



La muerte del destinatario. Una reconsideración política del concepto de autor¹

Edgar Straehle²

Recibido: 15 de julio de 2018 / Aceptado: 09 de agosto de 2018

Resumen. En este texto se revisita el concepto de autor a la luz de reflexiones como las suministradas por pensadores como Roland Barthes, Jacques Derrida, Hannah Arendt o Claude Lefort. El objetivo no consiste en continuar las tesis de «la muerte del autor» o las posiciones de la «estética de la recepción», sino en problematizar la misma idea de soberanía y en repensar la autoría desde un concepto diferente, si bien etimológicamente muy cercano, como es la autoridad. Para ello, se releerá el concepto de autor desde una perspectiva que, al menos parcial y potencialmente, se hallaba presente en su sentido premoderno, se explorará la compleja relación que el autor y su obra tienen con la tradición y la herencia y, finalmente, se examinará el rol activo y productivo que pueden llegar a desarrollar los lectores.

Palabras clave: autor; auctor; autoridad; Jacques Derrida; Hannah Arendt.

[en] The Death of the Addressee. A Political Reconsideration of the Concept of Author

Abstract. In this paper, I will retake the concept of author from the reflections and the perspective of thinkers such as Roland Barthes, Jacques Derrida, Hannah Arendt or Claude Lefort. I do not intend to defend here the thesis of «the death of author» or the assumptions of the «reception theory». Instead, I want to problematize the notion of sovereignty in itself and to rethink the concept of authorship from the point of view of authority. To this purpose, I will reread the concept of author from a perspective that, at least partially and potentially, was present in its pre-modern sense, I will tackle the intricate relationship that both author and its work have with tradition and heritage, and finally I will examine the active and productive role that readers can have.

Keywords: Author; Auctor; Authority; Jacques Derrida; Hannah Arendt.

Sumario: 1. Introducción; 2. Un regreso al concepto de *auctor*; 3. Un ser que es herencia; 4. Del autor al receptor; 5. Eugene Sue y los misterios de la recepción.

Cómo citar: Straehle, E. (2018) «La muerte del destinatario. Una reconsideración política del concepto de autor», en *Escritura e Imagen* 14, 197-211.

¹ Este trabajo se enmarca dentro de los proyectos de investigación «La transmisión desde el pensamiento filosófico femenino» (FFI2015-63828-P, MINECO/FEDER, UE) y GRC «Creació i pensament de les dones» (2017 SGR 588)

² MUHBA, Museu d'Història de Barcelona
ADHUC-Centre de Recerca. Teoria, Gènere, Sexualitat. Universitat de Barcelona.
edgarstraehle@gmail.com

Es ahí donde se sitúa la problemática más candente del arte de hoy: ¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico -la historia del arte- tradicionalmente abocada a su “representación”?

Nicolas Bourriaud. *Estética relacional*.

Hablar de aprendizajes es hablar de nacimientos, de llegadas, de lo que está siendo. No creo en los mitos de origen. No hay un primer día de nada, todo inicio es un retomar y lo que nace es nuevo en la medida en que transformamos su sentido. Siempre estamos llegando al mundo, porque nunca estamos del todo en él. Y si nos continuamos esforzando por hacerlo nuestro y compartirlo, por hacer mundo común, pienso que es porque otros lo han hecho antes que nosotros. Siempre estamos recogiendo algún pensamiento, alguna lucha, algún afecto, alguna idea que ha quedado por continuar. Es lo inacabado como forma de un compromiso que recoge y continúa, retoma y desvía las vidas y las luchas anteriores, presentes y, si podemos decirlo así, futuras.

Marina Garcés. *Ciudad princesa*.

1. Introducción

Los conceptos de autor y de autoría siguen siendo hoy en día un objeto de reflexión de primer orden tanto en la esfera de la estética como en la de la política o, mejor todavía, en sendos ámbitos a la vez. Y este conjunto de reflexiones ha derivado en el cuestionamiento del rol del autor, entre otras cosas, como el supuesto origen y causante de una obra o de una acción, como su responsable y la persona que la ha hecho posible y/o realizado. El propósito consistió en poner en tela de juicio que las obras realizadas pertenecieran a su autor en un régimen de propiedad. Como célebremente denunció Roland Barthes en su momento:

El autor está considerado como eterno propietario de su obra, y nosotros, los lectores, como simples usufructuarios: esta economía implica evidentemente un tema de autoridad: el autor, según se piensa, tiene derechos sobre el lector, lo obliga a captar un determinado *sentido* de la obra, y este sentido, naturalmente, es el bueno, el verdadero: de ahí procede una moral crítica del recto sentido (y de su correspondiente pecado, el “contrasentido”): lo que se trata de establecer es siempre *lo que el autor ha querido decir*, y en ningún caso *lo que el lector entiende*³

Este cuestionamiento, si bien ya encuentra elementos dignos de mención en Erich Auerbach o Leo Spitzer, se hizo especialmente célebre a causa de reflexiones como las suministradas por el mismo Barthes o Michel Foucault. Y también por pensadores, tales como Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser o Stanley Fish, a quienes se ha englobado dentro de eso que se conoce como «estética de la recepción». Como ya había anticipado Barthes, la muerte del autor condujo al nacimiento del lector o lo que poco antes de la década de los sesenta, desde España, Josep Maria Castellet vino a titular en su famoso libro *La hora del lector*. En este sentido, el citado Barthes también añadió que un texto está

³ Barthes, R., «Escribir la lectura», en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 36. Traducción modificada.

formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan solo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito.⁴

El problema, algo que poco después se certificó, fue que la sustitución de la pretendida soberanía del autor por una equivalente del lector no resolvió el entuerto. Más bien testimonió la imposibilidad de encararlo exclusivamente desde uno de los dos polos de la relación y, más aún, mostró que la raíz del problema se hallaba en el cuestionamiento de la idea de soberanía en sí misma y no tanto en a quien se le asignaba. Por esa razón, lo que se va a bosquejar en estas páginas apunta más bien hacia una tentativa, por supuesto todavía embrionaria o con un carácter de esbozo, que abriga el propósito de no caer en ninguno de los dos extremos. Para ello se reivindicará la sustitución de la palabra «soberanía» por la de «autoridad», un término no tan rotundo ni terminante, más abierto a la transformación y uno que al fin y al cabo, cuando menos si lo pensamos desde su etimología, está estrechamente relacionado con el de «autor». La autoridad, desde la perspectiva que defendemos aquí,⁵ ciertamente se asocia con la asimetría, pero también hay que destacar que, al menos idealmente, se asienta en el reconocimiento, es compatible con la libertad y puede ser revocada. Por ello no se identifica con esa soberanía que, según su definición moderna, fue definida como un poder que se caracterizaba por su unicidad, su indivisibilidad y su indiscutibilidad.

2. Un regreso al concepto de *auctor*

Lo esencial son los intercesores. La creación son los intercesores. Sin ellos no hay obra. Pueden ser personas –para un filósofo, artistas o científicos, filósofos o artistas para un científico–, pero también cosas, animales o plantas, como en el caso de Castaneda. Reales o ficticios, animados o inanimados, hay que fabricarse intercesores. Es una serie. Si no podemos formar una serie, aunque sea completamente imaginaria, estamos perdidos. Yo necesito a mis intercesores para expresarme, y ellos no podrían llegar a expresarse sin mí: siempre se trabaja en grupo, incluso aunque sea imperceptible.
Gilles Deleuze. *Conversaciones*.

Lo primero que se quiere reivindicar en estas páginas son varios de los elementos del sentido original y premoderno de la palabra “autor” (*auctor* en latín), algo que muchas veces se ha pasado por alto⁶. Difícilmente se puede afirmar que, en

⁴ *Ibidem*, p. 71.

⁵ Un desarrollo de esta concepción de la autoridad se ha realizado en Straehle, E., «Algunas claves para una relectura de la autoridad», *Las torres de Lucca*, 7 (2015), pp. 171-207.

⁶ De hecho, en uno de los libros clásicos sobre el concepto de autor, *The Author* de Andrew Bennett, sorprende que el texto transite directamente del significado griego al medieval, sin detenerse a examinar el romano a pesar

la antigua Roma, el *auctor* se identificara con aquello que hoy en día, debido al enorme peso de la influencia de la tradición romántica⁷, entendemos por «autor». Más que un fabricante, un hacedor o un artífice que creaba un producto definitivo y acabado, un *auctor* era antes bien alguien capaz de inspirar e influir positivamente en la realización de una obra determinada. La palabra “*auctor*” entroncaba con el verbo “*augere*”, cuyo significado era “expandir”, “promover” o “mejorar”. Si bien se debe tener en cuenta que no había un sentido concreto, claro y unívoco de la palabra “autor”, se puede afirmar que el *auctor* era entendido como una especie de garante o fiador gracias a quien podía completarse la obra en cuestión, como un intermediario que tutelaba la acción, que le proporcionaba cierta seguridad y sin cuya labor de mediación ésta no quedaba completada. O también, en un sentido no muy lejano, podía ser comprendido como un instigador o promotor⁸. Por ello, su acción implicaba la existencia de una tradición o un acervo anteriores en los que se apoyaba. Bajo esta comprensión, el *auctor* era quien daba la plenitud de eficacia a actos de diverso tipo, incluyendo también los asuntos de carácter económico, donde bajo esta denominación se podía designar la persona que estaba encargada de validar las transacciones así como de acreditar que un producto no fuera robado. Todavía en el año 1726, en el *Diccionario de autoridades*, se define al *auctor* como el “que vende alguna cosa, ò traspasa alguna acción, ù derécho à otro”.⁹ Por todo ello, la acepción literaria de la palabra “*auctor*” no era sino una más de las muchas que tenía dicho término y no precisamente la principal de ellas. En el *Dictionnaire universel* de Furetière, de 1690, bajo el vocablo “autor” se listan siete acepciones y la literaria comparece aún en último lugar. Por otro lado, no se debe olvidar que uno de los principales usos de la palabra “*auctor*” también servía para referirse a aquellas personalidades insignes, admiradas e incluso veneradas que, a causa de sus hazañas políticas y del ejemplo práctico brindado en vida, habían contribuido al engrandecimiento y la prosperidad de la ciudad de Roma. Debido a su ejemplaridad, estas personas de renombre merecían ser emuladas y eran ensalzadas como si fueran segundos fundadores de la república romana. Era la práctica que en Roma recibía el nombre de *auctores habere*, en su trasfondo no tan alejada de la figura que, en un contexto bien distinto, llamamos hoy en día una “autoridad moral”.¹⁰

de que esta palabra haya nacido en esta cultura y haya tenido en aquel entonces un buen número de matices que son indispensables para comprender la biografía histórica de este concepto.

⁷ No es este el espacio para profundizar en esta etiqueta cuando menos relativamente cuestionable. Como ha mostrado Roger Chartier, convendría tener en cuenta lo que el historiador francés llama la economía de la escritura y cómo la consolidación de la figura del autor a lo largo del siglo XVIII se relaciona con la cuestión de los derechos de autor (véase Chartier, R., *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993, p. 70ss). A su vez, eso nos arrojaría la pregunta de cómo repensar la autoría en unos entornos digitales donde los derechos de autor (como se ha visto con la emergencia de movimientos como el *free software* o el *creative commons*) han sido cuestionados. Véase Lessig, L., *Remix: cultura de la remezcla y derechos de autores en la era digital*, Barcelona, Icaria, 2012.

⁸ Jouvenel, B., *La soberanía*, Granada, Comares, 2000, p. 31.

⁹ Hay que tener en cuenta que en el mismo diccionario también aparece ya la palabra autor, sin c, y que es definido como “El que inventa, discurre, hace y dá principio à alguna cosa. Por exceléncia se entiende Dios, como supremo hacedór y autór de todo lo criado”. Para un estudio de la coexistencia entre «autor» y «*auctor*», véase Sánchez Romeraldo A. y Prieto de la Iglesia, M. R., «Auctor», «Autor» y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la Celestina, *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 85-136. En cambio, según Paul Zumthor, en la Edad Media hubo también una confusión entre las palabras autor y actor. Véase Zumthor, P., *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Madrid, Abada Editores, 2006, p. 58ss.

¹⁰ Como se sabe, la cuestión de la ejemplaridad siguió teniendo una larga vida y hasta el siglo XVIII fue probablemente la base de la mayoría de las reflexiones y consideraciones éticas, algo que también tuvo su

Por ello, esta concepción del *auctor* se define por tener un carácter relacional y mediador, una mediación que no es ni en muchos casos pretende ser neutra ni pasiva. El *auctor* se sitúa como un resorte o una persona que establece un enlace entre otras o que facilita, y presuntamente mejora o enriquece, dicha conexión.¹¹ En la antigüedad, por ejemplo, la palabra *auctor* conectaba y se confundía con la palabra “testimonio” (*testis* en latín), que de modo similar hacía alusión a un “mediador” o “tercero” (*terstis*) que estaba colocado en una posición intermedia y “mediaba” entre unos hechos y un público determinados.¹² Desde este ángulo, el *auctor* podía ser visto como el testimonio brindado por una voz autorizada, una voz con autoridad para más señas, debido a la posesión de unos conocimientos o experiencias. Y lo era porque había personas que lo reconocían e instituían como tal. Éstas son quienes le invisten de una autoridad por la que su recuerdo se podía mantener vivo y, afincado en la memoria de la comunidad, lograba preservar su incidencia sobre el mundo. Sin estas personas, la voz del *auctor* dejaría de ser atendida, no sería más una referencia digna de ser recordada o escuchada, con lo que caería en el olvido o en la intrascendencia. La transmisión, por eso, se sustenta en sendos polos: tanto el del *auctor* como también el de su público o su audiencia: aquellos lectores, oyentes o espectadores no menos importantes cuya intervención resulta necesaria para que las palabras o las acciones del primero sean recordadas, inscritas y enraizadas en el mundo. Al hacerlo, son ellos mismos quienes se integran e incorporan en ese mismo mundo, colaborando en su continuidad y auspiciando su transformación. Bajo esta óptica, el *auctor* aparece muchas veces como un mediador o resorte indirecto desde el que influir o actuar en nuestro entorno.

Para comprender este sentido del concepto de *auctor* se puede recuperar un breve pasaje de la célebre obra *Ab urbe condita* del historiador romano Tito Livio, ese momento en donde se hace alusión a la figura de Evandro. De acuerdo con la mitología romana, este héroe griego, originalmente procedente de la región de Arcadia, habría viajado al Lacio antes de la llegada de Eneas y gracias a sus acciones fue retratado en la antigua Roma como el transmisor del conocimiento y la religión de Grecia, como una especie de agente civilizador que proporcionó una cultura a una población entonces agreste e inculta, siendo además reverenciado por su sabiduría. Tito Livio especificó que él se hacía obedecer por el hecho de ser una autoridad y no como resultado de su poder o por apelar a la coerción (*imperium*).¹³

Hace unos años, Jacques Rancière hizo referencia a esta figura legendaria y lo colocó como un buen ejemplo del *auctor* y por extensión de la misma *auctoritas*. En *Los bordes de lo político* escribió:

correlato en la literatura. Para una aproximación a los *exempla* medievales, véase Scanlon, L. *Narrative, Authority and Power: the Medieval Exemplum and the Chaucerian Tradition*, Nueva York, Cambridge University Press, 1994. Para una recuperación de la problemática de la ejemplaridad, véase Gomá, Javier, *Imitación y experiencia*, Barcelona, Crítica, 2005.

¹¹ No deja de ser interesante que, como extensión de la mentalidad asociada a la *auctoritas* en tanto que crecimiento y expansión, los romanos incriminaban a conspiradores contra la *res publica* como Catilina, Milón o el propio Julio César por el hecho de causarle un daño o un *detrimentum*; esto es, literalmente empujarla. Véase Moatti, Claudia, «Res publica: des choses publiques à la chose du peuple», en Moatti, Claudia y Michèle Riot-Sarcey, *La république dans tous ses états*, París, Éditions Payons-Rivages, 2009, p. 260.

¹² Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo: Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 155ss.

¹³ Livio, T., *Historia de Roma desde su fundación*, Madrid, Gredos, 2001, 1, 1, 7.

Evandro era *venerabilis miraculo litterarum*, inspiraba respeto por su prodigiosa relación con la letra, con lo que se dice por escrito, con lo que se anuncia e interpreta por medio de una misiva. Esta es la relación primera entre la *auctoritas* y las letras. El *auctor* es un especialista en mensajes, el que sabe discernir el sentido entre el ruido del mundo.¹⁴

La acción de Evandro, y asimismo la del *auctor* en general, no era propiamente el fruto de una voluntad individual que se impone sobre una serie de hechos. En su acepción romana, el *auctor* no es un creador como el autor que produce o “fabrica” sus obras de manera original y autónoma, ni mucho menos *ex nihilo*, y cuyo mérito y paternidad reclama en exclusiva. Frente a ello, este *auctor* declara su filiación a una tradición concreta en la que se reconoce y con la que se compromete, convirtiéndose así en un vector que posibilita, promueve y también custodia la continuidad de la tradición. Más que como portavoz de sí mismo, aparece como el excipiente que habla en nombre de esta tradición a la que representa y en la que se siente representado.

En el caso mencionado por Rancièrè, Evandro no crea sino que descifra unos mensajes. El pensador francés, por ello, concibe al *auctor* como un agente impropio. Al fin y al cabo, el origen de sus actuaciones y resoluciones no se encuentra dentro de sí sino que se explica por algo exterior que con su gesto atesta y prolonga, por algo que también le condiciona y que según el contexto podía estar personificado en diferentes personas, instituciones o divinidades. Sin embargo, lo que es digno de resaltar es que es la impropiedad y la impureza del autor, esa remisión a una exterioridad, la que le suministra y confiere su sentido político: una vez que el autor no es visto más como el propietario o el origen exclusivo de su obra, lo que se abre es un espacio para los otros y para la pluralidad. Y el sentido político aludido no se localiza tanto en un “hacer” pleno y definitivo cuanto en un enlazar, un vincular, un relacionar y un mediar que por ello resitúa y amplía la relación en una estructura ternaria. Por ello, como ha explicado Barthes, un autor podía ser alternativamente entendido en el pasado medieval como un *scriptor* o copista, como un *commentator*, como un *compiler* o como un *auctor*, quien transmitía sus propias ideas pero apoyándose siempre en otras *auctoritates*.¹⁵ Todavía un “autor” tardomedieval como Geoffrey Chaucer no se presentará en sus *Cuentos de Canterbury* más que como una suerte de compilador¹⁶.

En la medida en que el *auctor* reconoce que él no es el “autor” de lo que dice o hace, o si acaso no en un sentido estricto, sitúa todo origen fuera de sí mismo, de su individualidad o de un presunto genio creador¹⁷. El *auctor* no crea *ex nihilo*; re-crea

¹⁴ Rancièrè, J., *En los bordes de lo político*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2007, p. 18.

¹⁵ Barthes, R., *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 103.

¹⁶ De todos modos, cabe tener en cuenta que, según María Jesús Salinero, la identificación que hizo Barthes del autor medieval con un transmisor y un combinador puede ser verdadera en el caso de la épica, de la hagiografía e incluso del *roman antique*, pero no lo sería para una poesía como la occitana. Salinero, M.J., «Consideraciones sobre el concepto de autoría en la Edad Media: el autor, su presencia y sus límites», en Bueno, J., Sirvent, A. y Caporale, S., *Autor y texto, fragmentos de una presencia*, Barcelona, PPU, 1996, pp. 247-258.

¹⁷ De hecho, Gregory Nagy, siguiendo las conocidas investigaciones de Albert Lord, ha considerado la posibilidad de que un gran número de *autores* legendarios o casi míticos del pasado, como sería el caso de Homero, habrían sido más bien el resultado personificado de una serie de recomposiciones o reconstrucciones de carácter retroactivo por parte de los diferentes rapsodas que se hubieran ido sucediendo. Toda representación o *performance* de los cantos homéricos establecería diferencias con la anterior y haría de ellos unas obras abiertas. Nagy especula incluso con la posibilidad de que el verdadero significado del nombre Homero no fuera otro que el de “aquél que reúne” (*he who joins together*), marcando así el sentido comunitario y relacional que reflejaba el concepto de *auctor* (véase Nagy, G., *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, Cambridge, Cambridge

y en verdad recibe, prolonga, traduce, modifica, desplaza, amalgama, recompone o adapta algo que tiene su procedencia (o procedencias) más allá de sí mismo. El *factum* de esta condición indigente del *auctor*, contrapuesto a esos ideales de un creador exclusivamente hecho a sí mismo que no debe nada a nadie y de un artista singular que en no pocas ocasiones se autorretrata como un ser diferenciado respecto a los otros miembros de la sociedad, evidencia que todo *auctor* es también, y no de una manera contingente sino necesaria, un lector. Porque somos lectores, pues, podemos ser *auctores*. Y lo que hace el *auctor* es retejer, recombinar y ensanchar esa tradición de aportaciones – desde libros y objetos artísticos a acciones que merecen ser registradas en la memoria – que serán leídas, recogidas y replicadas más adelante. En un sentido semejante, el teólogo medieval Alain de Lille, en una frase que rápidamente será proverbial, ya comentó que la autoridad tenía una nariz de cera que podía ser deformada en todos los sentidos¹⁸. Y ahí, en esa plasticidad o flexibilidad, es donde se encuentra su potencia y, al mismo tiempo, también su peligro: el desplazamiento que se opera en la mediación puede ser entendido como una mejoría, a la cual se vincula el reconocimiento de alguien como *auctor*, pero también puede serlo como un empeoramiento, una tergiversación, una banalización o, por qué no, incluso una incomprensión de la obra en cuestión. Todo esto conecta con una cuestión hermenéutica, a saber, la de dónde y cómo poner las fronteras de las interpretaciones legítimas e ilegítimas, las rectas y las desviadas, lo que deriva en el conocido problema de la ortodoxia y la heterodoxia.

Siguiendo lo expuesto por Claude Lefort, esto se puede explicar en parte porque las lecturas que se hacen de un autor no solo se extraen de su obra, ni tampoco se explican desde una biografía que no pocas veces sigue arrojando una poderosa influencia, sino que también debe entenderse en relación con eso que el pensador francés llamó “el impensado” (*l'impensé*) del autor. Con esta expresión Lefort se refiere a aquella indeterminación que acompaña al movimiento de la escritura, todo aquello que no queda del todo definido ni tampoco es explicado por un autor y que, en no pocos casos, está lleno de oquedades, opacidades, ambigüedades e incluso contradicciones. Al mismo tiempo, alude a esas afirmaciones que hallamos sus textos y responden a aquellas preguntas que el mismo autor no se formula en voz alta pero que de todos modos se hallan presentes. Este impensado, por eso, se trata de algo que está y no está, de algo que se encuentra *en* la obra pero no siempre de una manera consciente ni mucho menos intencionada. De ahí que, según Lefort, los lectores deban pensar con el autor y más allá de él al mismo tiempo,¹⁹ y que esta lectura pueda tener una capacidad heurística “para ambos”. De ahí también que la tarea de los primeros sea como una continuación (en rigor nunca acabable) de la labor del segundo y consista en algo así como un desplegar las potencialidades que se encuentran en sus escritos.

University Press, 1996). Muchos siglos más tarde, todavía muchos de los autores de la Edad Media designaban nombres ficticios, que en muchos casos habían sido inventados por los editores. En este contexto, también sería interesante plantearse la cuestión de la autoría múltiple, desde casos como el del poema multilingüe *Renga* (compuesto por los poetas Octavio Paz, Charles Tomlinson, Jacques Berthoud y Edoardo Sanguineti) hasta lo que rodea a pseudónimos colectivos como los más recientes de Luther Blisset, Wu Ming, el Comité invisible, la Librería de Mujeres de Milán o el Grupo Diotima.

¹⁸ Le Goff, J., *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 292.

¹⁹ Lefort, C., *Sur une colonne absente: écrits autour de Merleau-Ponty*, Paris, Gallimard, 1978, p. 15ss.

3. Un ser que es herencia

Habría que pensar la vida a partir de la herencia, y no a la inversa. Por lo tanto, habría que partir de esa contradicción formal y aparente entre la pasividad de la recepción y la decisión de decir “sí”, luego seleccionar, filtrar, interpretar, por consiguiente transformar, no dejar intacto, indemne, no dejar *a salvo* ni siquiera eso que se dice respetar ante todo.

Jacques Derrida. *Y mañana qué*.

Por un lado encontramos con que el *auctor* aparece como una especie de transmisor y traductor que no es fiel a lo que remite. Y con que detrás del *auctor* hay una gratitud y una confianza implícitas o explícitas hacia algo que no es él, una remisión a algo previo, desde donde se apoya para llevar a cabo su intervención en el mundo y que entronca con la transmisión de unos contenidos u obras a su público. Por el otro lado, el *auctor* también va más allá de sí mismo porque su acción tiene que ver con un «hacer crecer» que en el fondo no depende de él y adquiere su sentido en la medida en que es ulteriormente apropiado por sus lectores, oyentes o espectadores. El *auctor* entrega, inspira e influye, mas no impone, no determina y no logra su permanencia o inmortalidad por medio de la coacción, la amenaza o la violencia. Si lo consigue, es en virtud de una inspiración e interpelación sin garantía. Uno no es *auctor* de una manera inmediata, sólo por el hecho de poseer una facultad, talento o atributo determinados, deviene tal gracias a un reconocimiento que deriva de sus actos o sus escritos. En la medida en que pierda este reconocimiento que depende de los otros, en la medida en que pierda la capacidad de interpelar a los demás y de infundirles esa experiencia del *augere*, en la medida en que deje de serles próximo y contemporáneo, dejará de ser un *auctor*.

Por esa razón, el *auctor* no reduce a los espectadores a un rol superfluo y no proporciona algo así como un producto final y acabado que debe ser sumisa o pasivamente aceptado y que simplemente debe ser recogido por los destinatarios correspondientes. El sentido oculto, que no la intención, de la contribución del *auctor* consiste más bien en la des-apropiación (o expropiación) de su propia producción y su verdadera obra cifra su éxito en la capacidad que atesora a la hora de interpelar, despertar e incluso provocar a otras personas. Y al hacerlo, esos lectores se convierten en *auctores* y ponen de manifiesto la permeabilidad entre sendas categorías. En otras palabras, se podría aseverar que el sentido oculto del *auctor* radica en que su acción pueda derivar en el nacimiento de otros *auctores*.

Del mismo modo que el *auctor* se ha apropiado de un legado previo y ajeno, también debe aceptar que sus palabras sufrirán ese mismo destino y serán modificadas de una manera tal que no puede ser anticipada. Por ello, el sentido de su acción consiste en tratar de instaurar una relación que, no regida por la soberanía y compatible con la libertad, pueda incidir positivamente en la existencia de los demás. Puede ser una voz o un testimonio autorizado, reconocido como una autoridad y serlo desde una cierta confianza y deferencia, pero al mismo tiempo lo es de una que, al basarse en factores como el reconocimiento, no deja de mostrar un rostro de impotencia: la impotencia de que la relación de asimetría es instituida desde fuera, por los otros, y que en última instancia siempre acaba por depender de ellos. Lo que entra en juego es entonces una asimetría anómala: el polo superior es el que ostenta la palabra, pero solamente la puede pronunciar y adquiere su validez, su

ascendencia, si el inferior se digna a escucharla y le otorga la oportunidad de hablar. Pese a que suele producirse de manera implícita o subconsciente, y no en términos de una voluntad, de un deseo o de una intención, quienes otorgan el reconocimiento son también quienes en última instancia retienen (a menudo inconscientemente) el control y el poder de la palabra. La autoridad consiste en un poder de autorización, pero a su vez, a nivel fáctico, requiere ser previamente autorizada. En este sentido, los receptores no sólo tienen la capacidad de revocar o retirar el reconocimiento profesado a una autoridad determinada, puesto que también se lo pueden conceder a una que se presente como su alternativa o como lo que podríamos denominar una contraautoridad. Al fin y al cabo, uno de las acciones más recurrentes a la hora de desafiar una autoridad es la de contrarrestarla con otra que pueda estar aureolada de un mayor prestigio y reconocimiento.

Además, aquello que importa no es solo el contenido de lo que se transmite sino también una forma o un gesto que es aquello que propiamente se debe emular. En el fondo, lo que se trata de llevar a cabo es un gesto que se puede compendiar en los célebres versos del poeta francés René Char, quien en sus *Hojas de Hipnos* escribió: “nuestra herencia no está precedida de ningún testamento” (*notre héritage n'est précédé d'aucun testament*). Es decir, la supervivencia de la herencia se basa en la no pretensión, o en la aceptada imposibilidad, de querer dictaminar cómo debe ser leída e interpretada. Toda herencia debe dejar paso a la diferencia, a la distorsión, al desplazamiento y, por qué no, incluso a la malinterpretación o la traición. La fidelidad al *auctor*, por eso, se sitúa justamente en la infidelidad y el mérito de éste consistía en la capacidad que atesoraba de poder animar e interpelar a los demás. Tan sólo en la medida en que pudiera promover, catalizar y cultivar esta dimensión relacional, en la medida en que continuamente es reclamado y puede enraizarse de algún modo en el mundo, un *auctor* podía ser considerado propiamente como tal.

Por su parte, también Jacques Derrida ha profundizado en la cuestión de la herencia. En *Espectros de Marx* escribió por ejemplo que “somos herederos, eso no quiere decir que tengamos o que recibamos esto o aquello, que tal herencia nos enriquezca un día con esto o con aquello, sino que el ser de lo que somos es, ante todo, herencia, lo queramos y lo sepamos o no”²⁰. Lo que plantea Derrida es que todos estamos atravesados por aquello que nos antecede y, por emplear la expresión que Ernst Bloch repite en *Herencia de nuestro tiempo*, que “somos contemporáneos de lo no contemporáneo”²¹. Ahora bien, lo que también me interesa es cómo opera y se problematiza esta herencia a menudo aparentemente contradictoria y cómo el filósofo francés la conecta con una responsabilidad que, por decirlo con sus palabras, es siempre la reafirmación de una deuda, pero una reafirmación que también es crítica, selectiva y filtrante: una deuda, en definitiva, sin deuda o sin deber.

Como se sabe, en su célebre texto *Firma, acontecimiento, contexto* Derrida había retomado y profundizado en la concepción de performatividad heredada de John L. Austin, especialmente en aquellos casos que éste había tachado de anómalos. En este escrito él afirma que toda escritura debe poder funcionar en la ausencia radical de destinatario²². Ahora bien, esta ausencia debe ser comprendida como la imposibilidad

²⁰ Derrida, J., *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta, 1995, p. 68.

²¹ Bloch, E., *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985.

²² Derrida, J., *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 357.

de que pueda haber algo así como un simple, pasivo y puro destinatario. En el caso de existir algo semejante a un (puro) destinatario éste se escondería en un horizonte futuro inalcanzable, uno en verdad ficticio, y además jamás podría ser pronunciado en singular.

Las reflexiones de Derrida ayudan a recorrer una senda que rompe con esa concepción de la escritura que la entiende como una comunicación de conciencias. Frente a esta visión, el filósofo francés sostiene que la escritura sobresale por desbordarse y por desplegar una fuerza de ruptura respecto a su contexto. A decir verdad, el sentido de la misma deconstrucción debe ser entendido desde este dinamismo y como una ejemplificación del carácter dinámico e indómitamente activo de la herencia. La mencionada fuerza de ruptura, por añadidura, no constituye un rasgo accidental sino la estructura misma de la escritura y por la cual ésta se abre a un indeterminable e inanticipable por-venir.

De una manera paralela, la obra del *auctor* se caracteriza por tener un carácter irreductiblemente indigente e incompleto, con lo que resulta contradictorio que pueda estar dirigido a algo así como unos meros destinatarios. De hecho, eso derivaría en su muerte como *auctor*, puesto que los llamados «destinatarios» se destapan a la hora de la verdad como quienes se apropian de su obra, quienes la transforman sin cesar, quienes la re-inventan y hacen que deje de ser tal y como era. Bajo esta concepción la obra se halla siempre condenada a ser imperfecta o inacabada, a no poder concluir nunca como un producto final. Sin embargo, esta incompletitud es lo que después de todo le confiere y le insufla su vida, una vida que en verdad no es autónoma ni autosuficiente, una que puede ser en cierto modo considerada como parasitaria y cuyo origen no se encuentra dentro de sí misma, sino que viene facilitada por la intervención de los demás. Su carácter de no acabada es lo que le proporciona una plasticidad, y, por tomar prestadas unas palabras de Derrida, también favorece una iterabilidad, que le permite sobrevivir a la caducidad y regresar infatigablemente, de manera renovada y re-inventada, al mundo. De este modo, lo que podríamos llamar lo nuevo y lo viejo, lo conservado y lo transformado, se confunden sin cesar. Como apuntó Jacques Derrida en *Fuerza de ley*, la paradoja de la iterabilidad consiste en que “ésta hace que el origen deba originariamente repetirse y alterarse para valer como origen, es decir, para conservarse”.²³ En verdad, la pervivencia del origen se logra no solo a cambio de su transformación futura que él mismo auspicia sino que también acaba por ser alterado por ese porvenir que no deja de actuar retroactivamente sobre ese pasado al que debe su existencia y por cuya luz no deja de preocuparse.

4. Del autor al receptor

La lectura es una confrontación. El texto es ya una lectura de lecturas, una apertura de posibilidades que esperan ser liberadas, no por nuestra genialidad, sino por nuestra acción, ofreciendo quizás aspectos imprevisibles desde el horizonte de nuestra existencia, de nuestra capacidad, de nuestra cultura, de nuestra vida cotidiana.

Ángel Gabilondo. *Darse a la lectura*

²³ Derrida, J., *Fuerza de ley: el «fundamento místico de la autoridad»*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 108.

La transmisión de la obra del *auctor* se alcanza gracias a la recepción y participación de personas que, inevitablemente, no cesan de introducir alteraciones y variaciones, de operar de manera retroactiva sobre la obra en cuestión. Como apuntó Derrida en *Espectros de Marx*, “la herencia no es nunca algo dado, es siempre una tarea”,²⁴ una actividad que no se reduce a algo así como una mera y perfecta mimesis ni tampoco como algo que debe (o puede) esforzarse por mantener vivo el supuesto *telos* o espíritu original que lo animó. Refiriéndose en concreto a la herencia de Marx, Derrida añadió en un tono más exhortativo que “hay que reafirmar esta herencia transformándola tan radicalmente como sea necesario”²⁵.

Allí es donde alcanza y se revela la dimensión propiamente política del *auctor*: por un lado, porque la obra lo es en la medida en que descuelga por hacer gala de una capacidad de interpelación y abrir un espacio (no completamente libre) de apropiación; en segundo lugar, porque esa interpelación no deniega al receptor ni lo postra en el mutismo o en la superfluidad, no lo entiende como un simple destinatario, sino que lo afirma y lo hace de una manera tal que suprime toda pretensión de autoridad del origen; finalmente, porque de este modo se potencia una dimensión relacional que evidencia que una obra lo es en la medida en que se logra generar una suerte de (ciertamente problemática y disimulada) coautoría entre el *auctor* y el receptor que no deja de estar en tensión. Siguiendo el pensamiento de Arendt, lo que eso facilita es la supervivencia y revitalización de un mundo, la perdurabilidad de un espacio intermedio producido y mantenido por las acciones y los objetos de los seres humanos en plural; y de un mundo que en todo momento también es pasado y, que gracias a esa dimensión de pasado, puede afrontar mejor los desafíos del presente y, en caso de ser necesario, tener que implementar los cambios necesarios y seguir así el mismo ejemplo brindado por los tiempos anteriores.

Quizá eso explique esa para muchos extraña y anómala relación con la tradición que hallamos tanto en Derrida como en Arendt. El primero le confesó a Elisabeth Roudinesco que su deseo se parecía “al de un enamorado de la tradición que quisiera librarse del conservadurismo”.²⁶ La segunda, si bien lo restringió al campo de la educación, se definió como conservadora de una manera paradójica, pues el propósito de este posicionamiento no era otro que el de preservar el potencial de ruptura y transformación que correspondía a las nuevas generaciones.²⁷ Sendos pensadores no se oponen a la tradición sino a aquellos intentos realizados en su nombre para detener su movimiento y anclarla en el pasado. Y lo curioso en Arendt es que critica las pedagogías progresistas por el hecho de levantar una barrera inconsciente e involuntaria contra esa transformación. En su opinión, algo que también podríamos trasladar a los ámbitos del arte y de la literatura, la función de la educación no consiste en adaptarse a los destinatarios y de este modo facilitar su recepción y su emancipación. El niño no debe ser lo transformado o lo emancipado sino lo transformador, pues la transformación que requiere el mundo debe venir de

²⁴ Derrida 1995, *op. cit.* (nota 18), p. 67.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Derrida, J. y Roudinesco, E., *Y mañana qué*, México, FCE, 2003, p. 12.

²⁷ En este sentido, ella escribe que “precisamente por el bien de lo que hay de nuevo y revolucionario en cada niño, la educación ha de ser conservadora; tiene que preservar ese elemento nuevo e introducirlo como novedad en un mundo viejo que, por muy revolucionarias que sean sus acciones, siempre es anticuado (*superannuated*) y está cerca de la ruina desde el punto de vista de la última generación”. Arendt, H., *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona, Península, 1996, pp. 204-205.

fuera, como una sorprendente irrupción que las anteriores generaciones no deben intentar predeterminar ni dirigir. Para ella, toda iniciativa realizada en vistas a un ideal como la emancipación de los niños no sería más que una forma de impedir que éstos pudieran actuar en el mundo y cambiarlo por sí mismos. Esta ruptura debe acontecer entonces como una re-acción, una en la que se mezclan la ingratitud y la gratitud, y como una apropiación que requieren una labor previa de transmisión. El lazo paradójico consiste en que uno debe legar un mundo a las generaciones venideras para ser ulteriormente cuestionado, replicado, corregido, impugnado por éstas.

5. Eugene Sue y los misterios de la recepción

Leer es peregrinar en un sistema impuesto.
Michel de Certeau. *La invención de lo cotidiano*.

La lectura es más positiva que la creación, más creadora, aunque no produzca nada.
Maurice Blanchot. *El espacio literario*.

En último lugar querría adentrarme en cómo esta relación entre *auctor* y receptor no tiene por qué ser entendida de manera unilateral y puede convertirse en una relación de ida y vuelta, donde es el mismo autor quien puede quedar visiblemente influenciado y condicionado por las reacciones de sus mismos lectores. En estos casos se produce un provisorio cambio de papeles y se gira la asimetría inicial entre autor y lector, donde es el primero el que pasa a leer lo pronunciado por el segundo. De este modo se desarrolla lo que Jesús Martín-Barbero ha denominado una dialéctica entre lectura y escritura, donde la primera, de una manera no siempre nítida ni consciente, forma parte de la segunda. Una de las ejemplificaciones más interesantes de esta dialéctica se halla en el proceso de escritura de la obra *Los misterios de París* de Eugene Sue, el cual ha sido narrado por el citado pensador de origen español en *De los medios a las mediaciones* y cuya interpretación, acompañada de otras fuentes, seguiremos de cerca.

El hecho de que *Los misterios de París* fuera una novela por entregas es un asunto de capital importancia para entender cómo se dio en la práctica esta dialéctica entre lectura y escritura. La obra de Sue, quien hasta entonces se había dedicado a escribir novelas marítimas al estilo de James Fenimore Cooper, se comenzó a publicar en París en 1842 y concluyó un año más tarde. Su intención inicial era narrar unas aventuras que estarían ambientadas en unos bajos fondos parisinos presentados de manera exótica y donde destacaba el personaje de Rodolphe, un aristócrata de doble vida que durante las noches se disfrazaba de obrero y, como si fuera un nuevo Robin Hood de carácter urbano, dedicaba su tiempo y sus afanes a ayudar a las personas que vivían en una situación de miseria o desamparo. Solo por el hecho de visibilizar a unos colectivos olvidados y parias de la sociedad, la novela sorprendió en su momento y sus páginas se poblaron de personajes característicos de los barrios empobrecidos que contrastaban con el lujo de los nobles que rodean a Rodolphe en su existencia diurna.

En seguida, las primeras entregas de *Los misterios de París* despertaron un gran

eco y se desencadenó una *misteriomanía*, ampliamente cultivada e imitada por escritores de diferentes países²⁸. Por un lado, eso se plasmó desde un buen principio en el envío de un gran número de quejas por parte de unos lectores indignados que con amargura criticaban el tono socialista y la falta de pudor de los textos de Sue, pues estaban publicados en un periódico de línea conservadora como el *Journal des débats*. Por el otro, en cambio, abundaron todavía más las cartas de lectores como los que residían en esos bajos fondos, quienes empatizaron con sus vidas narradas y se entusiasmaron con la obra del escritor francés. Eso provocó un cambio radical en el desarrollo de una novela que acabó por alargarse mucho más allá de lo previsto inicialmente y que pasó de los dos volúmenes previstos a un total de diez. Además, si en un principio el burgués y acaudalado Sue había descrito la vida de esos barrios de mala reputación desde una distancia ignorante, como si estuviera contando la vida de unos bárbaros o unos salvajes, luego se dejó contagiar por el interés de los lectores y pasó a investigar, documentarse de cerca y recorrer a pie, disfrazado, los mismos lugares que inicialmente había retratado desde el desconocimiento. De ahí que su obra acabara por componer un cuadro maniqueo en el que se censuraba la opulencia de los nobles y se achacaba la corrupción moral de los pobres a las consecuencias de tener que vivir en una situación de miseria que en no pocos casos los animalizaba y alienaba.

A la larga, Sue se fue dejando influir por el contenido de las numerosas cartas de lectores que recibía, en las cuales le proponían cambios en el desarrollo de la obra o le suministraban informaciones valiosas para mejorar su continuación. Umberto Eco llegó al extremo de decir que a partir de este momento “Sue ya no escribe *Los misterios de París*” y que “la novela se escribirá sola, con la colaboración del público”.²⁹ Por su parte, Martín-Barbero describe lo sucedido como una fusión entre realidad y fantasía en el folletín a causa de la cual “las gentes del pueblo tienen la sensación de estar leyendo el relato de su propia vida”.³⁰ Sin darse cuenta, el burgués Eugène Sue había acabado por dar a la luz una novela social que, además, pasará a ser velozmente reivindicada desde la izquierda política y revolucionaria de la época, especialmente entre los seguidores de Fourier. Lejos de incomodarse por esta apropiación de su obra, él mismo se dejó llevar por la senda que de manera no intencionada había abierto

y de un discurso exterior, que miraba a la gente de los barrios obreros como bárbaros y peligrosos, como *objeto* exótico, pasa a otro discurso en el que busca tomar a los obreros como sujeto. A partir de entonces el relato de *Los misterios...* se poblará de reflexiones morales y políticas y de propuestas de reformas: cambios en el sistema judicial, en la organización del trabajo, en la administración de las prisiones, de los asilos, etcétera. Cambios que no son sólo reformistas, sino cargados de mistificaciones morales tan

²⁸ Para hacerse una mínima idea de la repercusión de *Los misterios de París*, baste tener en cuenta que antes de que obra se hubiera publicado completamente en francés, ya habían aparecido sus traducciones al inglés, al italiano, al ruso o al alemán. O también que en seguida brotará esa tradición literaria de misterios como *Los misterios de Berlín*, *Los misterios de Munich*, *Los misterios de Londres*, *Los misterios de Bruselas*, *Los misterios húngaros* entre muchos otros o que el mismo Balzac acabe escribiendo su *Los misterios de provincia* (Bory, J.L., *Eugène Sue*, París, Hachette, 1962, pp. 288-289).

²⁹ Eco, U., *Socialismo y consolación: reflexiones en torno a “Los misterios de París” de Eugène Sue*, Barcelona, Tusquets, 1970, p. 8.

³⁰ Martín-Barbero, J., *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, México DF, Gustavo Gili, 2001, p. 142.

extrañas como cambiar la pena de muerte por la ceguera del condenado, o políticas, como la creación de un “banco de los pobres”. Pero en el clima que precedió a 1848 esas reformas fueron leídas por la clase popular como una invitación al cambio y una justificación del levantamiento.³¹

Esta curiosidad histórica resulta útil para mostrar cómo el proceso de escritura, de una que en este caso se prolonga más de un año en una atmósfera de intercambio epistolar con los lectores, puede desembocar en una metamorfosis tanto del plan y del enfoque de la obra cuanto de la misma vida posterior de un autor en quien germinará un activo compromiso político y que en 1851, ya considerado como un diputado de izquierdas y anticlerical, será expulsado de Francia a consecuencia del golpe de Estado de Napoleón III. En verdad, su proyecto literario pasó a estar estrechamente unido al político. En 1844, solo dos años después de haber comenzado con *Los misterios de París*, Sue escribió un prefacio para el poemario *Una voz de abajo* (*Une voix d'en bas*) del zapatero Savinien Lapointe, en la cual elogió esta composición escrita por un obrero y, debido a la falta de una representación política de los trabajadores, abogó por la creación de una que fuera poética y que por otros caminos les restituyera el poder (*puissance*) de su voz.

Lo que revela el episodio histórico de *Los misterios de París*, y es un fenómeno que se pone todavía más de manifiesto en los entornos digitales actuales, es que los lectores no son solamente lectores y que la recepción no es tampoco pasiva ni infecunda; es decir, que no puede ser simplemente entendida como una suerte de destinatario. Por el contrario, la asimetría inicial no es ni mucho menos sinónimo de unilateralidad ni conduce a algo así como la claudicación o sumisión del lector ante el autor. A partir del caso de *Los misterios de París*, por ello, podríamos plantearnos no pocas preguntas: ¿A quién o quiénes deberíamos asignar su autoría? ¿Y cómo denominar a todos esos lectores que no fueron meramente lectores?³² ¿Y cómo referirnos a la autoría en el caso de obras complejas, como en unas películas de cine en las que se les suele asignar en exclusiva al director pero involucran en verdad a un equipo entero?³³ ¿Y cómo afecta eso a unas mujeres que, si bien en muchos casos no se les ha permitido o no se les ha reconocido su rol autorial, no por ello han dejado de contribuir activamente en la fase de producción de todo tipo de obras?

Por otro lado, el ejemplo de *Los misterios de París* también sirve para profundizar en la cuestión de la autoridad. Uno puede convertirse en una autoridad para otras

³¹ *Ibidem*, p. 143.

³² En este caso, a partir de los imprescindibles estudios de Robert Darnton, podríamos plantearnos hasta qué punto deberíamos incluir a unos lectores bien particulares como fueron los censores, quienes en muchos casos no solamente cortaban o expurgaban los textos de una manera unilateral, sino que los comentaban, criticaban, corregían o negociaban su contenido con los escritores. Véase Darnton, R., *Censores trabajando. De cómo los estados dieron forma a la literatura*, México, FCE, 2014. Y desde este prisma, ¿cómo valorar el trabajo de cribado y revisión que hizo Ezra Pound para *La tierra baldía* de T.S. Eliot?

³³ Jack Stillinger ha denunciado por eso el mito del genio solitario y ha reivindicado el trabajo colaborativo no como una excepción, sino como una costumbre mucho más habitual de lo que se ha querido reconocer (véase Stillinger, J., *Multiple Authorship and the Myth of the Solitary Genius*, Oxford, Oxford University Press, 1991). De hecho, podríamos preguntarnos: ¿hasta qué punto ha sido la recepción, y por ejemplo la crítica, la que ha contribuido y sigue contribuyendo hoy en día a la forja y/o vigencia de la «función autor»? Para una revalorización de la autoría múltiple o dispersa y una introducción a la transición hacia la autoría medieval, véanse Dobranski, S., *Milton, Authorship, and the Book Trade*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 y Masten, J., *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

personas gracias al reconocimiento que éstas le brindan, pero, para funcionar, se alimenta de las mismas personas sobre las cuales ejerce su autoridad. Éstas se mueven en un terreno ajeno, uno marcado por el polo que ostenta nominalmente el poder, pero no por ello quedan desprovistas de un poder silencioso, para muchos invisible y que podríamos calificar de furtivo. Lo que de hecho suele haber es una bidireccionalidad no siempre reconocida que facilita la asimetría de la relación. Uno tiene autoridad sobre otras personas porque el primero se preocupa por adaptarse a los requerimientos de las segundas y, en no pocos casos, se intenta convertir o acercar a aquello que éstas pueden considerar valioso o admirar.

En otras palabras, la autoridad consiste en una noción relacional que no se sostiene solamente en uno de los polos y que no puede dejar de estar en tensión. La autoridad, pues, debe ser entendida como un *entre* que, aunque no se desarrolla en un marco de igualdad, no deja de depender de esta dimensión relacional. Reducir la autoridad, o la autoría, a uno solo de ambos extremos no haría más que cortar la relación que, aun en un inerradicable conflicto, es lo que la renueva y vivifica. Mientras que el ideal de soberanía se basa en la negación de esta tensión y en la tentativa “autoritaria” de un autor que reclama para sí el monopolio de su obra y de las interpretaciones legítimas de ésta, la autoridad, una que en verdad poco tiene que ver con el autoritarismo, se funda justamente en lo contrario: en admitir el rol fáctico de los otros y que este rol abre un espacio de pluralidad, de libertad, de reapropiación y, en definitiva, de imprevisibilidad. Por eso, podríamos añadir, quizá lo importante ya no es tanto qué es la autoridad sino qué es lo que se puede hacer con ella. O lo que para nuestro caso viene a ser sustancialmente lo mismo: no qué es un autor sino en qué puede llegar a convertirse.