

den ser creadas en compañía, a partir de lo ya creado: citándolo, imitándolo, plagiándolo, parodiándolo...; en definitiva: dialogando con la tradición. El resultado de esta creación que es siempre re-creación sólo puede ser una autoría colectiva y, por tanto, en gran medida anónima. No hay un autor original porque no hay origen, como tampoco puede haber fin. La idea de un texto definitivo pertenece a la religión o al cansancio, dijo un poeta que encabezó uno de sus libros con el siguiente epígrafe:

«Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóname el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor».

Observen: su redactor, no su autor. Los versos felices no se inventan; se usurpan. ¿De dónde?: de la tradición literaria, donde estaban ya en potencia, previstos de algún modo. Qué más da que sea un poeta u otro quien los extraiga de allí. Lo insinuaba Borges en 1923 como lo insinuaba Paul Valéry en 1938 al escribir: «La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor».

Esto último es lo que ocurre precisamente en el imaginario planeta Tlön, donde —nos dice el narrador del conocido relato de Borges— «es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo».

Vuelvo a mi pregunta: ¿con qué derecho puede alguien reclamar la propiedad intelectual de su creación artística? ¿Con qué derecho puede hacer eso un escritor si resulta no sólo que escribe su obra siempre en compañía y que además lo escrito sólo adquiere sentido —algún sentido— cuando el lector lleva a cabo su interpretación creativa, borrando así los límites entre escritura y lectura, y demostrando, en definitiva, que el momento más insignificante en la vida de una obra literaria es el de su génesis? Si a lo dicho le sumamos la naturaleza dual (consciencia e inconsciencia) del ser humano (y recordando a Stevenson cabría matizar: por lo menos dual), comprenderemos que la comunicación no es un acto enteramente voluntario y consciente, con lo cual ya no es sólo que reclamar para la propia voz algún privilegio sea algo discutible, sino que habría que empezar por saber qué reconoce cada uno de sí mismo en su propia voz. Como diría Paul Ricoeur, no es tanto un pro-

blema de individuación como de identificación lo que está en juego; es decir, se trata de una cuestión que nos conduce directamente a la noción de *ipseidad* o del sí-mismo (Ricoeur, 1990: 67), y que en gran medida recuerda el ejercicio de autoafirmación que, siempre a partir de un problemático yo observado en su esencial inestabilidad, lleva a cabo Montaigne en sus *Ensayos*. Teniendo en cuenta lo planteado hasta aquí, invocar al autor deviene una postura abusivamente logocéntrica, a menos que se modifique la noción tradicional de autor por otra distinta: plural y, a la vez, anónima.

Y ya adelanto que, por extraño que parezca, este cambio no es incompatible con la noción de originalidad. Tal y como lo entendemos hoy, este concepto es sobre todo –aunque detrás esté Montaigne y toda la cultura humanista del Renacimiento marcando en gran medida los orígenes de la subjetividad moderna– una invención de los románticos, con su culto al yo, a la individualidad, y por tanto con la inauguración de lo que acertadamente el sociólogo norteamericano Christopher Lasch denominó en 1979 la «cultura del narcisismo», pero la necesidad de innovar, de aportar algo a la tradición, es, muy probablemente, de naturaleza antropológica: habrá existido siempre. Podría demostrarse con los trovadores, pensando en el deseo que estos poetas sentían de que su originalidad fuera reconocida y apreciada por el público, y sería fácil demostrarlo también con los poetas petrarquistas de los siglos XVI y XVII, muchos de los cuales, pese a situar el principio estético de la *imitatio* (que fue sobre todo una imitación compuesta o ecléctica) en el centro de su actividad creativa, consiguieron demostrar su agudeza y arte de ingenio expresándose en una lengua poética que dejaba márgenes muy poco generosos a la originalidad, dado que llegó a alcanzar un alto grado de topificación, tanto temática como expresiva. En estas condiciones, ser original suponía un auténtico desafío: significaba ser capaz de desautomatizar (como dirían los formalistas rusos) el material heredado, de iluminarlo con una nueva luz, lo que se consiguió no a partir de una invención, sino de una intensificación de recursos que desembocó en el fenómeno del culto a la oscuridad poética, un fenómeno que había sido ya tratado por Boccaccio en los dos últimos libros de su *Genealogía de los dioses paganos* (1360). Es sólo un ejemplo de cómo la tradición y el talento individual (otra vez Eliot) no sólo pueden ir perfectamente de la mano, sino que, en rigor, es imposible que se suelten. A menos, claro, que uno de los dos –y todos sabemos cuál– se arriesgue a precipitarse en el vacío y se pierda para siempre. El poeta petrarquista sabía –de ahí la célebre imagen de la abeja que liba en

múltiples flores para elaborar la propia miel— que petrarquizar significaba elaborar un estilo propio a partir de los mejores versos leídos; por eso, aun sintiéndose enteramente responsable de su poema, reconocía sus deudas y, sobre todo, presumía de ellas.

Podríamos ir más atrás y recordar que incluso en el sistema de la retórica clásica, donde la noción de *inventio* era más extractiva que creativa, se observa cómo luego, en el nivel de la *dispositio* y de la *elocutio*, el orador trataba de mostrarse original para llamar la atención de su auditorio y llevarlo hasta donde le interesaba, que es la maniobra básica de toda persuasión. Conseguido su propósito, el orador volvía a preparar su próximo discurso recurriendo al depósito de lugares comunes que le brindaba la tradición. Otro ejemplo, pues, de creación —y creación original— en compañía.

Claro que queda otra opción para poder seguir hablando del autor sin necesidad de pensar en una autoría colectiva. Consiste en limitar la figura del autor a una función textual. Y digo «textual» porque, desde esta perspectiva, se entiende que es el texto el que apunta a esa figura que sólo en apariencia está fuera de él y lo precede; es el texto el que contiene en sí mismo una serie de signos que reenvían al autor. Esta opción a la que me refiero es la que en gran medida siguió Michel Foucault en un célebre ensayo titulado «¿Qué es un autor?», publicado en 1969 —significativamente un año después del no menos famoso ensayo de Roland Barthes «La muerte del autor». Foucault se refiere allí a la figura del autor no en términos tradicionales —no a lo Sainte-Beuve, por ejemplo, pensando en un creador genial—, sino con la intención de mostrar el peculiar modo de existencia, circulación y funcionamiento de determinados discursos —entre los que cabe destacar los discursos literarios— dentro de una sociedad. Dice Foucault, tras señalar los principales rasgos característicos de lo que denomina la «función-autor», que desde que en el siglo XVII o XVIII el anonimato literario se hace insoportable, se ponen en funcionamiento ciertos mecanismos de construcción del autor, y entre las razones que llevan a activar esos mecanismos se cuenta —parece sugerir Foucault (1983: 205 y ss.)— la de limitar la excesiva multiplicación de significaciones de un texto. De manera que la «función-autor» viene a ser un principio de economía en la proliferación del sentido, lo que significa el reconocimiento de un límite a la apropiación del texto por parte del lector. El autor, por tanto, no ya como garantía del sentido, sino como límite al protagonismo excesivo del lector y sobre todo como límite —diríamos— a ciertos excesos estructuralistas y deconstruccionistas que abren las puertas a la libre manipulación y descomposición de las obras literarias.

Con esta reivindicación de la figura del autor, puede plantearse de nuevo la cuestión de la especificidad de la comunicación literaria y decir que se trata de un proceso comunicativo no sólo entre autor y texto y, luego, entre texto y lector, sino también entre autor y lector: ambos se comunican a través del texto, aunque se trate de una comunicación separada en el tiempo y en el espacio. Lo que ocurre es que el autor proyecta en el texto, mediante una serie de complejas identificaciones positivas o negativas con lo que dice el narrador y lo que dicen los personajes (o con lo que dice el yo poético, en el caso de la poesía), una imagen más o menos fiel de sí mismo, y el lector reconstruye mediante el acto mismo de la lectura esa imagen o figura del autor, entendido éste como principal sujeto enunciativo del texto. Es así como aparece, siempre durante la lectura, el autor en la obra. Y lo cierto es que puede plantearse esto sin descuidar en absoluto la conocida advertencia de Roland Barthes: «*quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*» (1970: 34). Tres instancias distintas quedan establecidas con estas palabras: la del narrador, la del autor real, y la de una categoría intermedia a la que en 1961 Wayne Booth denominó el autor implícito y que Pozuelo Yvancos (1992) y Darío Villanueva (1991) han desarrollado algo más al establecer la diferenciación entre autor implícito representado y autor implícito no representado. Está claro que formulado así: autor real, autor implícito, autor implícito representado, autor implícito no representado, narrador... despierta en cualquiera ciertos recelos y surge de inmediato la tentación de decir lo que dijo Genette al respecto: «demasiada gente para un solo relato» (1998: 96); sin embargo, bienvenidos sean todos esos conceptos si vienen a clarificar (y a eso vienen; otra cosa es que lo logren) el estatuto comunicativo especial que tiene lugar en el ámbito de lo literario y, sobre todo, si con ellos se evitan ingenuos cruces de la barrera de la ficcionalidad. Centrémonos ahora sólo en uno de estos conceptos, el del autor implícito, por ser sin duda el que más se acerca a las sugerencias deslizadas por Foucault cuando comenta la construcción del autor a través del texto.

En *The Rhetoric of Fiction*, explica Booth que todo novelista, al escribir, deja «una versión implícita de sí mismo» en el texto, una versión que no tiene por qué coincidir con la que deja en sus otras obras ni, por supuesto, con su personalidad real (1974: 66-67). «Tal como las propias cartas personales implican diferentes versiones de uno –afirma Booth (1974: 67)–, dependiendo de las diferentes relaciones con cada corresponsal y del propósito de cada carta, así el escritor se manifiesta