

La originalidad requerida por la doctrina en las obras literarias examinada frente a la filosofía ontológica y fenomenológica sartreana

* * * *

Jonatan Lukasiewicz

Universidad Nacional de La Matanza

Jonatanlukasiewicz@gmail.com

Recibido: 16 de julio de 2022

Aceptado: 15 de noviembre de 2022

Resumen

El objetivo de este trabajo es considerar diversas fuentes doctrinarias que postulan una originalidad necesaria en las obras de arte o, específicamente, en las obras de arte literarias, y examinar cómo ese requisito que no existe en la normativa argentina se posiciona frente a los ensayos sobre ontología y fenomenología de Jean-Paul Sartre.¹ La hipótesis es la siguiente: toda obra literaria es original, por eso no puede existir el delito de plagio. Dicha hipótesis llevará a considerar que toda obra es original para el lector, por eso no existe el delito de plagio. La variación parece

1 Jean-Paul Charles Aymard Sartre (París, 21 de junio de 1905, ibíd., 15 de abril de 1980), conocido comúnmente como Jean-Paul Sartre, fue un filósofo, escritor, novelista, dramaturgo, activista político, biógrafo y crítico literario francés, exponente del existencialismo, posmodernismo y del marxismo humanista. Fue el décimo escritor francés seleccionado como Premio Nobel de Literatura, en 1964, pero lo rechazó explicando en una carta a la Academia Sueca que él tenía por regla rechazar todo reconocimiento o distinción y que los lazos entre el hombre y la cultura debían desarrollarse directamente, sin pasar por las instituciones establecidas del sistema.

menor, pero significa que toda obra literaria, por más parecida que sea a otra obra literaria, es original, ya que el lector crea su propia imagen mental de la totalidad de la obra leída.

Palabras clave: originalidad, fenomenología, aprehensión, Sartre, Borges.

The Originality Required by the Doctrine in Literary Works Examined against Sartrean Ontological and Phenomenological Philosophy

Abstract

The objective of this work is to consider various doctrinal sources that postulate a necessary originality in works of art or, specifically, in literary works of art, and to examine how this requirement that does not exist in Argentine regulations is positioned against the essays on ontology and phenomenology by Jean-Paul Sartre. The hypothesis is the following: all literary works are original, therefore there can be no crime of plagiarism. Said hypothesis will lead to consider that every work is original for the reader, therefore there is no crime of plagiarism. The variation seems minor, but it means that every literary work, however similar it may be to another literary work, is original, since the reader creates his own mental image of the entirety of the work read.

Key words: originality, phenomenology, apprehension, Sartre, Borges.

A originalidade exigida pela doutrina em obras literárias examinadas frente à filosofia ontológica e fenomenológica sartreana

Resumo

O objetivo deste trabalho é considerar várias fontes doutrinárias que postulam uma originalidade necessária em obras de arte ou, especificamente, em obras de arte literárias, e examinar como esse requisito que não existe na regulamentação argentina se posiciona contra os ensaios ontologia e fenomenologia de Jean-Paul Sartre. A hipótese é a seguinte: todas as obras literárias são originais, portanto não pode haver crime de plágio. Tal hipótese levará a considerar que toda obra é original para o leitor, portanto não há crime de plágio. A variação parece pequena, mas significa que toda obra literária, por mais semelhante que seja a outra obra literária, é original, pois o leitor cria sua própria imagem mental do conjunto da obra lida.

Palavras-chave: originalidade, fenomenologia, apreensão, Sartre, Borges.

1. Introducción

El artículo primero de la ley de propiedad intelectual² dice en su parte final, luego de enumerar el alcance de la protección de la ley, que "... La protección del derecho de autor abarcará la expresión de las ideas, procedimientos, métodos de operaciones y conceptos matemáticos, pero no esas ideas, procedimientos, métodos y conceptos en sí...". Delia Lipszyc (2019), comentadora de la ley, advierte que uno de los requisitos no enumerados en el artículo 1, pero que surge indispensable, es el de originalidad. Dice la autora que "... Nuestra jurisprudencia ha debido ocuparse de obras que, a priori, se presentan muy sencillas en cuanto a su elaboración y decidir si exteriorizaban originalidad suficiente para la tutela..." (p. 62). Y más adelante menciona un fallo del juez Federico J. M. Peltzer,³ que, citando a Marcos Satanowsky, dice:

... esa originalidad no es, por supuesto, absoluta. La mente humana no "crea", sino que "combina" de un modo distinto y novedoso imágenes intelectuales o sensibles ya existentes en la memoria. Nadie es, pues, "creador", literalmente hablando (...). La jurisprudencia a su vez ha precisado el concepto de originalidad, señalando que, aunque necesario, no puede tomarse el término en sentido absoluto, pues las obras de la inteligencia humana reposan siempre en conocimientos previos. Lo que importa, ha dicho la Sala D de la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Civil (Revista jurídica argentina *La Ley*, 86-648, fallo 40.610) es que la obra trasunte una labor intelectual creadora, que lleve el sello del autor (...).

Lipszyc (2019) también advierte en la misma obra que:

... el derecho de autor no exige la novedad como condición necesaria de la protección. Es suficiente con que la obra tenga originalidad o individualidad, término que algunos autores prefieren utilizar en lugar de originalidad por considerar que expresa más adecuadamente la condición que el derecho impone para que la

2 Ley 11723, Régimen legal de la propiedad intelectual, BO 30/09/1933.

3 Cámara Nacional de Apelaciones en lo Civil de la Capital Federal, Sala A, (18/11/1960), *Revista jurídica argentina La Ley*, 101-413, Buenos Aires.

obra goce de protección: que tenga algo de individual y propio de su autor, la impronta de su personalidad (...). (p. 63)

Por su parte, Miguel Ángel Emery (2009), al referirse al requisito jurisprudencial de originalidad en los derechos de autor, menciona:

... Se protege a la obra con prescindencia de su extensión y calidad, siempre y cuando su forma de expresión tenga un mínimo de originalidad y novedad (...). En este aspecto, se está ante una cuestión de hecho. Corresponderá, entonces, al juez o al registrador determinar cuándo una obra no es copia o imitación de otra y, por ende, tiene originalidad, y si es distinta de otras obras conocidas y, en consecuencia, novedosa en ese aspecto (...). La Corte Suprema de Justicia de la Nación sintetizó con precisión los requisitos de la ley 11.723 para proteger una obra, al resolver que “debe ser expresión personal, original y novedosa de la inteligencia” (CSJN, 18/9/68) LL, 133-807). (pp. 18-20)

El escritor Pablo Katchadjian escribió una novela breve titulada *El Aleph engordado* (2009), copiando partes del cuento de Borges. Se lo acusó de plagio, que es lo mismo que decir: de falta de originalidad. En la sentencia se lee:

... el Dr. Fernando Soto, en nombre y representación de María Kodama (exclusiva titular de la propiedad intelectual de toda la obra de Jorge Luis Borges), puso en conocimiento de la publicación de un libro titulado “El Aleph engordado”, editado por “Imprenta Argentina de Poesía”, en marzo del año 2009 en la Ciudad de Buenos Aires, bajo la autoría de Pablo Katchadjian (como autor y responsable de la edición), quien sin ningún tipo de autorización de Kodama y motivado al parecer por una nueva modalidad o tipo de experimentación literaria (que consistiría en la reescritura de clásicos), habría reproducido íntegramente el cuento “El Aleph” del escritor argentino Jorge Luis Borges –sin aclarar debidamente que estaba haciendo tal reproducción, ni que ella pertenecía a la obra de Borges–, manipulando y modificando su texto...⁴

4 Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional, Capital Federal,

En el caso *Katchadjian*, en 2017, la jurisprudencia reiteró lo siguiente sobre la originalidad:

... No se presenta en el caso un supuesto de plagio. Ello así, por cuanto “El delito de plagio ha dicho esta Cámara (...) reside en la acción dolosa del plagiarlo decidido a revestir con nuevos ropajes lo ya existente, para hacer creer que lo revestido es de cosecha propia” (CCC, Sala II, causa nro. 18618, “Carreras” del 25/11/1975).⁵

En cambio, Raffo (2011), en disidencia con el requisito jurisprudencial de originalidad en los derechos de autor, dice:

... La búsqueda del fenómeno de la originalidad en notas objetivas de la obra conduce a que, en ese intento, se acuda a extrañas metáforas psicologistas que nos hablan de la personalidad o la impronta del autor presente en la obra como determinante de la originalidad misma. Si se fuese consecuente con ese tipo de afirmaciones deberíamos tener que estudiar esa “personalidad” o esa “impronta” para saber si una obra es original o no, y la reflexión sobre esos fenómenos no puede hacerse –seriamente– con las herramientas propias de las ciencias jurídicas; una indagación de ese tipo nos obligaría a internarnos en puntos de vista de tipo freudianos o lacanianos para resolver un problema de Derecho autoral. Estoy convencido de que estas expresiones, lejos de ser descriptivas de lo que es una obra, configuran metáforas de imposible verificación empírica (...). (p. 21)

Y más adelante, cuando habla de “la exigencia de originalidad en el paradigma”, menciona lo siguiente:

... El paradigma hegemónico entiende que para que una obra autoral tenga protección legal es necesario que ella sea “original”, y la originalidad es vista como una cualidad de la obra en sí misma considerada (...). (Raffo, 2011, p. 111)

Cuando se piensa que la originalidad es una característica de la obra

5 Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Sala 05, *Katchadjian, Pablo s/Procesamiento*. Ídem.

en sí misma considerada se tropieza con la insuperable dificultad de determinar en qué consiste la pretendida “originalidad de la obra” (...). (Raffo, 2011, p. 113)

El paradigma hegemónico sostiene que la obra es el objeto protegido por el derecho autoral y que ésta, para merecer esa protección, debe ser “original”, pero ¿de dónde surge esta exigencia? Ella no se encuentra en la Ley 11.723; no obstante, la jurisprudencia y la doctrina la dan por descontada, aunque sin detenerse a indagar respecto del fundamento de la misma...” (Raffo, 2011, p. 116)

Ahora bien, el examen de la obra de Jean-Paul Sartre, particularmente sus libros *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación* (2005a) y *El ser y la Nada. Ensayo de ontología fenomenológica* (2005b), muestra que la originalidad es, en cierto punto, ineludible, aunque también fenomenológicamente imposible en tanto se *intencionan*⁶ objetos del mundo. En *Lo imaginario*, al definir el objeto de la obra, Sartre (2005a) dice que “... El fin de esta obra es describir la gran función irrealizante de la conciencia o ‘imaginación’ y su correlativo noemático, lo imaginario...” (p. 11). De ese modo, expresa que la conciencia es una conciencia imaginante o, más precisamente, una Nada, desde el momento en el que se *intencionan* los objetos que aparecen en la conciencia como imágenes mentales.

El objeto del presente trabajo es realizar un examen de los dos libros de Jean-Paul Sartre mencionados y demostrar cómo la aprehensión objetiva del mundo ha demostrado que

... El pensamiento moderno ha realizado un progreso considerable al reducir el existente a la serie de las apariciones que lo manifiestan (...). Las apariciones que se manifiestan al existente no son ni interiores ni exteriores: son equivalentes entre sí, y remiten todas a otras apariciones, sin que ninguna de ellas sea privilegiada (...). (Sartre, 2005b, p. 11)

6 “La palabra *intentionio* significa ‘dirigirse a’. Toda vivencia, toda actitud anímica, se dirigen a algo. La percepción es, en cuanto tal, percepción “de algo”, y lo mismo ocurre con la representación, el recuerdo, el juicio, la conjetura, la expectativa, la esperanza, el amor. Siempre se trata de determinadas formas de conducta que se dirigen a algo” (Szilasi, 1973, p. 32).

Sin embargo, esto nos lleva a preguntarnos cómo se impone un elemento original al mundo.

Por eso, para poder llegar a la conclusión, en la cual se probará que la conciencia es una Nada o una imaginación, es indispensable hacer el recorrido fenomenológico que traza Sartre en *Lo imaginario*. Se hará, por ello mismo, una fenomenología de la imagen. A partir de allí, se demostrará cómo un escritor construye su obra de arte literaria, ya que la obra no puede prescindir de la experiencia, la memoria o la percepción objetiva, o, mejor dicho, de lo que Sartre llama “conciencia imaginante”. El descubrimiento de la originalidad será inevitable. Para ello, se tomarán como muestra los cuentos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges (2009) y el libro *Borges: El misterio esencial. Conversaciones en universidades de los Estados Unidos* (Barnstone, 2021).

2. Lo imaginario

Borges, en una conferencia dada en la Universidad de Indiana, en los Estados Unidos de América en marzo de 1980, manifestó que

... Todas esas cosas, las mujeres equivocadas, las acciones incorrectas, las circunstancias erróneas, todas esas cosas son instrumentos para el poeta. Un poeta debe pensar que todas las cosas le son dadas, incluso la desdicha: la adversidad, las desaventuras, la humillación, el fracaso, son nuestros instrumentos (...). Si yo fuera realmente un poeta, yo sentiría que cada instante de mi vida es una suerte de arcilla para mi obra, a la que debo labrar, dar forma, moldear. (Barnstone, 2021, p. 29)

Es interesante que Edmund Husserl, fundador de la fenomenología, haya mencionado en una carta dirigida al poeta Hugo von Hofmannsthal el 12 de enero de 1907 que

... El artista que “observa” el mundo para obtener de él “conocimiento” del ser humano y de la naturaleza para sus propios fines se comporta hacia él de modo semejante al fenomenólogo. Esto es: no como observador naturalista y psicólogo, no como observador

práctico de lo humano, como si se dedicara a las ciencias naturales o humanas. En tanto lo contempla, el mundo se convierte para él en fenómeno; su existencia le es indiferente, tal como para el filósofo (en la crítica de la razón). Solo que el artista no aspira, a diferencia del filósofo, a indagar y asir en conceptos el “sentido” del fenómeno del mundo, sino a apropiárselo de manera intuitiva a fin de reunir, de la abundancia de formaciones [Gebilde], los materiales para las configuraciones estéticas creativas... (como se citó en Mendoza Canales, 2017, p. 429)

Es el mismo procedimiento creativo, aquel que aprehende o intenciona los objetos del mundo para luego formar una conciencia imaginante, como explica Sartre en *Lo imaginario*, y que luego será nueva obra, original, a través de las *negaciones* o *negatividades* sobre las que se expresa en *El ser y la Nada*; pueden también ser puestas en confronte con el cuento “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges. Allí, el autor, después de contar sobre la llegada de un misterioso hombre a un templo, dice:

... El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad (...). Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón, aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior: mucho más arduo que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara (...). En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó (...). (Borges, 2009, p. 799)

Para poder comprender qué significa este sueño y la imposición en el mundo real de algo imaginario, para poder entender qué son los objetos que *intenciona* el misterioso hombre, es necesario estudiar el libro de Jean-Paul Sartre: *Lo imaginario*. Solo así podremos entender cómo se forma una imagen mental. Antes, un último ejemplo. En el cuento de Jorge Luis Borges titulado “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se descubre una conspiración de hombres muy sabios que quieren crear un planeta imaginario y que terminan por imponerlo al mundo real.

Este podría ser, acaso, una simetría con la aprehensión de imágenes mentales y la creación de una novedad. El cuento dice, en las partes que me interesan:

... Hacía dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia práctica una somera descripción de un falso país; ahora me deparaba el azar algo más precioso y más arduo. Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico. (...). El mundo será Tlön (...). (Borges, 2009, p. 831)

3. Psicología fenomenológica de la imaginación

El objeto de este punto de mi investigación es el que tuvo Sartre con su obra *Lo imaginario*: hacer un estudio fenomenológico de la imaginación. De esta forma, sabiendo cómo se crea la conciencia –o “imaginación”–, podremos llegar a esa conclusión, donde se abarcará la primera parte de *El ser y la Nada* y cómo esta puede ser una Nada creativa. Por ello, en este punto voy a realizar un examen lineal y cronológico de las formas en las que Jean-Paul Sartre va expresando sus principales ideas para construir, finalmente, la función de la imagen en la vida psíquica.

Ya se advirtió en el punto 2 de este trabajo que la tarea del fenomenólogo es equiparable a la tarea del escritor como creador. Ahora resta saber cómo es posible que de la vida-en-el-mundo se construya una conciencia, y cómo esa conciencia, más adelante, podrá arrojar elementos originales. Pero para construir un acto o elemento original, como se observó en el punto 1, es necesario saber cómo surgen en la conciencia o “imaginación” los objetos del mundo, o las imágenes mentales, que serán las encargadas de ensamblarse de forma distinta para terminar por proponer algo original.

Sartre (2005a) divide su obra *Lo imaginario* en dos partes: “Lo

cierto” y “Lo probable”. En esta investigación, que probará cómo la imagen mental es el elemento del que se sirven los escritores para darle originalidad a su obra desde la base de los objetos dados en el mundo, se hará un examen profundo de la primera parte –“Lo cierto”– y no se examinará la segunda –“Lo probable”–, ya que excede a la filosofía fenomenológica.

3.1. “Lo cierto”

3.1.1. La estructura intencional de la imagen

Al comenzar con su trabajo, Sartre (2005a), para exponer la estructura intencional de la imagen, enumera cuatro características; la primera de ellas es: *la imagen es una conciencia*. Así, expresa:

... Nos figurábamos la conciencia como un lugar poblado por pequeños simulacros y esos simulacros eran las imágenes. Sin duda alguna, el origen de esta ilusión se tiene que buscar en nuestra costumbre de pensar en el espacio y con términos de espacio (...). (p. 14)

Sartre (2005a) termina por llamar a este proceso: *ilusión de inmanencia* (p. 16), queriendo decir con esto que es una farsa decir que los objetos del exterior están en el interior de la conciencia. Para precisar este punto dice:

... Cuando percibo una silla, sería absurdo decir que la silla está en mi percepción (...). La percepción es una determinada conciencia, y la silla es el objeto de esta conciencia. Ahora cierro los ojos y produzco la imagen de la silla que acabo de percibir. Al darse ahora la silla como imagen tampoco entraría (...) en la conciencia. Una imagen de silla no es, no puede ser una silla. En realidad, perciba yo esta silla de paja en la que estoy sentado, o la imagine, no deja de estar fuera de la conciencia (...). (p. 16)

Ni siquiera en imagen. No se trata de un simulacro de silla, que habría penetrado de pronto en la conciencia y que no tendría más que una relación “extrínseca” con la silla existente; se trata de determinado tipo de conciencia, es decir, de una organización sintética directamente relacionada con la silla existente y cuya íntima

esencia consiste precisamente en relacionarse de tal o cual manera con la silla existente (...). El objeto de la imagen no es imagen a su vez (...). La palabra imagen no podría, pues, designar más que la relación de la conciencia con el objeto (...). Es una manera determinada que tiene el objeto de aparecer a la conciencia (...). En la trama de los actos sintéticos de la conciencia aparecen, pues, por momentos determinadas estructuras que llamaremos conciencias imaginantes (...). (p. 17)

La segunda característica de la estructura intencional de la imagen es: *el fenómeno de casi-observación*. Para poder expresar qué se entiende por ello, Sartre (2005a) recurre a otro ejemplo:

... En la percepción yo observo los objetos. Entiéndase con lo dicho que, aunque el objeto entre por entero en mi percepción, nunca está dado más que de un lado a la vez. El ejemplo del cubo es conocido (...). Hay que aprehender los objetos, es decir, multiplicar sobre ellos los puntos de vista posibles. El objeto mismo es la síntesis de todas estas apariciones. La percepción de un objeto es, pues, un fenómeno con una infinidad de facetas (...). Los objetos no existen sino en tanto que se piensan (...). (p. 18)

El objeto se presenta, pues, en la imagen como teniendo que ser aprehendido en una multiplicidad de actos sintéticos (...). (p. 19)

En la imagen, en efecto, una conciencia determinada se da un objeto determinado. El objeto es, pues, correlativo de un determinado acto sintético que, entre sus estructuras, comprende un determinado saber y una determinada "intención" (...). (p. 21)

La conciencia nunca precede al objeto (...). (p. 22)

A la tercera característica de la estructura intencional de la imagen Sartre (2005a) la define como: *la conciencia imaginante propone su objeto como una Nada*. Este punto será determinante en *El ser y la Nada*. El autor dice:

... Toda conciencia es conciencia de algo. La conciencia irreflexiva trata de alcanzar objetos (...). La conciencia imaginante de árbol trata de alcanzar un árbol, es decir, un cuerpo que por naturaleza es

exterior a la conciencia; la conciencia sale de sí misma, se trasciende (...). Toda conciencia propone su objeto, pero cada una tiene su manera de hacerlo. La percepción, por ejemplo, propone su objeto como existiendo (...). (p. 22)

Sin embargo, al hablar de la imagen menciona:

... La imagen encierra a su vez un acto de creencia o acto posicional. Este acto puede tomar cuatro formas, y solo cuatro: puede proponer el objeto como inexistente, o como ausente, o como existente en otro lugar; también se puede “neutralizar”, es decir, no propone su objeto como existente (...). (Sartre, 2005a, p. 23)

El ejemplo que utiliza Sartre y que seguirá usando en toda la obra y también en *El ser y la Nada* es la imagen de su amigo Pedro, o de un Pedro. Por eso, siguiendo la idea anterior, donde se forman los actos posicionales, y pensando en Pedro, que acaso esté en Berlín o en su departamento en París, pero no ante mí, se entiende que la imagen se propone como “... Dos actos de negaciones; el cuarto corresponde a una suspensión o neutralización de la tesis. El tercero, que es positivo, supone una negación implícita de la existencia actual y presente del objeto...” (Sartre, 2005a, pp. 22-23). En este caso, de Pedro. Pedro siendo un objeto en el mundo.

... La creencia, en la imagen, propone la intuición, pero no propone a Pedro. La característica de Pedro es (...) ser “intuitivo-ausente” (...). La imagen encierra una determinada nada. Su objeto no es un simple retrato, sino que se afirma; pero al afirmarse se destruye. Por muy viva, por muy fuerte, por muy sensible que sea una imagen, da su objeto como no siendo (...). (Sartre, 2005a, p. 25)

La cuarta característica de la estructura de la imagen es: *la espontaneidad*.

... Una conciencia perceptiva se aparece como pasividad. Por el contrario, una conciencia imaginante se da a sí misma como conciencia imaginante, es decir, como una espontaneidad que produce

y conserva al objeto en imagen (...) el objeto se da como una Nada. La conciencia aparece como creadora, pero sin proponer como objeto ese carácter creador (...). (Sartre, 2005a, p. 26)

3.1.2. La familia de la imagen

Jean-Paul Sartre, siguiendo con el examen de su obra *Lo imaginario*, hace un relevo de lo investigado hasta el momento. Dice que se han examinado determinadas formas de conciencia que se llaman imágenes, pero termina por considerar que lo que podría llamarse, mejor, “imagen mental” abarca una cantidad de conciencias que deberían ser estudiadas.

Las primeras son: *imagen, retrato, caricatura*. Sartre (2005a) dice que:

... la finalidad que se pretende sigue siendo la misma: se trata de hacerme presente la cara de Pedro, que no está aquí (...). Examinemos nuestro ejemplo más profundamente. Hemos empleado tres procedimientos para darnos la cara de Pedro. En los tres casos encontramos una “intención”, y esta intención, en los tres casos, trata de alcanzar el mismo objeto. Este objeto no es ni la representación, ni la foto, ni la caricatura: es mi amigo Pedro. Además, en los tres casos, yo trato de alcanzar el objeto de la misma manera: donde quiero hacer que aparezca la cara de Pedro, donde quiero “hacérmelo presente”, es en el terreno de la percepción. Y, como no puedo hacer surgir su percepción directamente, me sirvo de una materia determinada que actúa como un analogon, como un equivalente de la percepción (...). (p. 30)

En realidad, también aquí somos las víctimas de una ilusión de inmanencia (...). (p. 31)

Siempre se trata, en estos diferentes casos, de “hacerse presente” un objeto. Este objeto no está ahí, y sabemos que no está ahí. Encontramos, pues, en primer lugar, una intención dirigida a un objeto ausente. Pero esta intención no está vacía: se dirige a un contenido, que no es cualquiera, pero que, en sí mismo, tiene que presentar alguna analogía con el objeto en cuestión (...). La aprehensión de estos objetos se hace en forma de imágenes, es decir, que pierden su sentido propio para adquirir otro (...). La intención no se sirve

de ellos sino como medios para evocar su objeto (...). Sirven de representante para el objeto ausente, sin llegar de todas formas a suspender esta característica de los objetos de una conciencia imaginante: la ausencia (...). (p. 32)

Diremos, en consecuencia, que la imagen es un acto que trata de alcanzar en su corporeidad a un objeto ausente o inexistente, a través de un contenido físico o psíquico que no se da propiamente, sino a título de “representante analógico” del objeto considerado (...). Elevándonos así de la imagen que extrae su materia de la percepción a la que la toma entre los objetos del sentido íntimo, podremos describir y fijar, a través de sus variaciones, una de las dos grandes funciones de la conciencia: la función “imagen” o imaginación... (p. 33)

Las próximas conciencias o familias de la imagen son, según Sartre (2005a), *el signo y el retrato*. Siguiendo con el punto anterior, el autor menciona:

... Tanto en el signo como en el de la imagen, tenemos una intención que trata de alcanzar un objeto (...). Ahora aparece mi intención; digo: “Es el retrato de Pedro”, o, con mayor brevedad: “Es Pedro”. Entonces el cuadro deja de ser objeto, funciona como materia de imagen. Esta solicitud de percibir a Pedro no ha desaparecido, sino que ha entrado en la síntesis imaginada. A decir verdad, es ella la que funciona como analogon, y es a través de ella como se dirige mi intención hacia Pedro. Me digo: “Toma, pues es verdad, Pedro es así, tiene este ceño, esa sonrisa”. Todo lo que veo entra en una síntesis proyectiva que pretende alcanzar al verdadero Pedro, ser vivo que no está ahí (...). (pp. 38-39)

A la tercera conciencia Sartre (2005a) la titula: *del signo a la imagen: la conciencia de las imitaciones*. Allí dice que: “... No podría tratarse de un lazo extrínseco entre estas dos conciencias...” (p. 39) y pone el siguiente ejemplo, en referencia a un actor que personifica a Chevalier:

... el sombrero de paja (...) envía a Chevalier (...). Descifrar los signos es producir el concepto “Chevalier”. Al mismo tiempo, juzgo: “Imita a Chevalier”. Con este juicio se transforma la estructura de la conciencia. Ahora el tema es Chevalier. Por su intención central, la conciencia es imaginante, se trata de realizar mi saber en la materia intuitiva que se me da (...). Esta materia intuitiva es muy pobre; la imitación no reproduce sino algunos elementos (...) es la inclinación del sombrero de paja sobre la oreja, el ángulo de la barbilla con el cuello (...). Mientras que el retrato nos da fielmente a su modelo en toda su complejidad y que, tanto ante el retrato para los rasgos característicos, lo primero que se nos da en la imitación es lo característico (...). (p. 41)

Al no tener un equivalente completo de la persona imitada, tengo que realizar en la intuición cierta naturaleza expresiva, algo así como la esencia de Chevalier (...). (p. 42)

A la cuarta conciencia Sartre (2005a) la titula: *del signo a la imagen: los dibujos esquemáticos*. Así, dice:

... El dibujo esquemático está constituido por esquemas (...) dos rayas como brazos, una como busto y dos como piernas. El esquema tiene de particular que es intermediario entre la imagen y el signo (...). (p. 44)

La mayor parte de las figuras esquemáticas se leen en un sentido definido. Unos movimientos oculares organizan la percepción, limitan el espacio circundante, determinan los campos de fuerzas, transforman los trazos en vectores (...). La intención se vuelve de perceptiva en imaginada. Pero no sería suficiente, es necesario que la figura se deje interpretar (...). (p. 45)

La interpretación de una figura esquemática depende del saber, y el saber varía de un individuo a otro. Pero las conclusiones siguen siendo las mismas y solo ellas no interesan. En todos los casos, en efecto, encontramos el siguiente fenómeno: un saber que se representa en una pantomima simbólica y una pantomima que es hipostasiada, proyectada en el objeto (...). (p. 47)

Si aparece la imagen, veo en esos pocos trazos negros al hombre que corre (...). Creo la imagen (...). (p. 49)

La quinta familia de la imagen se titula: *caras en la llama, manchas en las paredes. Rocas con forma humana*. Siguiendo con el punto anterior, Sartre (2005a) expresa:

... Tanto en este caso como en el precedente, se trata todavía de movimientos que interpretan formas. Pero existe una considerable diferencia en las actitudes de posición de la conciencia (...). En verdad, esta mancha no representa nada; cuando la percibo, la percibo como mancha, y nada más. De forma que cuando paso a la actitud imaginante, la base intuitiva de mi imagen no es algo que haya aparecido anteriormente en mi percepción. Estas imágenes tienen como materia una pura apariencia, que se da como tal; no hay nada planteado en un principio; en cierta forma se trata de una imagen en el aire, sin substrato. No estamos tan lejos de la imagen mental en que la materia tiene tan poca independencia que aparece como imagen y desaparece con ella. Pero en el caso que estudiamos en este momento aún pretendemos “ver” la imagen (...). (p. 51)

En una palabra, la materia no es la mancha, sino que es la mancha recorrida con la vista de una manera determinada (...). Es decir que formulo una hipótesis basada en esta síntesis libremente operada: confiero un valor representativo a la forma orientada que acaba de aparecer (...). (p. Terminaremos nosotros mismos realizando un acuerdo entre los datos reales de la percepción (las líneas de los arabescos) y la espontaneidad creadora de nuestro movimiento; es decir, que iremos a buscar nosotros mismos la nariz, la boca y la barbilla (...). (p. 52)

Realizado en la mancha por su intermediario, el saber crea la imagen (...). La imagen se da, pues, como un puro fantasma, como un juego que se realiza por medio de apariencias. En la base de esta conciencia hay una tesis neutralizada. Sustituyámosla por una tesis positiva; es decir, demos a la mancha un poder de representación: nos encontraremos ante la imagen hipnagógica (...). (p. 53)

La sexta familia de la imagen o conciencia es titulada por Sartre (2005a) como: *imágenes hipnagógicas, escenas y personajes vistos en el poso del café, en una bola de cristal*. Menciona:

... Es evidente que las visiones hipnagógicas son imágenes (...). Estas imágenes tienen un carácter “fantástico”, lo que proviene del hecho de no representar nunca nada preciso (...). (p. 53)

Estas imágenes alucinatorias en realidad se deben a un debilitamiento del sentido de lo real, de la atención por la vida, gracias al cual las imágenes y las representaciones adquieren un brillo anormal (...). (p. 60)

A la séptima conciencia Sartre (2005a) la titula: *del retrato a la imagen mental*. Comienza haciendo un repaso de todas las conciencias investigadas y concluye que

... A medida que nos elevamos en la serie de conciencias imaginantes, la materia se va empobreciendo. En un primer momento, a pesar de algunas diferencias, lo que se veía en la percepción pasaba tal cual en la imagen (...). A partir de la imitación, lo que aparece en la conciencia imaginante no es en absoluto parecido a lo que se ve en la percepción (...). Como consecuencia, el objeto intencionado a través de la materia crece en generalidad (...). (p. 70)

La palabra escrita es un signo que *intenciona* un objeto y que genera una imagen mental de la que se sirve el escritor cuando construye su obra con base en sus lecturas, caprichos estéticos e influencias. En “Kafka y sus precursores”, Jorge Luis Borges (2009) dice que alguna vez pensó en realizar un examen de los precursores de Kafka. Al principio, confiesa, veía a su objeto de examen como de poco valor, pero luego de profundizar en su estudio, terminó por arrojar unas consideraciones que parecen haber hallado en la paradoja de Zenón, en Han Yu –prosista del siglo IX–, en Kierkegaard, en los poemas de Browning, en León Bloy, en Lord Dunsany los elementos que formaron la obra de Kafka. Sin embargo, una sentencia termina por aniquilarlos a todos. Borges dice “... Lo cierto es que cada escritor crea a sus precursores...” (como se citó en Balderston, 2021, p. 37). Un hombre de genio puede acumular imágenes mentales percibidas de objetos del mundo exterior en su obra, dando por concluida una obra única que termine por ser una sola conciencia imaginante para otro escritor.

3.2. Conciencia e imaginación

En *Lo imaginario*, Sartre (2005a) realiza una conclusión, que será la base para luego examinar la obra de arte:

... Ahora podemos plantear la cuestión metafísica que se ha descubierto lentamente en estos estudios de psicología fenomenológica. Podría formularse así: ¿cuáles son las características que se pueden conferir a la conciencia por el hecho de ser una conciencia que puede imaginar? (...). (p. 221)

La imagen es tan real como cualquier otro existente. El único problema que se plantea a su respecto es el problema de su relación con otros existentes; pero cualquiera que sea esta relación, deja intacta la existencia misma de la imagen. (...). (p. 222)

¿Qué tiene, pues, que ser la conciencia para que pueda proponer sucesivamente objetos reales y objetos imaginados? (...). (p. 223)

Dejo de aprehenderlos en vacío como constituyendo el sentido de la realidad percibida, me los doy, en ellos mismos. Pero como, precisamente, dejo de tratar de alcanzarlos a partir de un presente, para aprehenderlos en ellos mismos, los aprehendo como ausentes, se me aparecen como dados en vacío. Sin duda que existen realmente allá debajo del sillón, y allá donde trato de alcanzarlos, pero como precisamente trato de alcanzarlos donde no se me dan, los aprehendo como una nada para mí. El acto imaginativo es así a la vez constituyente, aislante y aniquilador (...). (p. 224)

Proponer una imagen es constituir un objeto al margen de la totalidad de lo real; es, pues, tener a lo real a distancia, liberarse de ello; en una palabra, negarlo (...). (p. 227)

Lo irreal está producido fuera del mundo por una conciencia que queda en el mundo y el hombre imagina porque es trascendentalmente libre (...). (p. 230)

El hombre está aplastado en el mundo, atravesado por lo real, está lo más cerca posible de las cosas. Sin embargo, en cuanto aprehende de una u otra manera (la mayor parte del tiempo sin representación) el conjunto como situación, lo supera hacia aquello en relación con lo cual es una carencia, un vacío, etc. (...). (p. 231)

De tal manera, la imaginación lejos de aparecer como una característica de hecho de la conciencia se ha descubierto como una condición esencial y trascendental de la conciencia (...). (p. 232)

3.3. La obra de arte

El último punto del libro es: *la obra de arte*. Todo lo visto hasta el momento termina irremediabilmente por concluir con ella. Así, Jean-Paul Sartre (2005a) escribe: "... La obra de arte es un irreal..." (p. 260). Visto el camino recorrido, se entiende que no podría ser de otra forma. La prueba de la Nada, de lo irreal, de la imaginación, todas ellas como intenciones de objetos del mundo exterior en tanto conciencias imaginantes deben llevar a producir, a través de las negaciones que se estudian en *El ser y la Nada*, la creación de algo original. En el título "Las negaciones" de *El ser y la Nada*, Sartre (2005b) escribe:

... En cuanto a la Nada, tendría su origen en los juicios negativos; sería un concepto por el cual se establece la unidad trascendente de todos esos juicios, una función proposicional del tipo: "x no es" (...). Así, la negación estaría "al cabo" del acto judicativo, sin estar por eso "en" el ser. Es como un irreal encerrado entre dos realidades plenas, ninguna de las cuales lo reivindica como suyo: el ser-en-sí, interrogado sobre la negación, remite al juicio, ya que él no es sino lo que es; y el juicio, cabal positividad psíquica, remite al ser, ya que formula una negación concerniente al ser y por ende, trascendente (...). La Nada, unidad conceptual de los juicios negativos, no tiene la menor realidad (...). El problema del ser nos ha remitido al de la interrogación como actitud humana, y el problema de la interrogación nos remite al del ser de la negación (...). Sería vano, pues, negar que la negación aparece sobre el fondo primitivo de una relación entre el hombre y el mundo; el mundo no descubre sus no-seres a quien no los ha puesto previamente como posibilidad (...). (p. 45)

Si mi auto sufre una panne, interrogaré al carburador, a las bujías, etcétera; si mi reloj se para, puedo interrogar al relojero sobre las causas de esa detención, pero el relojero, a su vez, formulará interrogaciones a los diferentes mecanismos del aparato. Lo que espero del carburador, lo que el relojero espera de los engranajes del reloj, no es un juicio, sino una develación de ser sobre el fundamento de la cual pueda emitirse un juicio. Y si espero una develación de ser, quiere decir que estoy a la vez preparado para la eventualidad de

la develación de un no-ser. Si interrogo al carburador, quiere decir que considero como posible que en el carburador no haya nada (...). (p. 46)

4. Conclusión

El artículo primero de la ley de propiedad intelectual no dice nada sobre que, en el trabajo del escritor, sea necesaria la originalidad. Sin embargo, Delia Lipszyc (2019), comentadora de la ley, advierte que este es un requisito no enumerado, pero indispensable. Lo mismo dice Miguel Ángel Emery (2009) y la jurisprudencia citada, principalmente el caso *Katchadjian*, mencionado en la introducción de esta investigación. La única disidencia la plantea, acaso, Julio Raffo (2011), al considerar que no existe tal requisito de originalidad en la ley y que se torna metafórico que la exijan la jurisprudencia y la doctrina.

A lo largo de la presente investigación, precisamente en el punto 2, se ha hecho referencia a lo que Jorge Luis Borges y también Edmund Husserl pensaban sobre cómo es la tarea del poeta, del escritor, del dramaturgo. Borges dice, en la mencionada conferencia de la Universidad de Indiana: "... Si yo fuera realmente un poeta, yo sentiría que cada instante de mi vida es una suerte de arcilla para mi obra, a la que debo labrar, dar forma, moldear" (Barnstone, 2021, p. 29). Y Edmund Husserl, en una carta dirigida al poeta Hugo von Hofmannsthal el 12 de enero de 1907, dice algo similar:

... El artista que "observa "el mundo para obtener de él "conocimiento" del ser humano y de la naturaleza para sus propios fines se comporta hacia él de modo semejante al fenomenólogo (...). Solo que el artista no aspira, a diferencia del filósofo, a indagar y asir en conceptos el "sentido" del fenómeno del mundo, sino a apropiárselo de manera intuitiva a fin de reunir, de la abundancia de formaciones [Gebilde], los materiales para las configuraciones estéticas creativas (...). (como se citó en Mendoza Canales, 2017, p. 429)

Se puede advertir, en este primer avance sobre la investigación acerca de la originalidad o la "Nada creativa" de Jean-Paul Sartre, que ya los poetas pueden sentirse identificados con el trabajo del

fenomenólogo. Por eso, en el punto 3 de esta investigación se hace un examen exhaustivo de la primera parte –“Lo cierto”– del libro de Sartre *Lo imaginario*. A lo largo del punto mencionado, se puede llegar a la conclusión de que, en la conciencia o “imaginación”, las imágenes mentales son los elementos que utilizan los escritores como material para forjar su obra. Fue, a esos fines, indispensable hacer un repaso desde lo cierto hasta lo que podía llegar a perderse en la indeterminación.

Finalmente, de acuerdo con el análisis de las obras de Sartre (2005a), se comprueba que “... la obra de arte es un irreal...” (p. 36).

La originalidad es esto. Es el trabajo presentado: la adquisición de imágenes mentales y su ensamblaje en una obra totalizadora que, claro, seguirá siendo un irreal. Luego será un signo que tratará de alcanzar a su objeto y que terminará constituyendo, para otro artista, otra imagen mental, que acaso cumpla su función, perpetuando la serie y arrojando, a través de las negaciones, objetos nuevos al mundo exterior.

Esta investigación concluye, entonces, con una sorpresa. Si el escritor ve las partes y el lector ve una idealización de la totalidad de la obra, la obra, formada por fragmentos de *conciencias imaginantes*, no será original para el creador, pero sí lo será para el lector, que pasa a tener una actitud activa: *crea la originalidad en la obra de arte literaria*.

Veamos el camino recorrido. Al principio, se presentó el caso de *Katchadjian*, en el que María Kodama, viuda de Jorge Luis Borges y sucesora universal de toda su obra, acusaba a Pablo Katchadjian de haber plagiado el cuento “El Aleph” de Borges, que el procesado tituló como *El Aleph engordado*. En la misma acusación se describe el procedimiento empleado por Katchadjian. A simple vista, parecería configurarse el delito de plagio, o de falta de originalidad, que establece la ley. Sin embargo, de las pericias surge que la obra, más allá de contener una copia textual del cuento de Borges, sigue siendo original. En esta investigación se demostró, con el método de Jean-Paul Sartre y de Edmund Husserl, cómo una obra de arte sigue siendo original más allá de la transcripción literal de la considerada plagiada o defraudada. Porque al entrar el objeto exterior en el interior, se genera una imagen mental, un análogo del objeto percibido. Se crea algo imaginario y único (Sartre, 2005a, p. 36).

Borges conoció cuáles fueron los actos de percepción que le permitieron aprehender lo dado en el mundo: objetos, pinturas, fragmentos de otros cuentos, argumentos de película u obras de teatro. Es imposible, desde la fenomenología de Husserl, poseer una conciencia que no esté construida por *lo dado en el mundo*. El creador artista conoce cuáles fueron sus influencias. Sabe, o sospecha, que lo que edifica no es del todo original.

Pablo Katchadjian utiliza el mismo procedimiento que utilizó Borges, solo que lo hace sin disfraces. Copia íntegramente el cuento, lo aprehende y crea una obra que, al igual que en el caso de Borges, nunca es original para el artista creador que ve la estructura, los precedentes y las influencias, pero sí lo es para el lector, que no ve una multitud de actos de percepción. El lector no especialista no ve cómo está construido *El Aleph engordado*. En una segunda instancia, ve la obra como una totalidad. Lo que le queda es un procedimiento de ideación que constituye un solo acto de percepción. De esa forma, la obra de arte siempre es original para él. Y el artista creador que se siente plagiado no podrá jamás acusar de plagio al continuador de la idea de la que se toma préstamo, ya que él mismo construyó su obra sobre la base de otras obras y percepciones, creando así una obra que no puede ser nunca falta de originalidad. Por eso, es grato concluir con la siguiente sentencia: *toda obra literaria es original para el lector*.

Bibliografía

- Balderston, D. (2021). *El método Borges*. Ampersand.
- Barnstone, W. (Ed. y Fot.). (2021). *Borges: El misterio esencial. Conversaciones en universidades de los Estados Unidos* (trad. y notas M. Hadis). Sudamericana.
- Borges, J. L. (2009). *Obras completas* (edición crítica, Vol. I, II y III, anotada por R. Costa Picazo e I. Zangara). Emecé.
- Katchadjian, P. (2009). *El Aleph engordado*. <http://tallerdeexpresion1.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/123/2012/04/El-Aleph-Engordado.pdf>.
- Emery, M. A. (2009). *Propiedad intelectual*. Editorial Astrea de Alfredo y Ricardo Depalma.
- Lipszyc, D. (2019). *Régimen legal de la propiedad intelectual. Derechos de autor y derechos conexos*. Hammurabi.

- Mendoza Canales, R. (2017). Carta de Edmund Husserl a Hugo von Hofmannsthal, 12.01.1907. *Areté*, 29(2), 427-430.
- Raffo, J. (2011). *Derecho autoral. Hacia un nuevo paradigma*. Marcial Pons.
- Sartre, J. P. (2005a). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación* (trad. M. Lamana). Losada.
- Sartre, J. P. (2005b). *El ser y la Nada. Ensayo de ontología fenomenológica* (trad. Juan Valmar). Losada.
- Szilasi, W. (1973). *Introducción a la fenomenología de Husserl* (trad. R. Maliandi). Amorrortu.

Legislación citada

Ley 11723, Régimen legal de la propiedad intelectual, BO 30/09/1933.

Jurisprudencia citada

- Cámara Nacional de Apelaciones en lo Civil de la Capital Federal, Sala A, (18/11/1960), *Revista jurídica argentina La Ley*, 101-413, Buenos Aires.
- Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional, Capital Federal, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Sala 05, *Katchadjian, Pablo s/Procesamiento*, sentencia, 15 de mayo de 2017, Magistrados: Pinto - Pociello Argerich, Id SAIJ: FA17060007.

