como inesenciales, ya sea que se les considere como “prehistóricos” y dependiendo de otro tipo de discursividad. En otras palabras, a diferencia de la fundación de una ciencia, la instauración discursiva no forma parte de esas transformaciones ulteriores, sino que necesariamente se mantiene en suspensión o en desplome. La consecuencia es que la validez teórica de una proposición se define con relación a la obra de estos instauradores; mientras que en el caso de Galileo y de Newton, puede afirmarse la validez de tal proposición que pudieron avanzar, en relación a lo que es la física o la cosmología, en su estructura y en su normatividad intrínsecas. Para decirlo de manera muy esquemática: la obra de estos instauradores

no se sitúa en relación con la ciencia y en el espacio que ella traza; es la ciencia o la discursividad, la que se relaciona con su obra como con coordenadas primeras.

Por ello, es comprensible que se encuentre, con una necesidad inevitable, en tales discursividades la exigencia de un “regreso al origen”. Aquí otra vez, hay que distinguir tales “regresos a...” de los fenómenos de “redescubrimiento” y de “reactualización” que frecuentemente se producen en las ciencias. Por “redescubrimientos” entenderé los efectos de analogía o de isomorfismo que, a partir de las formas actuales del saber, vuelven perceptible una figura que se ha oscurecido o que ha desaparecido. Diré, por ejemplo, que Chomsky, en su libro sobre la gramática cartesiana, redescubrió una cierta figura del saber que va de Cordemoy a Humboldt: a decir verdad, sólo es constituible a partir de la gramática generativa, puesto que es esta última la que posee la ley de construcción; en realidad se trata de una codificación retrospectiva de la mirada histórica. Por “reactualización” entenderé algo muy distinto: la reinsertión de un discurso en un dominio de generalización, de aplicación o de transformación nuevo para él. Y aquí, la historia de las matemáticas posee tales fenómenos (remito al estudio que Michel Serres consagró a la anamnesia matemática).

¿Qué hay que entender por “regreso a”? Creo que puede designarse de este modo a un movimiento que tiene su especificidad propia y que caracteriza justamente las instauraciones de discursividad. Para que haya regreso, en efecto, primero tiene que haber olvido, no olvido esencial y constitutivo. El acto de instauración, en efecto, es tal en su esencia misma, que no puede ser olvidado. Lo que lo manifiesta, lo que se deriva de él es, al mismo tiempo, lo que establece la distancia y lo que lo disfraza. Es necesario que este olvido no accidental sea investido en operaciones precisas, que pueden situarse analizarse, y reducirse mediante el regreso mismo a este acto instaurador. No se sobreagrega del exterior el cerrojo del olvido, sino que forma parte de la discursividad en cuestión, es ésta la que le da su ley; la instauración discursiva así olvidada es a la vez la razón de ser del cerrojo y la llave que permite abrirlo, de manera que el olvido y el propio impedimento del regreso no puede hacerse desaparecer más que por el regreso. Además, dicho regreso se dirige a lo que está presente en el texto, más precisamente se regresa al texto mismo, al texto en su desnudez, y, al mismo tiempo, sin embargo, se regresa a lo que está marcado como hueco, como ausencia como laguna en el texto. Se regresa a un cierto vacío que el olvido ocultó o esquivó, que recubrió con una plenitud falsa o mala y el regreso tiene que redescubrir esa laguna y esta falta; de ahí, el perpetuo juego que caracteriza estos regresos a la instauración discursiva. Juego que consiste en decir, por un lado, esto estaba ahí, bastaba leerlo, todo se encuentra ahí, los ojos tenían que estar muy cerrados y los oídos muy tapados para no leerlo ni oírlo; e inversamente; no, no es en esta palabra, ni en aquella palabra, ninguna de las palabras visibles y legibles dice lo que ahora está en cuestión; se trata más bien de lo que se dice a través de las palabras, en su espacio, en la distancia que las separa. Se sigue naturalmente, que este regreso, que forma parte del discurso

mismo, no deja de modificarlo, que el regreso al texto no es un suplemento histórico que vendría a agregarse a la discursividad misma y la redoblaría con un adorno que, después de todo, no es esencial; se trata de un trabajo efectivo y necesario de transformación de la propia discursividad. Reexaminar el texto de Galileo puede cambiar el conocimiento que tenemos de la historia de la mecánica, pero no puede nunca cambiar a la mecánica misma. En cambio, reexaminar los textos de Freud modifica el psicoanálisis mismo y los de Marx el marxismo.

Ahora bien, para caracterizar estos regresos, es necesario agregar un último rasgo; se realizan hacia una cierta costura enigmática de la obra del autor. En efecto, el texto tiene valor instaurador en tanto que es texto del autor y de este autor, y por ello, porque es texto de este autor, es necesario regresar a él. No hay ninguna posibilidad de que el redescubrimiento de un texto desconocido de Newton o de Cantor modifique la cosmología clásica o la teoría de los conjuntos, tal como fueron desarrollados (a lo sumo, esta exhumación es susceptible de modificar el conocimiento histórico que tenemos de su génesis). En cambio, la puesta al día de un texto como el “Esbozo” de Freud, --y en la medida misma que es un texto de Freud-- siempre corre el riesgo de modificar, no el conocimiento histórico del psicoanálisis, sino su campo teórico, aunque sólo sea desplazado su acento o su centro de gravedad. Mediante tales regresos, que forman parte de su propia trama, los campos discursivos a los que me refiero implican con respecto a su autor “fundamental” y mediato, una relación que no es idéntica a la relación que cualquier texto mantiene con su autor inmediato.

Lo que acabo de esbozar a propósito de estas “instauraciones discursivas” es, desde luego, muy esquemático. En particular la oposición que intenté trazar entre una instauración de este tipo y la fundación científica. Tal vez no siempre es fácil decidir si tenemos que ver con esto o con aquello; y nada prueba que se trata de dos procedimientos exclusivos el uno del otro. Intenté dicha distinción con un sólo fin; mostrar que esta función-autor compleja ya cuando se intenta localizarla en el nivel de un libro o de una serie de textos que traen una firma definida, implica todavía nuevas determinaciones cuando se intenta analizarla en conjuntos más vastos, grupos de obras, disciplinas enteras.

## V

Siento mucho no haber podido aportar al debate que seguirá ahora ninguna proposición positiva; a lo más direcciones para un trabajo posible, caminos de análisis. Pero al menos debo decirles, en pocas palabras, para terminar, las razones en virtud de las cuales le atribuyo una cierta importancia.

Semejante análisis, si estuviera desarrollado, permitirá quizás introducir una tipología de los discursos. Me parece en efecto, al menos en una primera aproximación, que semejante tipología no podría hacerse sólo a partir de los caracteres gramaticales de los discursos, de sus estructuras formales o incluso de sus



objetos; sin duda existen propiedades o relaciones propiamente discursivas irreductibles a las reglas de la gramática y de la lógica, tanto como a las leyes del objeto y hay que dirigirse a ellas para distinguir las grandes categorías del discurso. La relación (o la no relación) con un autor y las distintas formas de esa relación, constituyen --y de manera bastante visible-- una de esas propiedades discursivas.

Creo, por otra parte, que podría encontrarse ahí una introducción al análisis histórico de los discursos. Quizá es tiempo de estudiar los discursos ya no sólo en su valor expresivo o en sus transformaciones formales, sino en las modalidades de su existencia; los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos, varían con cada cultura y se modifican al interior de cada una de ellas; me parece que la manera como se articulan sobre relaciones sociales se descifra de manera más directa en el juego de la función-autor y en sus modificaciones que en los temas o en los conceptos que emplean.

¿No sería igualmente a partir de un análisis de este tipo que se podrían reexaminar los privilegios del sujeto? Ya sé que al emprender el análisis interno y arquitectónico de una obra (ya sea de un texto literario, de un sistema filosófico, o de una obra científica), al poner entre paréntesis las referencias biográficas o psicológicas, ya se volvió a cuestionar el carácter absoluto, y el papel fundador del sujeto.

Pero habría que regresar quizá sobre este suspenso, no para restaurar el tema de un sujeto originario, sino para aprehender los puntos de inserción, los modos de funcionamiento y las dependencias del sujeto. Se trata de darle vuelta al problema tradicional. Ya no plantear la pregunta: ¿cómo puede insertarse la libertad de un sujeto en la densidad de las cosas y darle sentido; cómo puede animar, desde el interior, las leyes de un lenguaje y de este modo abrirle paso a sus propias intenciones? Se trata de plantear más bien estas preguntas: ¿cómo, según qué condiciones y bajo qué forma, algo como un sujeto puede aparecer en el orden de los discursos? ¿Qué lugar puede ocupar en cada tipo de discurso, qué funciones puede ejercer, y esto, obedeciendo a qué reglas? En suma, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, de analizarlo como una función variable y compleja del discurso.

[El autor, o lo que intenté describir como la función-autor, no es sin duda sino una de las especificaciones posibles de la función sujeto. ¿Especificación posible, o necesaria? Viendo las modificaciones históricas que han tenido lugar, no parece indispensable ni mucho menos, que la función-autor permanezca constante en su forma, en su complejidad, e incluso en su existencia. Es posible imaginarse una cultura en donde los discursos circularían y serían recibidos sin que nunca aparezca la función-autor.

Hay razones que tienen que ver con el status ideológico del autor. Surge, entonces, la siguiente pregunta: ¿Cómo conjurar el gran daño, el gran peligro con que la ficción amenaza nuestro mundo? La respuesta es que se puede conjurar por medio del autor. El autor hace posible una limitación de la proliferación

cancerígena, peligrosa, de las significaciones en un mundo donde se economizan no sólo recursos y riquezas, sino sus propios discursos y significaciones. El autor es el principio de economía en la proliferación del sentido. En consecuencia, debemos proceder a revertir la idea tradicional de autor. Como hemos dicho anteriormente, tenemos el hábito de decir que el autor es el genial creador de una obra en la que deposita, con infinita riqueza y generosidad, un inagotable mundo de significaciones. Nos hemos acostumbrado a pensar que el autor es tan diferente a los demás hombres, y tan trascendente a todos los lenguajes, que enseguida él habla, entonces el sentido prolifera de manera indefinida.

La verdad es todo lo contrario. El autor no es una fuente indefinida de significaciones con las que se hace plena una obra; el autor no precede a las obras. El es un cierto principio funcional gracias al cual, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona; en resumen, gracias al cual se impide la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, la descomposición y la recomposición de la ficción. Si tenemos la costumbre de presentar al autor como genio, como surgimiento perpetuo de invención, es porque en realidad lo hacemos funcionar en un modo exactamente inverso. Diremos que el autor es una producción ideológica en la medida en que tenemos una representación invertida de su función histórica real. El autor es, por lo tanto, la figura ideológica gracias a la cual se conjura la proliferación del sentido.

Al decir esto pareciera estar clamando por una forma de cultura donde la ficción no estaría limitada por la figura del autor. Mas sería propio del más puro romanticismo imaginar una cultura donde la ficción circularía en estado de absoluta libertad, disponible para cada quien y desarrollándose sin estar referido a una figura de necesidad y restricción. Desde el siglo XVIII el autor ha jugado el rol de regulador de la ficción, rol característico de la época industrial y burguesa, de individualismo y de propiedad privada. Sin embargo, teniendo en cuenta las modificaciones históricas actuales, no hay ninguna necesidad de que la función-autor se mantenga constante en su forma, su complejidad o su existencia misma. En el preciso momento en el que nuestra sociedad está en un proceso de cambio, la función-autor va a desaparecer de una manera que permitirá, una vez más, funcionar de nuevo a la ficción y a sus textos polisémicos según un modo distinto; pero, siempre según un sistema restrictivo, que no será más el del autor y que aún está por determinar o, quizás por experimentar]<sup>2</sup>.

Todos los discursos, cualquiera que sea el tratamiento que se les imponga, se desarrollarían en el anonimato del murmullo. Ya no se escucharían las preguntas tan machacadas: ¿Quién habló realmente? ¿Es él, efectivamente, y nadie más? ¿Con qué

---

<sup>2</sup>N.T.: En 1970, M. Foucault repitió esta conferencia en la Universidad de Búfalo (New York), con algunas modificaciones. Se traduce aquí una de esas modificaciones que corresponde al párrafo anterior al fragmento encerrado entre corchetes. Véase “*What is an Author?*”, in *Foucault Reader*, P. Rabinow (Ed.).

autenticidad o con qué originalidad? ¿Y qué fue lo que expresó de lo más profundo de sí mismo en su discurso?” Se escucharían otras preguntas como estas: “¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso? ¿Cuáles son los lugares reservados para posibles sujetos? ¿Quién puede cumplir estas diversas funciones de sujeto?”

Y detrás de todas estas preguntas no se escucharía más que el rumor de una indiferencia: “Qué importa quien habla”.