

## Autoría

### De lxs autorxs sin cuerpo a la imagen de lxs autorxs

En el ámbito de los estudios literarios, desde de los años sesenta hasta hoy, las reflexiones teóricas en torno a la autoría han remitido a esa década de intensos debates y replanteos de los marcos teóricos de la disciplina, que tuvieron su epicentro en el contexto intelectual francés. Esta cuestión abarcó dos preguntas: sobre la relación entre un texto y quien lo firma, y entre un texto y los juegos de lenguaje que se despliegan en su enunciación.

Las intervenciones de Barthes y Foucault fueron en realidad dos escritos tangenciales, incluso circunstanciales en la producción de sus autores: «La muerte del autor», aparecido en el nº V de la revista marselesa *Manteia* (1968), fue la traducción de uno anterior, publicado en inglés un año antes en una revista neoyorkina sobre arte contemporáneo, *Aspen*, del artista Brian O'Doherty. «¿Qué es un autor?» (1969) fue primero una conferencia de Foucault ante la Sociedad Francesa de Filosofía, que la publicó en su boletín de ese mismo año, junto con el debate posterior. Este carácter circunstancial destaca el hecho de que significó una ocasión para ambos intelectuales de presentar un balance o puesta a punto respecto del cuestionamiento de los fundamentos institucionales de la literatura, en el contexto del Mayo Francés, y especialmente en el caso de Foucault, sobre el lugar que esta ocupaba en sus propias reflexiones.

En ambos escritos, además, gravitan lecturas precursoras de Maurice Blanchot y Émile Benveniste. Con respecto al primero, señalemos el impacto de su pensamiento de la diferencia entendida como una relación con lo neutro que se sustrae a cualquier forma de unidad o totalidad de sentido, y que surge en la propia experiencia de la escritura. Foucault lo llamó «pensamiento del afuera» en su artículo de 1966 en *Critique*, para describir el modo en que el sujeto pasa fuera de sí mismo y queda ante «el resplandor y la angustia de un lenguaje que ya ha comenzado», en un espacio indefinido donde «la obra no revela nada sino simplemente que es» —como escribe Blanchot en *El espacio literario* (1969:16)—. Sobre el segundo, basta recordar el «Por qué amo a Benveniste» (1974), del autor de *El susurro del lenguaje* y, en la conferencia de Foucault, la noción de «función» para pensar la cuestión del autor, o sus consideraciones a partir de la subjetividad en el discurso y de la deixis. Sin detenernos en ellas, vale la pena mencionar dos coincidencias temporales. En primer lugar, la aparición de *De la gramatología*, de Jacques Derrida en 1967, que presentaba una concepción de la escritura revinculada con el habla

y marcada por la ausencia y el juego abierto de la significación. En segundo lugar, la confluencia señalada por François Dosse (2004) entre el paradigma estructuralista, inspirado en los aportes recientes de la lingüística, y la nueva sensibilidad literaria que quedó registrada bajo el fenómeno editorial del llamado *Nouveau Roman*: «separación del sujeto, con la exclusión del personaje de novela clásico» (Dosse, 2004:238), privilegio dado a lo espacial que se edificaba en nuevas configuraciones de la percepción en las narraciones, o desconfianza respecto de la representación de la temporalidad, que daba lugar a la suspensión de cualquier forma de linealidad (y causalidad) y a su disolución en un presente expandido.

La concepción de la enunciación tomada de la teoría lingüística de Benveniste permitió a Barthes y a Foucault fundamentar la ausencia de un origen del texto en la «intención» del autor, dado que en tanto el sujeto lingüístico existía en la propia instancia de enunciación, el lenguaje sustituía al autor como antecesor de todo discurso. De este modo, en la escritura operaría solo el lenguaje, el sujeto se constituiría en ese acto de lenguaje y así se borraría cualquier origen unívoco exterior al discurso. A partir de esto, queda vacía la originalidad atribuida a un texto y así, los escritores no harían más que citar, reescribir el texto de la cultura.

Tanto en Barthes como en Foucault, el sintagma «muerte del autor» suponía dos situaciones: por un lado, el señalamiento de un fenómeno contemporáneo (un «acontecimiento», dice Foucault) cuyas raíces ubican en la segunda mitad del siglo XIX, con la crisis de la figura simbólica del autor como genio creador dotado de singularidad, originalidad e incluso de rasgos proféticos. Esa figura que en «Crise de vers» (1895) Stéphane Mallarmé nombra como «desaparición elocutoria del poeta que cede la iniciativa a las palabras». Téngase en cuenta que de Mallarmé al «Qué importa quién habla, dijo alguien qué importa quién habla» de Beckett, citado por Foucault, el proceso de desaparición del autor es visto primero como un fenómeno de la cultura moderna, antes de convertirse en un programa teórico. Por otro lado, entonces, es la constatación de dicho fenómeno la que lleva a Barthes y a Foucault a pensar alternativas teóricas para leer la literatura teniendo en cuenta el paradigma lingüístico de la subjetividad en el lenguaje y de la interacción verbal: la identidad del sujeto enunciador se vuelve «pluralidad de ego» a tal punto que «el sujeto, y sus sustitutos, debe ser despojado de su rol de fundamento originario, y analizado como una función variable y compleja del discurso» (Foucault, 2010:41). En el contexto enunciativo, para Barthes se vuelve así susceptible de infinitas transformaciones en virtud de los lectores potenciales («El nacimiento del lector debe pagarse con la muerte del Autor», en la sentencia final de Barthes). Nótese el modo en que la reflexión teórica de ambos intelectuales implica perspectivas historiográficas sobre los procesos culturales y sociales.

La conferencia de Foucault tiene dos momentos principales. En un comienzo desmistifica la concepción romántica del autor como un genio

creador inspirado y original, en un sentido similar al que postulaba la sentencia-manifiesto de Barthes acerca de su muerte. Hay aquí una clara intervención en el debate inmediato: una vez que ha fundamentado la aporía del autor como foco de expresión anterior a los textos y como individualidad presente en ellos, Foucault cuestiona el apresurado reemplazo de la categoría de autor (según vimos antes) por palabras como «obra» o «escritura» que sin embargo reproducían la misma concepción trascendental atribuida a la noción que se buscaba abandonar. En el caso de una «obra», consideraba que debía interrogarse la unidad que esta implicaba. En el caso de la escritura, Foucault objetaba que se corría el riesgo de hacer perdurar los presupuestos de la noción de autor que se quería abandonar: se terminaba operando una suerte de freno trascendental al acontecimiento de indiferenciación en curso, en la medida en que se atribuía a la escritura un estatuto originario que no hacía sino «traducir en términos trascendentales, por una parte, la afirmación teológica del carácter sagrado» del autor, y por otra, «la afirmación crítica de su carácter creador» (Foucault, 2010:16).

En un segundo momento de su conferencia, Foucault asocia la noción de autor a una función del discurso, que opera en determinados discursos asociados a un nombre propio que circulan en una sociedad, y no en otros. Describe con precisión los rasgos que la caracterizan: ser propiedad u objeto de apropiación —aunque más adelante Roger Chartier (2006) encontró otras determinaciones que fueron anteriores a la consolidación del régimen de propiedad—; su dimensión histórica y por ende variable; la designación de determinados textos con un nombre como resultado de diversas operaciones de atribución de sentido; la simultaneidad de distintas «posiciones sujeto» en los discursos con dicha función. En definitiva, la conferencia abre la puerta a la consideración de los discursos con función autor como prácticas inscriptas en lo social, sometidas a reglas de existencia y circulación, y con un modo de existencia singular. En especial, la desarticulación de la figura de autor como unidad de sentido originario, inherente al texto y capaz de controlar la significación, que la crítica vendría a desentrañar e ilustrar para otros, trajo consecuencias fundamentales en los modos de trabajar con lo literario.

Sin embargo, un sujeto «de carne y hueso» se agita ante el texto, viene a plantear en cierto modo Giorgio Agamben en su ensayo de 2005 «El escritor como gesto», donde vuelve sobre la cuestión del autor en la conferencia de Foucault y en otro escrito de 1977, «La vie des hommes infâmes». Primero, subraya una contradicción insoslayable en la cita de Beckett señalando que *hay alguien* que dice que no importa quién habla y acentuando así que, aunque este sea anónimo, hay una «irreductible necesidad» de autor como quien profiere un enunciado en el mismo gesto de negar su presencia, en los límites de los textos. Aclara que para Foucault no hay un sujeto constituyente, sino que el «individuo viviente solo está presente a través de los procesos objetivos de subjetivación que lo constituyen y los dispositivos que lo inscriben y lo capturan en los mecanismos» (Agamben, 2005:84). Luego,

al detenerse en el segundo escrito de Foucault, Agamben encuentra en él la clave de la conferencia sobre el autor porque la vida oscura y penalizada de los internos que una institución hospitalaria de comienzos del siglo XVIII registró como infames (un «sacristán ateo y sodomita», un vagabundo, etc.), se hace paradójicamente presente, cobra existencia por el gesto de su registro a manos de escribas anónimos, funcionarios del poder, que sin embargo no alcanzan a expresarla. La vida infame es así «el paradigma de la presencia–ausencia del autor en la obra». Porque del mismo modo en que las vidas infames no están sustancialmente en ninguna parte, solo existen en la medida en que quien escribe aludiendo a ellas las «pone en juego» —aquí Agamben parafrasea a Foucault— en un acta escrita, y resultan ilegibles si no existen esos registros, aunque no se reducen a ellos, el autor tampoco puede ser alcanzado por medio de dispositivos de subjetivación —la escritura, el propio lenguaje— al tiempo que, sin embargo, lo ponen en juego. En la propia escritura el autor exhibe su no estar sustancialmente en ella y su «irreductible presencia» (Agamben, 2005:94) según la cual *alguien habla*.

En continuidad con esta tradición de escritos ocasionales que abordaron la cuestión de la autoría, exactamente el mismo año del ensayo de Agamben, Jean–Luc Nancy y Federico Ferrari imprimen una nueva perspectiva a la reflexión. Su libro *Iconographie de l'auteur* está compuesto por dos partes bien distintas: un ensayo de unas treinta páginas, seguido de textos breves escritos a partir de veinte fotografías de escritorxs de los siglos XIX y XX. En principio, digamos que a la cuestión del acto de escribir los autores agregan la pregunta empírica sobre la imagen, evidentemente exterior al texto pero vinculada, a su vez, con un orden imaginario, desde la perspectiva de quienes leen y miran. En ese orden los autores sitúan entonces el término, atendiendo al rol que cumple la figura del autor en la imaginación de quien lee. Así es como el autor está asociado a la imagen de alguien (no a alguien), más precisamente, a la imagen que se abre en torno al nombre de alguien que escribe.

No sin ironía, inicialmente Ferrari y Nancy disipan la dificultad, como cuando alguien que ha permanecido fuera de una discusión interviene después queriendo ordenar los tantos: hay, por una parte, un obrero (un artesano) que antecede y controla el producto que elabora; por otra, hay un autor (artista), potencia singular, y una obra, una potencialidad, línea de fuga hacia adelante, poder–ser. El producto se fabrica mientras que la obra es del orden del invento, lo inesperado, lo insólito e inhabitual, es lo abierto o inacabado del producto que se ha concluido. Si la primera prevención invita entonces a no confundir al obrero con el autor, ahora sí ellos señalan una primera «dificultad»: el autor no puede no proyectar hacia nosotros, a través del producto, el esbozo de una figura singular y reconocible. Remite a algo del orden de lo empírico; puede ser una evidencia visual (un rostro público retratado), auditiva (una voz), material incluso, en la caligrafía propia e inimitable de la firma que remite a un nombre propio y le otorga una marca

propia o carácter (aquí evocan la noción del primer romanticismo alemán). Al lado de la escritura, persiste según ellos la pregunta del lado del lector, sobre ese *hay alguien que escribe*, reconocible o distinguible entre otros, y esta pregunta permitirá singularizar, percibir el «carácter» (los *rasgos distintivos*) de una obra. Por eso entienden la imagen de un autor como un *medium* entre el sujeto y la obra: de ella se «dedujo a alguien; de ese alguien solo se extraen los rasgos de una figura desprovista de personalidad y subjetividad» (Ferrari y Nancy, 2005:26). No se trata de un individuo, por supuesto. La imagen es «la relación por la cual un texto remite al cuerpo de un autor, a su materialidad visible, y un autor se disuelve en la consistencia no icónica de la escritura. La imagen de un escritor restituye así un cuerpo, una identidad al texto» (29). Como se ve, estas ideas sobre la autoría, sin duda deudoras de los aportes anteriores que mencionamos, basan su indagación en la experiencia de lectura, en el acto de leer que implica operaciones de inteligencia que involucran a los sentidos (como impresiones), es decir al cuerpo y a su capacidad neurológica, digamos, de crear imágenes. Ferrari y Nancy lo conciben contra una «tradición alfabética», como un movimiento «iconográfico» dado que «la lectura se caracteriza por desencadenar una pluralidad de imágenes en su mayoría involuntarias, aunque no todas» (28). Entre autor y obra, estaría entonces la imagen del autor o escritor. Obsérvese que no se trata de un hiato o resto sino de una oscilación inasible, o un latido. Aquí es donde se da una vuelta interesante a la cuestión, en tanto se restituye algo del orden de la empiricidad de nuestra aproximación a los libros. Habría un paradójico «punto de equilibrio inestable» entre el sentido de un texto y la evidencia de la imagen, que hace que la imagen que el lector se hace del autor oscile entre pasar de una evidencia capturada por la visión, que sin embargo se escapa a medida que avanza en el texto, entre lo que aparece y lo que desaparece. Así es como el retrato de un autor no ofrece ninguna significación de la obra, pero puede constituir una señal hacia ella, respecto de la singularidad del sujeto-autor. Los retratos son como la señalización de un gesto particular (no un signo), una manera, que dan a la obra su fisonomía. Por eso Ferrari y Nancy invierten la relación causal (del autor a la obra) y postulan que la obra engendra al autor, dando un golpe definitivo a la concepción moderna (romántica) de la autoría. En este sentido, el individuo escritor —el obrero de la pluma— no participa de ese movimiento de significación porque el autor...

No es un fantasma inconsistente proyectado sobre la obra. Es la idiosincrasia o la *iconografía* en este preciso sentido: la *grafía* de la obra —su «letra», su manera, su propiedad insustituible— se vuelve en ella ícono —figura, emblema figural, hipostasis, rostro.

El autor contiene el *carácter* de la obra: su configuración propia e inalienable... (36)

Esta perspectiva invita a preguntarnos acerca de las implicancias que tiene para el quehacer crítico, en tanto plantea el problema del horizonte, estado de cosas, espacio de posibles —diría Bourdieu— que hace falta conocer o reconstruir para discernir y valorar una lengua otra dentro de la lengua o una singularidad en la lengua. En el ensayo preliminar del libro de Ferrari y Nancy, destacamos dos líneas en torno a las formas de figuración de la autoría; acabamos de ver una primera línea, relacionada con el acto de leer privado e individual, pero no es la única que se puede inferir de estas reflexiones. Se encuentra, en efecto, otra experiencia de lectura que puede describirse como compartida, plural e institucionalizada, e inserta en una memoria intertextual y cultural. Es decir, aquella en la que precisamente intervienen condiciones históricas. Cuando los autores se refieren a la persistencia «en el imaginario colectivo» (Ferrari y Nancy, 2005:21) de una figura autoral cuya imagen se multiplica en miles de «álbumes e “iconografías”», constatan que:

lo que está en juego es la rememoración de *una historia en la que el continuum de la tradición* está siempre a punto de interrumpirse para dejar penetrar algo del orden de lo imprevisto en *las filas de la literatura*. En su singularidad absoluta, en la singularidad de un carácter libre de toda connotación moral, la figura de un autor es como el testimonio visual de una creación que accede a la inmanencia de un cuerpo. (21 – subrayado mío)

Esa es acaso una de las dilucidaciones que impulsan a la crítica, y las operaciones que la mueven, por cierto, en especial (aunque no exclusivamente) cuando se enfrenta a producciones contemporáneas, cuando está en veros cuáles serán aquellas que señalarán una singularidad o el modo en que una escritura «interrumpe» el «continuum de la tradición» o se inmiscuye en las «filas de la literatura». Vale la pena considerar que de ninguna manera se trata de una generación espontánea, ni de un misterio; las «filas» de la literatura están hechas de complejos procesos de valorización, de actos más o menos exitosos de consagración, que implican forzosamente atender a una dimensión social. Es así igualmente válida la pregunta acerca de cuáles son las fuerzas, vectores, condiciones que actúan creando a los creadores, para decirlo con Pascale Casanova (2002). Es lícito preguntarse entonces sobre la relación entre historia, o memoria de la tradición, e interrupción como lo imprevisto que implica, respecto de ella, cada singularidad de autor.

En nuestro ámbito, Marcelo Topuzian ha brindado un pormenorizado análisis y balance teórico sobre la cuestión en su libro de 2014. Allí fundamenta la necesidad de que la teoría literaria como disciplina recupere el sitio de una interrogación sobre las condiciones de la significación que tuvo desde su surgimiento en los estudios literarios y que llegó a ser central en su momento vanguardista de radicalización, entre los años sesenta y setenta del siglo xx. Para ello sostiene que antes que manifestar un determinado sentido surgido de un juego de lenguaje y de una serie de relaciones intertextuales, la teoría

debe asumir la existencia de una verdad específica de la literatura, como «afirmación pura» (Topuzian, 2014:366). Más que dar lugar a un «saber del texto» o a un «saber del escritor», pone en cuestión «todo aquello que se venía pensando como literatura, en el marco de alguna institución» (366). Según Topuzian, podría ser así una verdad que «atraviesa y perfora cualquier orden y saber dados acerca de lo que corresponde o conviene a cada identidad, grupo o género en una situación o momento determinado» (367). Se trata de «verdades literarias» (aquí resuena la filosofía de Alain Badiou) que los textos declararían, «que no son derivaciones de un saber acerca de los textos o escritores» (370) a las que se dirige la crítica, o que esta debería presuponer en la lectura de los textos, concebidos como plurales y múltiples. Acá es donde Topuzian hace intervenir una noción de autor, instancia autoral que sin ser concebida ya como fuente del sentido —como vimos, esa fue una batalla ganada en los setenta—, puede remitir sin embargo a una emergencia que en tanto tal intervendría quebrando el dominio que «cualquier saber del texto pretenda ejercer sobre él» (372), o la apropiación del espacio textual por la cual el texto se cerraría en un vacío trascendental y totalizante (por ende, incognoscible). Esta singularidad sería del orden de lo empírico antes que de una individualidad o ilusión biográfica: una voz, una lengua, un gesto, el trazo de una firma. Contra definiciones identitarias del escritor, la noción de autor señalaría entonces esa singularidad, un particular entre múltiples e infinitas escrituras, esa posibilidad de exceder lo dado, en literatura.

Retomemos ahora la discusión iniciada a propósito del ensayo de Ferrari y Nancy. Aun cuando se prescindiera de interrogar las causas de ese efecto de lo literario (evitemos hablar de *La Literatura*) en el orden de la cultura, esta alteración de las bases de una «determinada situación institucionalizada» (Topuzian, 2014:384) de lo literario solo podría verificarse adoptando una perspectiva, en sentido temporal, a partir de un punto (de anclaje) que implica el conocimiento de un determinado estado de situación. Y, de todos modos, habría que caracterizar en qué libros o escrituras lo literario sucede así, instaure tales declaraciones de verdades. Esto conlleva indefectiblemente el sostenimiento de un valor, siempre contingente. En este sentido, tanto para lectorxs con formación específica como para otras maneras de relacionarse con lo literario, cualquier forma de referirse a una serie en términos de «lo que se venía haciendo» o del marco de un orden dado, implica la existencia de gestos colectivos (diversos) de historizar o cuanto menos de organizar lo que se conoce en un momento dado. Resulta insoslayable que son múltiples las experiencias de lectura, que hay un saber de lectorxs, un cúmulo de lecturas junto con una determinada organización de la información, o perspectivas relacionales respecto de lo que ya se sabe sobre los textos, para decirlo con Rancière (2007). Resulta entonces difícil hacer caso omiso de las circunstancias y condiciones de posibilidad —mediaciones, operaciones de puesta en circulación, difusión, descubrimiento, selección de una escritura, etc.— en las que de manera incalculada lo literario acontecerá (o no) y será

susceptible (o no) de declarar una verdad. En efecto, ¿cómo hacer para suspender, ante algo que leemos, una perspectiva relacional respecto de una experiencia lectora previa? Aquellos sentidos instituidos por acciones simbólicas, culturales y que conforman las bases de lo que, en un momento dado, ya se sabe sobre la literatura o sobre el escribir, ¿no quedan acaso ubicados en otra suerte de vacío trascendental, o denegados, o relegados a un misterio, cuando se mencionan como algo ya sabido y que no merece investigarse, sino que se debe dar por supuesto? Es preciso admitir que no hay modo para la teoría de leer un acontecimiento de verdad literaria sin que se haya considerado o construido un conocimiento en torno a determinadas firmas emergentes o consagradas, nombres, textos precedentes, por más que se resista a reconocer, o se niegue de hecho ese conjunto de operaciones intelectuales, críticas, de atribución de sentidos.

## LECTURA

El cuento de César Aira «Cecil Taylor» presenta variaciones (subrayamos el sentido musical de la palabra) sobre la pregunta acerca del misterio del arte como algo experimentable, que sucede ante la vista de quien quiera verlo y que despierta curiosidad acerca de lo que es, o de qué está hecho. Por eso despliega en su principio constructivo la forma de la multiplicidad en diversos aspectos: no hay un único comienzo para el cuento ofrecido a la lectura, sino historias que se suceden sin relación aparente, que hacen estallar la existencia de una lógica causal entre ellas y exhiben la apertura al infinito de la posibilidad de contar. Por ejemplo, el relato se abre con la historia de una prostituta negra que interviene con un mínimo movimiento en una escena ya iniciada, interrumpiendo el momento en que un ratón ha quedado acorralado por un gato, y que por su mínima intervención ahora alcanza a escapar; luego viene una serie de fugas hacia lo ensayístico con múltiples afirmaciones sobre lo que es el arte, lo que es «también» el arte, sobre las biografías de «tantos» artistas; y finalmente una invitación («empecemos de nuevo»), a nuevos inicios, con un cuento tras otro hecho de sucesos en los que no pasa nada: el jazzman Cecil Taylor es un ignoto músico que se pasa las noches tocando en bares o salones hasta que alguien lo interrumpe para que cese su música; o se cruza con un desconocido en la calle, pero éste no lo invita a tocar. Ahora bien, el cuento que paradójica e irónicamente no se cuenta es la historia de cómo un personaje, músico de profesión, llegó a ser una figura identificable por su arte (y a través de su nombre propio) en la historia del jazz, en la memoria de los aficionados del jazz y de los jazzmen o en *las filas de la música popular*. Si no todos lo conocen, cualquiera podría averiguar su identidad. El narrador presenta esta situación como el resultado de un conflicto entre un *trabajo en curso* (tocar interminablemente música,

o escribir, digamos) y lo que *resta* de esas acciones sucesivas y múltiples; entre el acontecer mismo de la práctica artística, interpretada o editada para un público (publicada, precisamente) por un lado, y por otro, lo que el narrador llama sus «restos desechables» (133), «restos por todas partes» (132) de, precisamente ese acontecer que es el acto creativo, o de las creaciones artísticas ahora multiplicadas por la difusión de críticos, instituciones, e infinitas publicaciones.

Sin embargo, la referencia literal a la biografía, presente en el cuento, contradice la lógica hagiográfica y fundada en la narración de una existencia: el cuento gira en torno a un músico de jazz de renombre mundial —y que aún vivía cuando se publicó el cuento, en 1992— antes de que se lo conociera como Cecil Taylor. En el relato, no conocemos nada sobre su vida, más que escenas inconexas, «atmósferas» en las que expuso su arte, cuando en definitiva, no había *otro* Cecil Taylor; aquí solo sabemos que un músico hoy famoso denominado Cecil Taylor (pionero del *free jazz*), no siempre lo fue, aunque tampoco sabemos cómo llegó a serlo porque no conocemos más que los múltiples fracasos de sus performances artísticas antes de una consagración que nunca se menciona y que no sucede en el cuento. Asistimos a las presentaciones de un músico en tiempos en que carecía de una existencia pública, más allá de su efímera y trunca presencia en innumerables escenarios. La única evidencia de esa consagración es que su nombre propio evoca algo más que el de una identificación civil. Se narra las circunstancias reiteradas de su vida antes de ser Cecil Taylor, es decir antes de ser autor.

Notemos que el acto de interrumpir la ejecución supone en quienes lo ejecutan una manera de preservar y sostener la persistencia de una tradición musical. El cuento designa la convención como «el arte en general»; entonces la innovación tiene que ver con lo particular, lo singular que algún día misteriosamente, deja de serlo para convertirse en lo que podría describirse como un rumor, amplificado por prácticas y artefactos de difusión y reproducción concretos.

El cuento se exhibe como un manifiesto vanguardista. Sin postular sentencias, no deja de pensar el arte, aunque lo hace convirtiendo la propia ficción en pensamiento y diseminando afirmaciones cifradas. El conflicto entre repetición y variación, entre la costumbre y su alteración, o el discernimiento de la «característica» de una obra (en el sentido en que lo actualizaron Ferrari y Nancy) recorren todo el relato de «Cecil Taylor»: «el mejor músico, su vigor en la renovación», lo hizo universal (Aira, 1992:134); «incomparable con nada existente» (135); la «gran serie virtual de las historias [es] innecesaria» (136), «La vida está llena de sorpresas» (140). Se relanzan, diseminadas, todavía más valoraciones y reflexiones, entre la repetición infinita de lo que «por el momento no era música» (143): «una forma genuinamente novedosa de la música»; «Había algo inherente a su trabajo que provocaba la interrogación» (141); «Cecil reflexionó: su música, esencialmente novedosa, resultaría un desafío en ese marco» (143).

Hay una determinación inevitable y un corte, interrupción, que altera lo esperable, es decir, lo posible, como sucede en la breve escena inicial del ratón acorralado, que no culmina en el triunfo del perseguidor porque sobreviene como un rayo el azar de un golpe que alcanza para distraerlo. Con la huida del ratón, se altera la escena, se suspende lo dado (una situación institucionalizada), perdido para siempre. Irónicamente, el cuento pone al desnudo la tensión entre lo determinado y el azar, y asocia lo incalculable a un misterio cuando se pregunta insistentemente sobre los sucesivos fracasos que culminaron sin lógica causal en el nunca mencionado éxito del jazzman neoyorquino: su consagración, su conquista de legitimidad, se cifran simplemente en el nombre propio que todos hoy reconocen.

A fin de cuentas, la narración suscita la pregunta sobre ¿quién, cuando lee firmas nuevas, no sostiene un deseo o fantasía de descubrir y dar a conocer la «rara avis», persistiendo entonces en una forma de fidelidad supersticiosa al misterio de la creación? Ahora bien, no resulta fácil negar que descubrir la *rara avis* supone necesariamente poner en relación una obra con un conjunto de posibles literarios o artísticos, que fueron consagrados antes por otros lectores, críticos y editores.

Margarita Merbilháá

## ENVÍOS

**AGAMBEN, GIORGIO** (2005). El autor como gesto. En *Profanaciones* (pp. 81-94).

Adriana Hidalgo. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.

**FERRARI, FEDERICO Y NANCY, JEAN-LUC** (2005). *Iconographie de l'auteur*. Galilée.

Traducción nuestra.

**FOUCAULT, MICHEL** ([1969]2010). *¿Qué es un autor?* El cuenco de plata. Traducción

de Silvio Mattoni.

**TOPUZIAN, MARCELO** (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Ediciones UNL.