

Propiedad intelectual y creación artística a la luz de la teoría literaria

David Viñas Piquer

Hacia 1936, el que puede ser considerado como principal investigador de la Escuela de Praga, Jan Mukarovsky, estableció la célebre distinción entre la obra como *artefacto* (es decir: como mero significante a la espera de que se le otorgue algún significado) y la obra como *objeto estético* (resultado de haber otorgado ya alguna interpretación al artefacto). Esta distinción se mostró especialmente operativa para explicar el fenómeno de la variabilidad en la valoración estética, pues un mismo artefacto puede ser convertido en distintos objetos estéticos dependiendo de las circunstancias en las que es interpretado: dependiendo del sistema de normas histórico-culturales de cada época concreta, de los cambios producidos en el marco social, de la competencia del lector, y de otros factores externos a lo que en términos formalistas se denominaba *la obra en sí*, fórmula que pretendía resumir una tendencia investigadora declaradamente inmanentista. Obviamente, lo que Mukarovsky quería destacar era que la obra artística, como todo signo (recuerden que sus investigaciones se inscriben en el marco de la semiótica), no tiene sólo una función estética o poética (la analizada por los formalistas rusos; especialmente por Jakobson), sino también una función comunicativa (Mukarovsky, 1977: 81). Y hoy sabemos, sobre todo gracias a los avances de la pragmática lingüística, que el esquema básico de una situación comunicativa establecido por Saussure –un emisor que envía un mensaje a un receptor y éste lo descodifica y responde después con otro mensaje– es una simplificación excesiva de la realidad, ya que lo que verdaderamente ocurre es que, desde la primera palabra del emisor, el receptor empieza a reaccionar de algún modo (con gestos, con interrupciones, etc.) y esa reacción condiciona absolutamente lo que el emisor va a seguir diciendo, además de que éste habla siempre previendo la reacción del receptor, de modo que la comunicación no es un juego de codificación y descodificación por turnos, sino, claramente, un proceso de interacción (Reyes, 1994: 52-53). Trasladas estas nociones al campo de la literatura invitan a entender

el texto literario no como un acto de comunicación unidireccional, sino interactivo, con la presencia tanto de la voz del autor como de la del lector (aparte de otras muchas voces que pueden resonar en su interior), lo que confiere a la comunicación literaria un carácter dialógico. La pregunta, claro, es: ¿cómo se incorpora esa voz ajena, la voz del lector, en el enunciado creado por el autor? Cualquier intento de responder a esta cuestión pasa por tener muy presente la especificidad de la comunicación literaria que, al caracterizarse por su carácter diferido, hace que el circuito de la comunicación normal se disgregue en dos segmentos autónomos: el autor ante la obra en primera instancia y, siempre en un momento posterior, la obra frente al lector (Segre, 1985: 12).

En el primer caso, la voz del lector sólo puede quedar incorporada si es el propio autor quien la incorpora siguiendo lo que Bajtin denominaba la «orientación hacia el oyente», fenómeno con el que se refería a la orientación que el hablante da a sus palabras pensando ya en quien va a escucharlas, es decir, pensando en un destinatario concreto cuya imagen condiciona entonces directamente la fisonomía del enunciado. En el ámbito de lo literario, quizás lo más acertado sería hablar de un lector que existe sólo como mera «potencialidad», lo que Genette denomina un *lector virtual* (1998: 103), pues nunca puede tenerse la certeza de quién va a leer verdaderamente la obra; ni siquiera cuando se escribe pensando en un destinatario concreto puede asegurarse que vaya éste a leer efectivamente el texto: algo podría llegar a impedirlo. La muerte, por ejemplo.

No es cosa de discutir ahora si resulta o no verosímil que se escriba una obra pensando en un lector o en unos lectores concretos; basta reconocer –para lo que se pretende aquí sugerir– que, al configurar la obra de un modo determinado, todo autor está formando una imagen de sus lectores o, más exactamente, una imagen del tipo de lector que el texto necesita para funcionar. De ahí, precisamente, que Wayne Booth (1974) o Michel Charles (1977) se dedicaran a analizar los mecanismos retóricos utilizados por los escritores para guiar al lector en su recorrido por el texto, o, dicho, con otras palabras, para tratar de controlar la lectura que debe hacerse de sus obras, como si en el fondo todos soñaran con ese *lector modelo* del que hablaba Umberto Eco, un lector capaz de moverse en la descodificación exactamente igual a como se movió el autor en el momento de la codificación (Eco, 1993: 79-80). *Lector virtual* y *lector modelo* coinciden, en esencia, con el *lector implícito* de Wolfgang Iser: en definitiva, se trata de recordar que la recepción está prevista en la estructuración misma de la obra li-

teraria, que todo texto tiene una *estructura apelativa*, que pide a gritos un lector sencillamente porque lo necesita para existir (Iser, 1987: 68). «¿Qué es un libro que no se lee?, se preguntaba Maurice Blanchot en *El espacio literario*, y él mismo respondía: «algo que todavía no está escrito» (1992: 180-181). Así que no es sólo que el autor incorpore en su obra la voz del lector al pensar explícitamente en él o al dibujar su imagen mientras escribe, sino que sin esa voz ajena no existiría la propia. Si, como aseguraba Roman Ingarden (1998: 392 y ss.), una de las características esenciales de las obras literarias es su indeterminación, parece obvio que el autor nada dice hasta que otro acude al texto y lo completa rellenando sus inevitables omisiones. Toda narración implica movimiento, por lento que éste pueda ser, de donde se infiere que contar todo es imposible: hay que omitir detalles o dejar de ser narrador. Será luego el lector –coautor entonces– quien complete lo incompleto, actualizando así uno de los significados posibles (también podría decirse: coherentes) del texto. Es lo que daba a entender Jean-Paul Sartre cuando decía que «la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico» (1990: 70-71).

Con lo que hemos entrado en el segundo segmento autónomo de la comunicación literaria, ya no el que muestra el acto configurativo de una obra (la presencia del autor frente a su texto), sino el que muestra el acto refigurativo: el del encuentro entre texto y lector (Ricoeur, 1987). Un análisis fenomenológico de la lectura, un análisis que se centre en el despliegue del texto en la conciencia del lector, demuestra que el significado de una obra literaria depende de un equilibrio entre el abanico de posibilidades de actualización previstas en la misma estructura textual –¿hará falta recordar que un texto puede tener varios significados, pero no cualquier significado?– y lo que cada lector, dependiendo de su circunstancia (de sus experiencias, de sus prejuicios, de su ideología, de sus aptitudes, etc.), aporta a la lectura. No hay que olvidar que durante el proceso de concretización que se lleva a cabo al rellenar las lagunas o espacios vacíos del texto (los *puntos de indeterminación* de que hablaba Ingarden), el lector incorpora su subjetividad en lo que lee. El equilibrio al que se ha aludido se da, pues, entre lo que el texto propone, y lo que el lector es capaz de aportar. Y equilibrio aquí significa diálogo. Con lo que resulta evidente que la comunicación literaria posee ese carácter dialógico al que se refería Bajtin. Dialógico; es decir: interactivo. No hay un autor que diga algo a través del texto y un lector que escuche lo que se le dice; hay otra cosa: una situación en la que todos dicen. Y el resultado final es que no hay resultado final; lo que hay es la apertura del texto a múltiples sentidos.

Por otra parte, lo que el autor quiere decir —eso a lo que se suele denominar la *intentio auctoris*— es sólo una parte de lo que dice: también dice cosas sin querer y, por extraño que suene, dice lo que dice. Lo que decimos (el significado literal), lo que queremos decir (el significado intencional) y lo que decimos sin querer (espacio en el que la crítica psicoanalítica entra con más o menos acierto) son las tres dimensiones de la comunicación lingüística (Reyes, 1994: 43 y ss.). Pasar de una a otra supone, siempre, un acto hermenéutico: del significado literal al intencional, por ejemplo, se pasa a través de inferencias pragmáticas especialmente atentas al contexto situacional —auténtico agujero negro de las teorías deconstructivas— en el que tiene lugar la comunicación.

Tenemos, pues, que el autor no dice sólo lo que quiere decir y que, además, dice siempre con ayuda de otro: el lector. No es extraño, pues, que en 1968 Roland Barthes declarara: «el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» (1987: 66). Decretada esta muerte, deja de tener sentido la idea de que las obras tienen un único significado (el que se corresponde con la *intentio auctoris*) y gana terreno otra idea, la de que el texto es un «tejido de citas» porque lo que el escritor hace, lo que se limita a hacer, es mezclar escrituras anteriores y configurar así un discurso en el que termina perdiéndose toda identidad. Al fin y al cabo, utilizar palabras prestadas —como destacó Bajtin— es hablar, pero también es ser hablado, dejar que intenciones e ideologías ajenas se adhieran a las palabras propias. Por eso un escritor puede llegar a sentir lo que Harold Bloom denominó la *angustia de las influencias*, que es en gran medida la angustia de comprobar cómo se pierde la paternidad del texto y queda ésta desplazada desde el autor a la tradición literaria. A este desplazamiento aluden, más o menos explícitamente, quienes hablan del fenómeno de la *intertextualidad*, concepto introducido por Julia Kristeva en un artículo de 1967 tras desocializar —como hizo también Todorov— la noción de *voces enmarcadas* manejada por Mijail Bajtin (Zavala, 1991: 137). Traiciones aparte, la naturaleza polifónica del lenguaje destacada por Bajtin fue siempre respetada y así se insistió en la presencia inevitable de la voz ajena en la propia voz, que era, de hecho, insistir en que en cada nueva obra resuenan ecos de obras anteriores, con lo que se venía a corroborar la observación realizada por T.S.Eliot en su célebre ensayo «Tradition and Individual Talent» acerca de la existencia simultánea («a simultaneous existence») de todas las obras de la tradición literaria (Eliot, 1950: 49).

Llegados a este punto, cabe plantearse con qué derecho puede un autor reclamar la propiedad de sus obras si resulta que éstas sólo pue-