

Pensar la originalidad en la escritura creativa

Thinking about originality in creative writing

Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza*

Janitzio Alatraste Tobilla*

Resumen: El texto analiza y reflexiona la originalidad en la escritura creativa, a partir de la angustia de la influencia, su definición, el marco jurídico mexicano (artículos 3 y 4 de LFDA), el género literario y la técnica. A través de estos ángulos, se reflexiona sobre los desafíos y dimensiones de la originalidad, así como expone los distintos confrontamientos que el escritor y el artista en general se enfrentan.

Palabras clave: originalidad, influencia, innovación, género, técnica.

Abstract: *This text analyzes and reflects on originality in creative writing, considering factors such as the anxiety of influence, its definition, the Mexican legal framework (Articles 3 and 4 of the Federal Law on Copyright), literary genre, and technique. Through these perspectives, it examines the challenges and dimensions of originality, highlighting the various confrontations faced by writers and artists in general.*

Keywords: *Originality, influence, innovation, genre, technique.*

*Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Artes, México, adsogutierrez@gmail.com, janitziobyn@gmail.com

RECEPCIÓN: 20/11/2024

ACEPTACIÓN: 19/02/2025

Introducción

La originalidad ha sido una aspiración constante en la historia de la creación artística; un ideal que plantea desafíos y paradojas en cada generación. En particular, la “angustia de la influencia”, un término acuñado por el crítico literario Harold Bloom (1973 [1997]), describe la lucha que enfrentan los artistas al intentar definir su voz en medio del peso ineludible de sus predecesores. Esta lucha por la originalidad no solo remite a una contienda psicológica con la tradición, sino también a un conflicto más amplio que involucra la definición de lo original, el papel de la ley, el género y la técnica en la obra de arte.

La originalidad no se define simplemente como la ausencia de influencia; antes bien, se enmarca en un terreno ambiguo donde cada obra responde, consciente o inconscientemente, a la tradición y a los cánones estéticos. Los géneros y las técnicas —que en sus inicios pueden haber sido innovadores— terminan por convertirse en convenciones que ofrecen formas estructuradas, pero, al mismo tiempo, limitan las posibilidades creativas. En este contexto, la tradición y el género operan como fuerzas que delinear y ordenan el universo de la creación, mientras que la técnica revela tanto la habilidad del autor como la particularidad con que aborda temas y formas ya existentes.

Este artículo examina la problemática de la originalidad desde estos ángulos, analizando cómo el concepto de originalidad se ve condicionado y desafiado por la presencia de influencias previas y por las estructuras impuestas y por el papel transformador de la técnica.

La originalidad y la angustia de la influencia

Harold Bloom (1997) propone una teoría que se rescata en el presente texto: la angustia de la influencia. En esta propuesta, el autor se concentra en los estudios de aquellos autores canónicos occidentales y sus argumentos, sin duda polémicos, que generaron posiciones académicas en las que unos elogiaban su capacidad y erudición y otros lo acusaban de limitado y un tanto tendencioso. Concentrarse en autores canónicos dejaba a un lado a los que se salían de la norma, aun cuando bien podrían hacerse un ajuste de cuentas y establecer una renovación en la literatura occidental. Un aspecto interesante de Bloom, aparte de su habilidad por condensar puntualmente sus conocimientos sobre la literatura, es su capacidad para hacer pensar y enseñar a hacerlo, pues sus obras han impulsado el estímulo para construir el conocimiento.

Harold Bloom parte de una idea reconocible por críticos y creadores: la originalidad en la literatura no existe y las composiciones literarias, por más que sus autores se esfuercen por ocultar, son productos de las influencias de obras literarias y autores previos —no hay que olvidar que la influencia es inevitable—. Con esto, sin duda, expresa las tradiciones literarias que influyen en un autor. El escritor bebe de una o varias tradiciones, muchas de ellas dependen de, por ejemplo, los propios objetivos de su obra literaria.

Con esta idea, se reconocen la experiencia, los gustos y los intereses lectores del escritor. Además, se atiende a la idea de que un escritor lee por razones personales, y no en favor de objetivos literarios o artísticos, incluso cuando hay una experiencia lectora que estimule la creación de una obra, esta no es consecuencia de la obra leída. Por ello, la influencia de las tradiciones literarias no solo depende de la obra en sí, sino del propio escritor que también es un lector.

Sin embargo, Harold Bloom insiste en que su posición busca “to deidealize our accepted accounts of how one poet helps to form another” y “provide a poetics that will foster a more adequate practical criticism” (1997: 5).¹ En el primer caso, que es el central para esta reflexión, puntualiza que la influencia y los predecesores literarios, más que ser beneficiosos para los proyectos literarios de autores nóveles, no son estímulos artísticos. Más bien, los autores jóvenes se sienten angustiados porque son obligados a diferenciarse de las influencias, a fin de conseguir el éxito y el reconocimiento —ellos se esfuerzan día con día para abrirse paso en el mundo literario y la industria editorial, así como producir sus propias obras literarias que cumplan sus intereses y búsquedas personales.

Además, el autor estadounidense señala que la apropiación de estas influencias, a partir de diferentes procesos literarios, artísticos y retóricos, produce una sensación de deuda (Bloom, 1997: 5), por no lograr, justamente, la diferencia y no haberse creado a sí mismo y compara este drama con el complejo de Edipo, en el que el autor emergente toma el papel del hijo y carga en contra de su padre, el autor precursor.²

For every poet begins (however “unconsciously”) by rebelling more strongly against the consciousness of death’s necessity than all other men and women do. The young citizen of poetry, or ephebe as Athens would have called him, is already the anti-natural or antithetical man, and from his start as a poet he quests for an impossible object, as his precursor quested before him (Bloom, 1997: 10).³

Esta propuesta plantea que la influencia se presenta invariablemente en la constitución de obras literarias por más pequeñas que sean. Con lo anterior, se vislumbra los puentes de comunicación que la obra de un autor emergente establezca con la de sus precedentes-precursores, los cuales apuntan a la intertextualidad, explícita o implícita, y a la originalidad. Esta última se convirtió en un ideal para la cultura occidental desde el siglo XVIII (Lynch, 2002-3).

El problema de la originalidad plantea, en un principio, destacar y rescatar la afirmación que dice que “todo ya está escrito en la literatura”. En ella se presentan, antes que nada, problemas por su cualidad general. Primero, la afirmación parece una invitación para desestimar las obras recientes e insistir en que estas creaciones no son relevantes. Esta afirmación, que, si bien parece una falacia, *jad ignorantiam, petitio principii?*, parte del supuesto de que lo anterior es, en cierto modo, de mejor calidad y cuyos lineamientos han logrado perdurar al enfatizar que el pasado es mejor.

Por supuesto, en este aspecto se pueden cuestionar y establecer puentes de comparación entre obras clásicas. Por ejemplo, contrastar las obras homéricas con sus contemporáneos y con las del pasado —desde aquellas elegías y líricas que no han llegado a nuestras manos, por razones más bien físicas que intelectuales, hasta las que sí—; confrontar la *Divina Comedia* con las obras grecolatinas, en particular la *Eneida* de Virgilio, la Biblia y tratados filosóficos y teológicos, muchos de ellos venidos de la Escolástica, los tomistas y los neoplatónicos medievales. Este ejercicio comparativo permite conocer aspectos de la obra y valorar su impacto en la cultura y su contexto.

Así, al menos de manera sustancial, se dibuja una dinámica en la que se puede constituir una suerte de intertextualidad para ubicar tanto las fuentes literarias y filosóficas como las propias características de la obra —ejercicio que, por lo regular, los filólogos e interesados en el rescate y edición crítica de obras literarias realizan para reconocer sus líneas—. Sin embargo, desestimar estos ejemplos remite a una ignorancia. Negarlas sería omitir su impacto, aun cuando es posible que sean *olvidadas* con fines artísticos —es decir, un escritor puede cuestionar y refutar lo que ha leído para constituir un proyecto artístico propio, lo que lleva a pensar que el autor tiene argumentos y propuestas que pudieran sustentar el olvido—. Por otro lado, sería interesante saber la contraparte de la crítica del contexto de estas obras, en el que se abordan las refutaciones y las opiniones contrarias.

Segundo, la afirmación intenta coludir con el estudio literario formal, en el que se intentan trazar líneas que unan a las obras formales con las informales o bien llevarlo al terreno de lo qué es literatura. En primera instancia, este cuestionamiento fuerza a ubicarse en los puntos en los que se está. Preguntarse ahora qué es literatura daría una respuesta distinta a, por ejemplo, la del siglo XVIII, en el cual el concepto de Buen Gusto y rechazo al exceso, típico en el Barroco, son algunas de las ideas imperantes. Por otro lado, en un intento por extender la reflexión, es posible ligarla a cuestiones de educación y formación artística —esto es, reconocer que el artista tiene una formación en la que abarca ciertos aspectos y se dejan de lado otros.

Dentro de la historia literaria se ha estudiado al género poético y su evolución, que si bien, por un lado y en una lectura contemporánea, nos ofrecen una perspectiva de cómo se pensaba la literatura en un contexto específico —por ejemplo, el Siglo de Oro— que, para su época, se consideraba adecuada por cumplir las normas filológicas. Por ello, antes de refutar y calificar de anticuadas a las Poéticas, es importante reconocer su contexto y su papel dentro de la discusión. Por otro lado, las Poéticas ofrecen una serie de normativas y características de cómo crear un mejor poema y que sea considerado literatura, desde los planteamientos de su época. En este sentido, los autores de aquellas épocas seguramente las estudiaban para generar su producto literario.

Las Poéticas informan sobre los criterios estéticos y normativos que los autores debían considerar para escribir sus obras literarias. La *Poética* (1737) de Luzán ilustra lo anterior al sintetizar los principios del buen gusto neoclásico que se expuso en Francia por Boileau y en Italia por Muratori. El intelectual español postula que la poesía debe ser sencilla, ordenada y clara; no debe mezclar elementos pertenecientes a un género en concreto con otro —es importante no mezclar elementos cómicos con trágicos—. Además de apegarse a la razón, mantener las tres unidades dramáticas y lograr una verosimilitud, Luzán apuesta a que la poesía, más allá de ser un arte, se vuelva un dispositivo para educar a través del deleite, esto porque el interés central del intelectual neoclásico es formar buenos ciudadanos.

Las Poéticas también reflejan las preocupaciones filosóficas, ideológicas y culturales de cada época. En la Antigüedad, Aristóteles (1974) colocó las bases del pensamiento literario occidental, esto al definir y describir principios como la mimesis, la verosimilitud y la estructuración de los géneros tradicionales (tragedia, comedia y epopeya). El pensamiento aristotélico fue reinterpretado e incorporado en otras Poéticas, principalmente las neoclásicas.

La afirmación de que “todo ya está escrito en la literatura” apunta también al contenido. Los temas literarios van de la mano con las búsquedas personales de sus autores, entendiendo en el mejor de los casos a sus obras como proyectos literarios. Tales son los casos de las tesis o ideológicas⁴ —obras que desarrollan opiniones o ideologías, en las que el autor se esmera por proponer sus argumentos mediante el texto literario—. En la mayoría de los casos, este tipo de literatura se caracteriza por ser experimental e intelectual, esto último entendido más en un sentido de laboratorio en el que se presta a reflexiones más profundas, algunas de ellas de carácter filosófico, social y cultural. Honoré de Balzac y su *Comedia humana* ejemplifica lo anterior, ya que el escritor francés se planteó escribir una serie de obras que narraran historias que describieran a la sociedad francesa en un período cronológico amplio, desde la caída del Imperio napoleónico hasta la Monarquía de Julio. Por supuesto, hay textos que son proyectos en sí y no son de tesis o ideológicas, en las que su constitución temática se debió a intereses personales del autor.

En la literatura ocurre un fenómeno peculiar en cuanto a los temas: unos son más frecuentes que otros, incluso entre obras que no pertenecen a un mismo espacio geográfico, cultural o lingüístico; por ejemplo, el tema del amor aparece con frecuencia en textos occidentales y orientales —verbigracia, hay similitudes de la historia de Tristán e Isolda con la leyenda nipona de Sakura y Yohiro y la historia de Rostam y Sohrab—. Estas cercanías se deben a que estos temas universales se relacionan intrínsecamente con la naturaleza y la condición humanas, así como el factor frecuencia depende de su popularidad en espacios geográficos diversos —en cierto modo, la asiduidad reduce las posibilidades para desmarcarse de lo típico y realizar una propuesta⁵.

La reflexión sobre estos tres puntos ha producido dos preguntas: ¿cuáles son las imprecisiones de la afirmación “todo ya está escrito en la literatura”? ¿cómo los tres puntos se relacionan con la originalidad? La primera pregunta, más orientada a un ejercicio crítico que si bien se desarrolla en los párrafos anteriores, tiene una respuesta amplia y quizás reconocible que importa concretar. Las imprecisiones de esta sentencia surgen porque la afirmación es general y asume, a riesgo de cometer un delirio, una posición en la que no se toman en cuenta los pormenores de una discusión sobre el proceso creativo y el desarrollo de la crítica. El proceso creativo es más bien un conjunto de evoluciones que el autor experimenta, desde la misma concepción del proyecto y sus lineamientos hasta las vivencias personales y lectoras —estas últimas no solo inclinadas a la lectura de textos literarios, sino también a otras expresiones artísticas y productos socioculturales e incluso filosóficas.

El desarrollo de la crítica se entiende desde varias formas: i) la del autor sobre otras obras —lectura de obras para fortalecer el proyecto propio, diferenciarse de los demás y compararse con los demás— y la propia —reconocimiento de las áreas de oportunidades del proyecto, con el fin de mejorar—; ii) la de otro autor e incluso un crítico especializado, y iii) la de los lectores, no necesariamente especializados. El ejercicio de esta crítica es incierto y no siempre se desarrolla en el momento de su publicación, o bien el texto literario ya no se retoma por años —en este sentido, se habla de aquellas obras que han sido olvidadas, pero en el futuro alguien las rescata y reconoce.

Estas líneas sobre la crítica no pretenden reducirla o simplificarla, sino más bien exponer las distintas vertientes, cuyo desarrollo no siempre es inmediato y depende de una relectura, a partir de nociones que pudieran pertenecer a movimientos culturales distintos, así como su complejidad, que no siempre es vista. Además, el ejercicio de la crítica permite al autor reconocer su obra dentro de un *corpus*.

Otro grupo de imprecisiones se relaciona con el tema contenido de los textos que tienen una relación intrínseca con la naturaleza y la condición humana, lo que apunta a su popularidad y universalidad —uno de ellos es el tópico del amor, que se ha trabajado en distintas zonas geográficas y aun así se han visualizado similitudes—. Entre las razones que universalizan la persistencia de temas canónicos como la venganza, el amor, la traición es que están ligados a las emociones, sentimientos y comportamientos humanos —individuales o colectivos—; lo que desencadena en una de las principales esencias del proceso creativo y la experiencia no solo lectora que, a su vez, permite un acercamiento a los fenómenos de lo humano para crear piezas artísticas, no como lo haría la filosofía.

Contrario a lo que se pensaría, la recurrencia es la indicación por excelencia de que la literatura se escribe desde lo humano, incluso cuando existan obras que se enfoquen en animales, plantas y conceptos abstractos o complejos. En este sentido, un autor recurre a estos temas como materia literaria.

La segunda pregunta, que apunta a la relación entre estos tres puntos y la originalidad, tiene que ver con la influencia de obras y autores precursores. Es necesario partir de dos vertientes para reconocer la dinámica del autor. La primera se relaciona con la comparación de la obra del autor novel con la de los precursores, esto a partir del interés del primero en hacerse un espacio en el mundo artístico, constituirse como autor y crearse una voz o estilo que le permita producir obras artísticas. En este punto, sin duda, las búsquedas lo llevarán a mirar al

pasado y encontrarse con obras y autores con los que compartirá gustos, placeres e intereses, que nacieron de la experiencia lectora, las recomendaciones de terceros o la misma formación artística vista desde la institución y la formalidad. Por ello, el autor principiante *robará* elementos y aspectos que lo constituyan y le permitan generar su estilo. Harold Bloom (1997) visualiza estos elementos como un despropósito porque dice que el autor solo estaría retomando lo dicho por otros, apropiándose, sin constituir alguno de los ratios; así como se formaría una suerte de traiciones, por no lograr unificar en pro de la diferencia y la originalidad.

La propuesta de Bloom podría llevar a desestimar no solo la obra del autor novel al compararla con los predecesores. Para el autor bisoño es complicado imaginar su obra literaria en una balanza, cuyo contrapeso, por ejemplo, es la *Divina Comedia*, porque la comparación podría ofrecer expresiones difíciles de escuchar, tales como “así debería ser”, “para qué su creación si Dante Alighieri lo dijo mejor” y “esa obra ya se ha visto”, aunque también sería un honor estar a la altura de estos autores —en el pasado, las búsquedas literarias eran acercarse o hacer su obra lo más parecido a los clásicos (Lynch, 2002-3)—. En otras palabras, el impacto de esta comparación depende de cómo ha sido planteada, si una crítica que busca desestimar o elogiar a la obra, o bien constituir, en el mejor de los casos, una crítica objetiva y constructiva.

El segundo de ellos tiene que ver con la formación del autor, en su doble sentido, formal e informal, que parte de cubrir ciertas necesidades y sistematizar el conocimiento, con un fin no tan benigno, si se piensa desde las instituciones: la homogeneidad. Este punto se direcciona a los distintos sistemas educativos de los diferentes países, incluyendo a los institutos públicos y privados, que persiguen ciertos objetivos; así como a la autoformación de los artistas, que muchas veces se deben a sus intereses. Al discutir sobre la formación se considera los procesos históricos —conocer, por ejemplo, los pormenores de los movimientos culturales del pasado y su influencia sobre el contexto de su presente y del futuro—, que reconocen, a manera de arqueología, los orígenes de estos movimientos culturales y contraculturales, los temas que funcionan como materia artística y de investigación —con el reconocimiento de que éstos tienen una relación intrínseca con lo humano—, las técnicas y otras estrategias que caracterizaron a los autores precursores, que bien podrían facilitar los procesos de creación, crítica y de investigación de los autores.

El último punto se enfoca al proyecto artístico y las búsquedas personales de los autores, los cuales están íntimamente ligadas con el punto anterior, una suerte de actualización con el fin de formarse, aunque sea de manera informal. En este sentido, la crítica y la investigación son

relevantes para las artes, ya que, si bien parece obvio, juegan un papel importante para la constitución de proyectos artísticos, así como el cumplimiento o la identificación de sus objetivos. Por ello, el artista también es un investigador y un crítico que se encuentra con propuestas artísticas que podrían ayudarlo en la construcción de su propio conocimiento. Entonces, las influencias y el papel de ciertos autores precursores se filtrarían en el producto artístico final.

El problema de la originalidad desde su nombre

Al pensarlo desde su definición, un recorrido un poco más breve, el problema de la originalidad conlleva a dirigirse a un asunto más bien de nombre. La Real Academia Española (RAE) ofrece dos acepciones de originalidad: i) cualidad de original y ii) actitud, comportamiento o acción originales (2024). Al ligarlas con un segundo vocablo, original, el cual tiene más acepciones y solo se toman algunas de ellas, i) “Dicho de una obra científica, artística, literaria o de cualquier otro género: Que resulta de la inventiva de su autor”; ii) “Dicho de cualquier objeto: Que ha servido como modelo para hacer otro u otros iguales a él” (2024). Con estas acepciones se tienen varias relaciones. La primera de ellas se constituye a partir de la obra artística que es producto de la inventiva del artista, concebida como la capacidad de crear e inventar mediante distintas estrategias y habilidades —tanto mentales como físicas—.

Esta relación ilustra la parte de la originalidad que alude a la capacidad del autor de producir. La segunda relación, producto-origen, apunta a la existencia de una obra que sirve como modelo para reproducir copias. Lo anterior no contempla el producto-origen como fuente de inspiración que estimula a la creación de otros productos o que quizás no tenga un impacto significativo. La última relación, producto-novedad, alude a que una obra es nueva y distinta frente a las demás, cualidad que es buscada por los artistas.

El problema de la originalidad desde la ley mexicana

Otra lectura a la originalidad parte de lo legal. En éste, el aparato jurídico se vuelca para proteger a los derechos de autor mediante instrumentos bien constituidos —para ello, la obra debe cumplir ciertos requisitos para que sea protegida legalmente. Para el caso mexicano, en el artículo tercero de la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA), se advierte que la originalidad es un requisito para que una obra sea objeto de derecho de autor y, por tanto, protegible (2020).

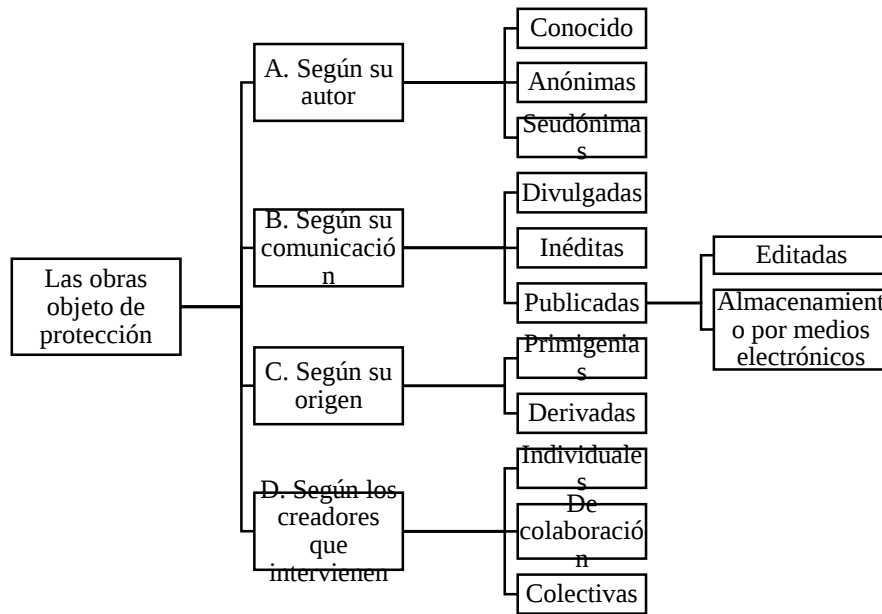
Entonces, ¿qué es originalidad? Al respecto, rescato una definición sobre dicho vocablo, que ilustra cómo el Derecho la plantea: “la expresión (o forma representativa) creativa e individualizada de la obra, por mínimas que sean esa creación y esa individualidad” (Decreto Legislativo 822; citado en Caverro, 2019: 114-115)⁶. En otras palabras, el Derecho habla de individualidad antes que originalidad porque advierte que la originalidad parte de una idealización, un interés por ser distinto y no siempre contempla los procesos creativos y las actividades personales del autor. En este aspecto, resulta un poco ambiguo porque la búsqueda de la originalidad tiene su origen en una construcción de proyectos artísticos que consecuentes de un proceso de creación y de investigación —en cierto modo, se espera que el artista investigue para constituir y mejorar su producto artístico, aunque no siempre es así: por ello es importante tomar esta arista con precaución.

Por otro lado, el Derecho, curiosamente, incluye esos procesos creativos en la individualidad, ya que van de la mano con las intenciones del autor, al margen de sus búsquedas creativas, ya sea enfocadas en el producto o en las actividades comprobables y revisables. Además, dichos procesos actúan a partir de acciones personales, nacidas de un individuo o colectivo.

En México, la protección a los derechos de autor es trascendental. Los derechos de autor, los mecanismos y las disposiciones legales con las que se protegen las obras se exponen en la LFDA. Desde el comienzo, la normativa establece la relevancia y la importancia de proteger a los autores, artistas intérpretes, ejecutantes, editores, productores, organismos radiofónicos y televisivos.

Si bien la LFDA es significativa en varios sentidos, para el quehacer de los artistas y la protección de sus derechos solo se abordarán dos de los artículos que la conforman. El primero de ellos es el artículo tercero, el cual señala que las obras protegidas son las de “*creación original* susceptibles de ser divulgadas o reproducidas en cualquier forma o medio” (2020: 1)⁷. El segundo es el artículo cuarto, que indica cómo pueden ser las obras objeto de protección (véase el diagrama 1).

Diagrama 1. Las obras objeto de protección



Fuente: elaboración propia a partir del artículo 4^{to} de la LFDA (2020).

Es importante precisar que los derechos de autor son las normas y principios que regulan los derechos morales y patrimoniales que la ley concede a los autores por el solo hecho de la creación de una obra literaria, artística, científica o didáctica. De acuerdo con Gutiérrez (2024), estos derechos siempre son abordados en plural porque en las tradiciones jurídicas mexicana, internacional, latinoamericana y mercantil reconocen las siguientes clases: i) *derechos patrimoniales*, los cuales permiten de manera exclusiva la explotación de la obra hasta un plazo contado a partir de la muerte del último de los autores y después de ese tiempo, la obra se convierte en dominio público; ii) *derechos morales* se ligán al autor de manera permanente y son irrenunciables e imprescriptibles; iii) *derechos conexos* protege a personas distintas a los autores (artistas, intérpretes, traductores, editores, productores, entre otros); iv) *derechos de reproducción*, que permiten que el autor impida que su obra sea reproducida o copiada por terceros, sin su consentimiento expreso; v) *derecho de comunicación pública* se relaciona con el hecho de que el autor o cualquier otro titular de los derechos puede autorizar o no la representación o ejecución en vivo de su obra, aplica, por ejemplo, en una pieza teatral, una ópera o una exposición de pintura, y vi) *derechos de traducción* que permiten o no la reproducción y la publicación de una obra en otro idioma, distinto al original de la obra⁸.

Ahora bien, aparentemente hay un vacío legal para delimitar el término *creación original* como hipótesis fundamental de este derecho, esto se debe a que se percibe más como una formulación abstracta, de ahí que pareciera contener ciertas imprecisiones que nacen más de esa cualidad. Por ello, es relevante que haya una interpretación jurídica, mediante el actuar de un especialista en derechos de autor.

Existen diversas tesis para determinar la naturaleza jurídica de este derecho, aun así, se puede destacar que la más relevante refiere a los derechos de la personalidad —en la que se considera que los derechos de autor son inseparables a la actividad creadora del hombre—. Su exteriorización es una emanación de su personalidad y el ejercicio de esa libertad.

Resulta lógico subrayar como derechos morales a los que se ligan directamente al autor y que, además, son imprescriptibles e irrenunciables; es decir, la sociedad reconoce al autor por su actividad creadora, pero también los valores y aspiraciones humanas contenidas, que, a través del reconocimiento del cuerpo social, logra la obra; entonces, el término es relativo, y evoluciona conforme al progreso social, precisamente a los valores que la sociedad le atribuye. Hay casos en las que las obras de los autores fueron en su tiempo juzgadas como irrelevantes e intrascendentes, y que siglos después son revalorizadas por diversos argumentos que no fueron percibidos en su momento es un avance trascendente para el ámbito de creación.

Ahora bien, la relación de estos tres puntos —una posible invitación para desestimar los proyectos de autores noveles, la formación de los autores y la universalidad de los temas literarios— ha arrojado toda una discusión sobre la originalidad y las distintas tradiciones que cruzan a cualquier producto literario. Los niveles de la discusión han mostrado la complejidad del proceso creativo y algunos problemas a los que cada escritor novel se enfrenta, sin olvidar a una industria editorial y literaria en la que, como cualquiera, hay figuras consagradas. En otras palabras, con estos tres puntos se evidencia, si no todo, una parte del problema de la originalidad, cuyas raíces y conexiones son más que evidentes: la influencia de obras precursoras.

La escritura de un texto plantea mirar a los trabajos que son más cercanos al proyecto en cuestión, como un ejercicio académico y de investigación para reconocer el estado de las artes. En ese ejercicio, por supuesto, el acceso a la lectura y la reflexión de los autores posibilitan, en el mejor de los casos, encontrar los caminos para darle forma y sentido al producto literario que se persigue; en el peor de los casos, el autor podría reconocer que su producto y sus ideas ya han sido tratados con anterioridad —incluso, es posible que el tratamiento haya sido mejor que el pensado. Sin embargo, la importancia de reconocer esos caminos radica en que el proceso de

escritura ya que implica una exhaustiva investigación y la posición de la influencia en el autor. En este sentido, hablar de la influencia es reconocer el impacto del pasado, las experiencias lectoras y el peso de ciertas figuras y temas, así como los propios intereses y objetivos del autor.

En los siglos anteriores había intenciones de conectar con los autores de antaño y, por lo tanto, las obras tendían a absorber ciertas características, aspecto que no era mal visto y que tampoco se consideraba una burda copia, en particular los grecolatinos. Esto provocaba que hubiera una preferencia por aquellas que se acercaran más a sus predecesores, lo que provocaba que la literatura volviera al pasado para posicionarse. Si se piensa desde el mundo literario y editorial, se tenían que cumplir ciertas predilecciones culturales, de ahí la importancia de las Poéticas. Por supuesto, había obras que se apropiaban elementos y características y proporcionaban vueltas interesantes —no hay mejor ejemplo que la literatura barroca.

El problema de la originalidad desde el género literario y la técnica

En páginas anteriores se habló de la originalidad, más allá de la cualidad novedosa del producto literario. La frase engrane que surgió en un momento, “todo ya está escrito en la literatura”, se relaciona con otra expresión, también común no solo en los creadores artísticos: “la diferencia está en el cómo se presenta el texto”. Por supuesto, esta expresión tiene sus variaciones, aunque la idea es la misma: sugerir que la forma del texto es relevante y, en cierto modo, la originalidad se encontraría en el cómo se narrara. Esta expresión produce una incertidumbre, no solo por la amplitud del concepto mismo de forma, sino su propia generalidad.

Entonces, ¿cómo tratar a esta expresión tan ambigua? Para ello, es importante detenerse en el concepto de la forma a partir del género literario y la técnica. Abordar el primero de ellos es toda una empresa debido a las dificultades y las posibilidades. Kurt Spang (2000: 17) afirma que los estudios sobre los géneros, las dificultades y las pocas coincidencias entre ellos se deben, si bien a lo ya expresado, a la complejidad y la confusión. Con esto, el autor señala dos visiones de un mismo punto: la optimista (su estudio es complejo) y la pesimista (el género literario es confuso).

La primera visión, un tanto más común en los estudios literarios, expresa las distintas líneas en las cuales se debe trabajar, tales como la definición, las características, las diferencias y los modelos. Cada una de estas líneas se ligan a otras que con las que crean cadenas de relaciones que van de la filosofía a la filología y viceversa, según sea el caso. El problema con

esto, más allá de esa interacción, es su amplitud y las transformaciones por las que atraviesan los estudios al coquetear con las Poéticas de cada época, lo que conlleva a otros estudios. Tal amplitud y transformaciones resultan en un rastreo de distintas consideraciones y de variaciones en cada momento de la historia literaria y artística —¿cómo pensar la literatura desde las Poéticas neoclásicas y compararla con lo contemporáneo?

No obstante, esta amplitud no es una limitación porque se puede estudiar el género desde un momento histórico y entenderlo en su contexto a partir de las posiciones teóricas-formales del momento. Precisamente, Spang (2000) comprende estos estudios desde las posibilidades y los encuentros, más allá de sus limitaciones —es posible decir que el autor lo toma como un reto y, en la medida de su construcción discursiva, propone otras perspectivas para entender los géneros literarios.

La visión pesimista se analiza desde las limitaciones que se consideran dentro de las posibilidades, la incertidumbre y la desorientación, más allá de las intenciones, comunes y entendibles, para establecer certezas dentro de la creación. Esta posición es comprensible al contemplar que los estudios literarios no necesariamente buscan establecer verdades o medidas universales, sino construir márgenes, modelos o límites que permitan identificar aspectos del producto literario. Lo anterior tiene como base las cuestiones epistemológicas que coincidan con otras áreas del conocimiento.

Kurt Spang (2000) reflexiona a partir de las distintas acepciones del concepto género y las relaciona con *la confusión*; en ella, el concepto se vincula con la forma y el tipo. Es decir, el género puede usarse tanto para la novela y la poesía como para la comedia, el terror y el drama. Esta *confusión* se extiende a las subcategorías —por ejemplo, la novela policiaca, el poema filosófico y el cuento de tesis.

En realidad, esta confusión terminológica se debe a la tendencia temprana de crear inventarios sin indagaciones ontológicas (Spang, 2000). Es decir, pensar al género como una propuesta para crear una serie de categorías que ordene la vasta producción literaria, sin pensar en la naturaleza de la obra misma y sin las indagaciones ontológicas —en el sentido de que la pieza literaria no solo es un simple ejemplo de un tipo de obra—. Por supuesto, esta confusión tiene un tono más peculiar por la misma naturaleza del género, designa realidades distintas o si, al contrario, esa misma realidad se caracteriza con etiquetas distintas (Spang, 2000). Estas realidades, más allá de simples etiquetas, responden a una diversidad de perspectivas entorno a cómo se entiende al mundo, ya sea a partir de las experiencias, la cultura o las lecturas. Estas

construcciones permiten visualizar distintas maneras para constituir los discursos y discusiones. Entonces, mirar a los géneros desde estas visiones, amplía el simple y, a veces, superficial tratamiento de verlos como categorías.

Tómese el caso de las Poéticas neoclásicas. En ellas se piensan los tipos de poesía a partir del buen gusto. Este último concepto, más allá de su supuesto ambigüedad, es un eje para reflexionar poéticamente, pues vincula “la belleza poética con la belleza sensible, la sensibilidad de lo moral y la forma de arte con las sociedades altas” (Rodríguez, 2010: 45). Por supuesto, el concepto también define a la facultad de apreciar lo bello sobre lo feo, abriendo así parte de la discusión sobre cómo escribir literatura, bajo qué criterios y con qué elementos se debe contar. Por ejemplo, las comedias debían vincularse con las clases sociales bajas, a partir de representar situaciones cotidianas y con un discurso cercano a ellas —en el caso de la sátira, sigue está lógica y aborda los vicios con el fin de corregirlos, de una manera no tan agresiva y siempre ligada al buen gusto⁹.

La confusión con el género, en realidad, se debe a que es polisémico y su uso, más allá de las definiciones y sus características, depende en buena medida del producto y sus objetivos. Esto es más fácil de asir si se lo considera desde la creación artística. Un escritor constituye su obra a partir de lo que quiere hacer: un cuento, una novela o un guion cinematográfico. Al tomar una decisión, que siempre está ligada con el deseo del creador no solo de contar sino de proponer otras formas literarias, se sientan las bases con las que el autor va a trabajar a lo largo de la creación —es decir, se comienza el proceso de selección y discriminación de los elementos y piezas con las que se desarrollara el texto.

No hay que olvidar que posicionar a la obra en el centro de la discusión afecta en a las distintas posibilidades de que el propio concepto de género se adecúe. Por ejemplo, el autor piensa en lo que va a proyectar la obra y considera al producto como un tipo de expresión literaria en particular —o sea, si lo que quiere es un poema, un cuento, una novela, un guion de cine o un libreto teatral— y a qué otra categoría pudiera pertenecer —si este producto literario es de terror, una sátira o un drama—. Estas posibilidades de forma influyen sobre la presentación del texto, sobre cómo contar unas historias de distinta manera —no es lo mismo contar una historia de amor de manera epistolar a una serie de microficciones, pues la diferencia radica en los distintos estilos de cada forma.

La sentencia inicial, “la diferencia está en el cómo se presenta el texto”, apunta a las técnicas empleadas en la literatura. Una lectura simple las reduce a estrategias o herramientas empleadas para constituir una obra literaria, desde el uso de recursos retóricos hasta un tono para ella. Esta instrumentalización de la técnica también se orienta a verlas para conseguir o llegar a un fin —por ejemplo, usar ciertas técnicas para hacer un cuento de terror—; esto no es necesariamente negativo, pero sí da la impresión de que ciertas metodologías son útiles para un fin y no permite que haya otras posibilidades. Además, la lectura olvida que las técnicas permiten que las obras adquieran y se fortalezcan con otros valores, lo que constituye obras más complejas que irónicamente *desocultan* verdades.

Lo anterior conlleva a pensar en el concepto de *techné* o técnica del filósofo alemán Martin Heidegger (1997: 113), pues más allá de herramientas, de métodos y de la forma, el filósofo menciona que la técnica revela el ser del mundo, esto a partir de replantearse la pregunta de cómo es el mundo, estimulando así una reflexión ontológica y una crítica de lo que se percibe. Según él, la técnica moderna ha transformado la comprensión del ser y llevado a una alienación del ser humano respecto a su propia esencia y al mundo, esto a partir del enfoque en la eficiencia y la manipulación con el que se la ha tratado.

Este enfoque promueve una visión utilitaria del mundo: se creó para ser empleado y se utiliza para que el ser humano realice y cumpla con eficiencia ciertas acciones y objetivos, lectura que parece indicar que el ser humano se encuentra fuera y no pertenece a la naturaleza. Esta actitud instrumentalista hacia la naturaleza y la realidad nos impide experimentar una relación auténtica con el ser y nos convierte en meros manipuladores y consumidores de recursos.

Además de la alienación del ser humano, la actitud hacia la técnica provoca una amenaza constante de sobreexplotación de recursos y áreas naturales que podría resultar en la destrucción del entorno y el espacio. Estos abusos, regularmente enmascarados con los motes de desarrollo y progreso, traen consigo consecuencias éticas y ambientales, que en el peor de los casos implica una alienación en la que no se reconozca ni se respete la realidad que nos rodea.

La crítica de Heidegger (1997) no solo señala los excesos, también evidencia la forma en la que la técnica moderna domina nuestra manera de pensar y de relacionarnos con el mundo, ya que al verla como un instrumento y un fin en sí mismo, sacrificamos nuestra relación con el ser en aras del progreso material. Heidegger (1997) nos recuerda que la técnica en realidad es un medio para develar verdades y comprender y habitar al mundo de manera auténtica. El ser humano constituye su comprensión a partir de su relación con la naturaleza, la idea sobre sí

mismo y las visiones socioculturales que se la han impreso; por tanto, Heidegger (1997: 127) nos recuerda que la técnica es una forma de tomar consciencia sobre sí y de conocer con el propósito de *desocultar*¹⁰.

Para ello, retomamos lo que menciona Kurt Spang (2000) sobre el reconocimiento de tres puntos. El primero de ellos se enfoca en el estudio de la trayectoria con la que cuenta el género literario, aspecto que se rastrea a través del tiempo, como las Poéticas más reconocidas: la aristotélica y la horaciana. Segundo, que estable la complejidad del estudio por las posibilidades semánticas del concepto de género, ya que va desde el tipo de textos (cuento, poema, ensayo y guion teatral) hasta la categoría genérica (drama, comedia, sátira y épica).

Finalmente, Spang (2000) reconoce la tendencia de reducir al género a un mero inventario o instrumento. En estos tres aspectos, el autor revive la antigua polémica neoclásica en la que se considera que los intelectuales de la Ilustración dejaron a un lado la mezcla de géneros para proponer que los escritores se adhirieran a características específicas sin recurrir a las combinaciones típicas del Barroco. Sin embargo, Spang (2000) no se inclina por una u otra tendencia, más bien sugiere que es importante abrirse a las posibilidades del texto a pesar de existir una diversidad genérica, con esto se reconocería una libertad creativa y se vislumbraría como una sugerencia para que los críticos reconozcan las multiplicidades artísticas.

¿Cómo se vinculan las posturas de Heidegger y Spang con la frase “la diferencia está en el cómo se presenta el texto”? Por un lado, a pesar de que se enfocan en aspectos distintos y no necesariamente correlacionados, las críticas coinciden con señalar la actitud del ser humano al reducirlas a instrumentos y vehículos para llegar a un fin. Tal actitud provoca que se pierda de vista una idea vinculatoria entre el género y la técnica, ya que ambos brindan a la obra literaria valores y posibilidades como consecuencias del proceso creativo y, al mismo tiempo, ilustran el conocimiento del artista que, en ocasiones, se supedita a una búsqueda filosófica. El arte por sí mismo constituye un conocimiento vinculatorio con el ser humano aun cuando este no es sistemático y riguroso como las búsquedas y tratados filosóficos.

La mayoría de los críticos y académicos ven y describen al género y la técnica como parte del inventario o del esquema de un texto literario. Olvidan que estos elementos proporcionan sentido, valores e identidades, más allá del fin estéticos. Aunado a eso, no siempre consideran en sus análisis el proceso de creación. Quizás porque es una propuesta hecha por un autor novato, aunque no esté de más intentar comprender el texto a partir de la experiencia lectora y analítica. Es probable que el acercamiento al proceso de creación literaria no sea un

terreno muy conocido; sin embargo, aporta elementos para conocer mejor a una obra; por lo tanto, reducir su análisis a una simple identificación de partes no está completa al no percibir la experiencia estética y lectora de esa obra literaria, pues ella no solo está conformada de una forma y un contenido específicos, sino de conocimientos vinculados con el ser humano.

Por otro lado, las posturas ubican la complejidad de la obra al concebirla por su contenido y forma. En el primer eje existe una diversidad temática que, a pesar de ser universal, guarda ciertas diferencias porque la cultura y la ideología influyen sobre ellos —el tema del amor ilustra su cualidad universal por ser inherente al ser humano, pero su acercamiento podría variar y depende de la cultura y la ideología—. El segundo eje es más diverso ya que las técnicas posibilitan la diversidad entre las experiencias artísticas y las estéticas al depender del proceso de creación. En este sentido, las posturas de Heidegger y Spang ofrecen una crítica a la simplificación de estos y proponen un señalamiento para fusionar a la obra literaria con lo humano.

Conclusiones

La relación entre el autor novel y la tradición literaria plantea un delicado equilibrio entre la reverencia por los clásicos y la necesidad de establecer una voz propia. La comparación con autores canónicos, como los que menciona Bloom, representa un doble filo: por un lado, el riesgo de desestimar la obra contemporánea ante el peso de la tradición y, por otro, la posibilidad de revalorizar el esfuerzo creativo moderno. Esta tensión puede actuar como estímulo para el novelista para ir más allá de la imitación y encontrar una ruta hacia la originalidad en el proceso de interpretación crítica.

A lo largo de estas páginas se ha revelado que la originalidad en la escritura es más compleja de lo que suele asumirse. No puede entenderse como *creatio ex nihilo*, creación de la nada, sino un proceso en el que la influencia literaria juega un papel significativo, pues el autor establece un diálogo con ella para constituir su proyecto artístico e incluso un estilo literario. La teoría de la *angustia de la influencia* ilustra cómo los escritores crean una relación de tensión con sus predecesores al buscar distanciarse de ellos y al mismo tiempo apropiarse de ciertos elementos de su legado.

La originalidad se examinó desde distintos puntos: i) la jurídica, que la entiende como un requisito de individualidad para proteger los derechos de autor; ii) la genérica, la vincula con

la manera en que los géneros literarios evolucionan y dialogan con la tradición, y iii) la técnica considerada no solo un grupo de herramientas, sino una forma para develar significados más profundos en la obra literaria. Tales aproximaciones manifiestan que la originalidad es dinámica, que se redefine con el tiempo y en función de criterios culturales, históricos y teóricos de cada época.

Además, el entorno educativo y las instituciones juegan un papel determinante en la formación del escritor, pues a menudo se inclinan hacia una homogeneidad que puede limitar la diversidad creativa. Sin embargo, el conocimiento profundo de la historia literaria y de los movimientos culturales del pasado, en tanto práctica arqueológica de la creación, permite a los autores contemporáneos conectar con las raíces de su arte y extraer técnicas, temas e ideas que enriquezcan sus proyectos.

Por otro lado, la búsqueda de un proyecto artístico personal requiere de un compromiso con la crítica y la investigación, cualidades esenciales en la consolidación de un lenguaje propio y en la construcción de una obra que refleje la influencia de predecesores y, al mismo tiempo, una mirada propia hacia la realidad. En definitiva, el proceso creativo no es una repetición ni un intento de superar a los grandes clásicos, sino una convergencia entre el conocimiento del pasado, la reflexión crítica y la innovación individual. Así, el autor novel encuentra un espacio en el que las influencias se transforman en cimientos para expresar una perspectiva fresca y auténtica en la literatura actual.

Las posturas de Heidegger y Spang invitan a ir más allá de la visión instrumental y reduccionista del género y la técnica en el análisis literario. Ambos critican la tendencia del ser humano a tratar los elementos artísticos como simples medios hacia un fin, ignorando que ofrecer valores, significados y conexiones profundas con la experiencia humana. Al entender el arte como una expresión vinculada con la existencia humana y no como un conocimiento rígido o sistemático, se perciben al género y la técnica como expresiones que enriquecen la obra literaria y contribuyen a su profundidad filosófica y estética.

Asimismo, al centrarse únicamente en el *qué* de una obra —su temática, sus estructuras superficiales— se corre el riesgo de omitir el *cómo* de su presentación. Ese aspecto impregna de identidad, emoción y autenticidad estética al texto. Heidegger y Spang sugieren que tanto el contenido como la forma de una obra literaria están influenciados por contextos culturales e ideológicos, pero que también reflejan la creatividad y el conocimiento del autor en el proceso de creación; aspecto esencial que los académicos suelen pasar por alto.

La originalidad en la literatura ha sido polémica desde hace siglos. Las dos sentencias, “todo ya está escrito en la literatura” y “la diferencia está en el cómo se presenta el texto”, capturan la esencia de esa discusión. La primera sentencia sugiere un límite a la creatividad literaria al advertir que no hay novedades y las posibles ideas ya han sido explorados¹¹ —lo que insinúa una posición pesimista respecto a la producción de obras literarias, ¿para qué escribo sobre esto si ya fue explorado?—. Esto entra en relación con la tesis de Harold Bloom en la que se menciona a la angustia de la influencia.

Esta sentencia provoca que autores noveles cuestionen su creación desde los temas hasta el estilo o las técnicas literarias que emplearon durante la escritura de sus textos. Estos cuestionamientos llevan a sentir angustia e inseguridad, pues los autores sienten una necesidad por innovar y separarse de las influencias y sus fuentes literarias, aunque también está la posibilidad de que ellos mismos no las conozcan y partan desde una supuesta ignorancia. Es decir, no saben cuáles son esas influencias y así continúan sus escritos. Tal angustia impulsa que los nuevos autores reconozcan influencias y busquen las maneras para constituir su propia voz.

En contraste, la otra sentencia, “la diferencia está en el cómo se presenta el texto”, enfatiza en la presentación y sugiere que la originalidad radica en la manera en que los temas abordados se articulan.

Entonces, la literatura no es una serie de partes identificables, sino un producto lleno de complejidades y matices que al interactuar ofrecen una experiencia estética y humana. Este enfoque integral permite apreciar al texto literario como una experiencia vinculada al lector y al autor con las preocupaciones humanas universales. Así, la verdadera diferencia está en comprender cómo se presenta el texto: no como un vehículo vacío, sino como una obra que encierra en sus formas y técnicas una manera única de habitar el mundo y de conectarse con lo humano. Finalmente, el problema de la originalidad se encuentra en la intersección entre la tradición y la innovación. Por eso, lejos de ser un obstáculo, reconocer la influencia permite una mejor comprensión del proceso creativo y su relación con el pasado literario. Es decir, la escritura no es solo un acto de ruptura absoluta, sino un ejercicio de transformación, diálogo y reinterpretación que responde a inquietudes y búsquedas del autor.

Referencias

- Aristóteles. (1974). *Poética (Edición trilingüe)*. España: Gredos.
- Bloom, H. (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias*. 2ª ed. Traducción de F. Rivera. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Cavero Safra, E. (2019) "El concepto de originalidad en el derecho de autor peruano". *Forseti. Revista de derecho* 5 [en línea], septiembre, Perú, Universidad del Pacífico, pp. 113-127, <https://doi.org/https://doi.org/10.21678/forseti.v0i5.1145>
- Gutiérrez García, C. (2024). *La ley federal del autor – México*. (Comunicación personal, 22 de octubre). México.
- Heidegger, M. (1997). "La pregunta por la técnica". En H. Heidegger. *Filosofía, ciencia y técnica* (pp. 111-148). Chile: Universitaria.
- Kristeva, J. (2014). *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*. France: Seuil.
- LFDA (Ley Federal del Derecho de Autor). (2020). México: Cámara de Diputados. <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFDA.pdf>
- Lynch, J. (2002-3) "The Perfectly Acceptable Practice of Literary Theft: Plagiarism, Copyright, and the Eighteenth Century". *Colonial Williamsburg: The Journal of the Colonial Williamsbutg Foundation*, vol. 24, núm. 4, invierno 2002-2003, pp. 51-54.
- Luzán, Ignacio de. (1737). *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. España: Francisco Revilla.
- RAE (Real Academia Española). (2024). *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. Recuperado el 14 de agosto de 2004, de <https://dle.rae.es/>
- Rodríguez Sánchez de León, M. J. (2010). "La teoría del gusto y la constitución del realismo burgués en el siglo XVIII". *Res Publica. Revista de filosofía política*, núm. 23, España, Universidad de Murcia, pp. 37-56, de <https://revistas.um.es/respublica/article/view/136071/123941>
- Spang, K. (1988). "Ética y estética en la literatura". *Anuario filosófico*, vol. 21, núm.1, España, Universidad de Murcia, pp. 171-181.
- Spang, K. (2000). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 2000.

Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza: Licenciado en Letras por la Universidad Autónoma de Zacateca, Maestro en Humanidades: Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México, Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Doctorante en Crítica de la Cultura y la Creación Artística por la Universidad Autónoma del Estado de México. Se desempeña como escritor profesional, editor e investigador independiente. Sus líneas

de investigación son: Sátira, Literatura perseguida de la Nueva España (siglo XVIII), Minorías en la literatura mexicana, La edición crítica y la producción editorial, y Literatura y filosofía

Janitzio Alatraste: Doctor en Artes por la Universidad de Guanajuato. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en diversas regiones del país; además, ha publicado en revistas y libros respecto a la investigación del arte, el cómic y el dibujo. Respecto a sus influencias artísticas, reconoce a: Jacques Lacan, Humberto Chávez Mayol, Octavio Gil Villegas, Kathe Kollwitz, Sergio Toppi y Alberto Brescia y su manejo expresionista de la figura humana en representación del campo de lo complejo del sujeto, que abarca lo noble y lo abyecto.

¹ Traducción de Francisco Rivera: “desidealizar las maneras aceptadas de cómo un poeta contribuye a formar a otro” (Bloom, 1991: 13) y “es tratar de formular una poética que fomente una crítica práctica más apta” (13).

² Bloom (1997) propone seis ratios revisionistas con el fin de determinar los efectos de su teoría sobre la literatura: i) *clinamen*: el poeta se desvía bruscamente de su precursor y produce un efecto en el que el poema del precursor solo llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse en el mismo punto y la misma dirección del nuevo poema: ii) *tésara*: un poema complementa y a la vez es antítesis del poema precursor —es decir, el poema-nuevo conserva los términos del poema-padre, pero logra otro significado—; iii) *kenosis*: el autor procura aislarse de la influencia del precursor, en un intento de buscar y construir un estado de discontinuidad; iv) *daemonization*: el autor emplea un elemento, que es considerado superior al y por el propio precursor, con el fin de atacar su originalidad y salvaguardar la originalidad de su trabajo; v) *askesis*: el autor empujea su obra y la del precursor, y vi) *apophrades*: el autor decide que su trabajo sea analizado y comparado con el de su precursor.

³ Traducción de Francisco Rivera: “Todo poeta comienza (aun cuando sea “inconscientemente”) rebelándose contra la constatación de la necesidad de la muerte de una manera más intensa que todos los demás seres humanos. El joven ciudadano de la poesía, o efebo, como Atenas lo habría llamado, ya es el hombre antinatural o antitético, y, desde sus comienzos como poeta, sale en busca de un objeto imposible, el mismo que buscó su precursor antes que él” (Bloom, 1991: 18).

⁴ En los últimos años, ha crecido el interés por este tipo de literatura, quizás en parte debido a los ajustes de cuenta que se les han hecho a los movimientos culturales, en particular el realismo y el naturalismo, así como el surgimiento de movimientos contraculturales, muchos de ellos ligados a los grupos sociales y culturales minoritarios, tales son los casos de la literatura *queer* y feminista.

⁵ Si se piensa la frecuencia de los temas desde la producción literaria, reflexión que también es posible extender a otras expresiones artísticas, produce un problema que los creadores enfrentan constantemente: los lugares comunes, que bien podríamos definir a partir del uso de estrategias, ideas o mecanismos comunes en ciertos temas —comparar, por ejemplo, los ojos de la amante con estrellas (“tus ojos son como luceros”) en textos sobre el amor—. Esta circunstancia, cercana a la frecuencia de temas y repetición de estrategias, produce una serie de frustraciones en el autor —sin olvidar que a veces no reconocen que tales estrategias son lugares comunes por ignorancia—. Por supuesto, es posible que el autor use los lugares comunes para construir un texto, ya sea, por ejemplo, ironizar y evidenciar los abusos y absurdos en la escritura.

⁶ A pesar de que esta definición pertenece al marco legal peruano de protección a los Derechos de Autor, la definición ofrece una visión de cómo es comprendido la originalidad, a partir de su relación con la creatividad y observando la obra como un objeto de derecho, tanto individual como colectivo —por ejemplo, el caso de las producciones cinematográficas en las cuales un grupo de personas se hace cargo del proceso.

⁷ Las itálicas son de los autores.

⁸ El legislador, con la clasificación anterior y las últimas reformas de la LFDA, pretende una mayor protección de los derechos patrimoniales del autor; fortaleciendo las facultades de cobranza y administración de las asociaciones, principalmente de los compositores de música, además de incrementar a 100 años la vigencia de los derechos de autor (Gutiérrez, 2024).

⁹ Las poéticas neoclásicas ofrecen un discurso sobre la esencia de la literatura, o mejor dicho la poesía —esto es, sobre las consideraciones de qué llamar poesía, bajo las nociones de ese movimiento cultural y el buen gusto—. En ellas, se piensa a la literatura desde un interés del movimiento, en un doble sentido: por un lado, la literatura se piensa en función de las estructuras sociales y cada género, estilo y forma dependen de las intenciones del autor —escribir comedias implica mostrar los vicios y las clases bajas, bajo una lógica de la sencillez, lo concreto y la restitución y corrección de esos vicios—, pues cada uno de ellos tiene su propia dinámica y sus propias características; por otro lado, la literatura es un vehículo para formar ciudadanos ejemplares a partir de imitar modelos grecolatinas, sin olvidar las características del movimiento neoclásico. Esta postura performativa, en el sentido de que se escenifica una serie de condiciones y estructuras poéticas para formar ciudadanos, guarda una defensa a los ideales ilustrados. En otras palabras, las visiones sobre literatura vienen de las ideas ilustradas, que procuran el orden y rechazan el exceso propio del barroco.

Lo anterior no es nuevo, más bien es traer a colación que cada época piensa de distinta manera a la literatura y esa forma dependen de las ideas que circulan en su contexto. En el terreno del género, la obra literaria debía ceñirse a ciertas características para ser considerada dentro de esa etiqueta y ser de buen gusto.

¹⁰ Heidegger considera al acto de desocultamiento central para comprender la verdad y la existencia —es un proceso mediante el cual la realidad se revela y se muestra tal como es—. Retoma el término *aletheia* (ἀλήθεια) para hablar de la verdad —el concepto significa en su sentido más literal “desocultamiento” o “desvelamiento”—. Es decir, la verdad para Heidegger (1997) no es simplemente la correspondencia entre una afirmación y la realidad (verdad como adecuación), sino un proceso en el que las cosas se develan tal como son.

El proceso de revelación es dinámico e implica que la realidad y el ser humano interactúan constantemente y producen cambios. Además, el ser se manifiesta en el mundo mediante dicho proceso. Los seres humanos jugamos un papel crucial en él, ya que con nuestra existencia y comprensión ayudamos a que el ser se revele, esto debido a que nuestra manera de estar en el mundo, de interactuar con él, contribuye a cómo las cosas se develen o permanezcan ocultas. Heidegger destaca que este proceso siempre está acompañado por uno de ocultamiento: cuando algo se revela, otras cosas pueden mantenerse en la sombra u ocultarse. Tal dualidad es esencial para entender la naturaleza dinámica y compleja de la verdad y el ser.

¹¹ Esta idea se relaciona con el concepto de *intertexto* de Julia Kristeva (2014) y la noción de que un texto se construye a partir de otros textos. Es decir, cualquier obra nueva es, en cierto modo, una reescritura, una reinterpretación o una respuesta a lo que ya existe. En el capítulo titulado *Le mot, le dialogue et le romain* del libro *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse* (2014), la autora reinterpreta y amplía algunas ideas bajtianas, principalmente el dialogismo del lenguaje. Con este concepto, el ruso expresaba que los textos están en constante diálogo con otros textos y con el contexto. En cambio, Kristeva (2014) argumenta que cualquier texto está compuesto por fragmentos de otros textos, reformulados y resignificados en un nuevo contexto. Por tanto, la originalidad literaria radica en la manera en que los autores combinan y transforman los textos anteriores.

