

Intención autoral y mercado

Una propuesta

Shelley Godsland (Amsterdam)

RESUMEN: Este artículo desarrolla un replanteamiento de las ideas sobre la intención autoral articuladas en el siglo xx por académicos tales como Stoll, Hirsch y, en particular, Wimsatt y Beardsley. Lo innovador de mi proposición es la formulación del concepto de la intención autoral derivada de factores extra-textuales, particularmente del mercado. A través de un estudio de caso basado en una novela española (*El tiempo entre costuras* de María Dueñas, 2009), demuestro cómo y por qué la intención autoral la pueden impulsar el deseo de ver un escrito adaptado a un formato audiovisual, o consideraciones económicas, y cuáles son las consecuencias de esta nueva conceptualización de la noción de la intención autoral.

ZUSAMMENFASSUNG: Der Beitrag schlägt ein Überdenken der Ideen von Stoll, Hirsch und v. a. Wimsatt und Beardsley hinsichtlich der Autorintention vor, wie sie im 20. Jahrhundert verstanden wurde. Das Innovative dieses Ansatzes ist die Betrachtung der Autorintention als abhängig von Faktoren, die außerhalb des Textes liegen: vor allem des Wirtschaftsmarkts. Dies wird exemplarisch an einem spanischen Roman (*El tiempo entre costuras* von María Dueñas, 2009) entwickelt. Es kann gezeigt werden, warum die Autorintention den Wunsch wecken kann, zusätzlich ein Drehbuch daraus zu machen oder wirtschaftliche Aspekte einzubeziehen. Was sind dann die Folgen einer solchen neuen Konzeption von Autorintention?

PALABRAS CLAVE: intención autoral; adaptación literaria; mercado literario; Dueñas, María; *El tiempo entre costuras*.

SCHLAGWÖRTER: Autorintention; Literaturverfilmung; Buchmarkt; Dueñas, María; *El tiempo entre costuras*

El debate sobre la intención autoral marcó importantes campos de la crítica y la filosofía en el siglo xx, y la discusión se caracterizó por un fuerte enfrentamiento conceptual e ideológico entre pensadores y académicos. Por un lado estudiosos como E. D. Hirsch en su *Validity in Interpretation* [La validez en la interpretación] (1967) proponían “the sensible belief that a text means what its author meant”,¹ mientras por otro, numerosos estudiosos mantenían que el escritor no puede ejercer intencionalidad autoral sobre su creación porque,

¹ Eric Donald Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven y Londres: Yale UP, 1967), 1.

una vez se publique, pierde sobre su texto todo control porque son el crítico (a veces) o el público (en otras ocasiones) quienes otorgan significado e interpretación a su texto. Principales entre los exponentes de este último punto de vista son los reconocidísimos Wimsatt y Beardsley, cuya obra referenciaré más adelante. La polémica giró siempre en torno a la intencionalidad del autor en cuanto al *significado* del texto (en los múltiples sentidos de la noción de ‘significado’) – un enfoque muy acorde con la época en la que se discutía el tema (años 30 a 70 del siglo xx). Sin embargo, un elemento de intencionalidad autorral que los eruditos no investigaron fue lo que llamo yo la intencionalidad extra-textual, término que formule acá para referir a aquellas intenciones de quien escribe pero que van mucho más allá del simple ‘significado’ de un texto. Entre tales consideraciones enumeraría la *intención* de vender cierta cantidad de ejemplares de una novela, por ejemplo; la *intencionalidad* de que la obra logre ediciones en varios formatos; la *intención* de que apele a un público internacional y que se traduzca; la *intención* de que se convierta o se adapte en otro formato, por ejemplo, film, cómic o programa de televisión y que se difunda extensamente. Según mi propuesta, entonces, la intencionalidad del autor va más allá de lo que pueda significar el texto en sí, para ahora incluir una contemplación por parte de quien produce el escrito de numerosos elementos relacionados con lo comercial, con lo económico y con la dinámica del mercado en el objeto físico que es el libro (y, en el consumista siglo XXI, el *ebook*, el *audiobook*, el *merchandising* y las adaptaciones a géneros varios), situación bien entendible, ya que podemos suponer que quien en el nuevo milenio produce un texto no ignora las posibilidades para su comercialización y necesite venderlo. Por ende, postulo que nos encontramos frente a dos formas de acercamiento autorral a lo que es *intención* (aunque huelga decir que un solo escritor puede incurrir en los dos tipos de intención – la tradicional y la que sugiero yo –, procesos que son producto y reflejo de diferentes momentos en el mercado literario).

Lo que quiero hacer en este estudio, por lo tanto, es ofrecer una primera exploración y una puesta en práctica inicial de mi propuesta sobre esta intención extra-textual del autor. Propongo como objeto de mi breve estudio de caso una muy reciente novela española que, más allá de sugerir una valiosísima interrogación de la intención de la autora en cuanto a los significados que le quiso dar al contenido de su opera prima, sirve también para elaborar mi discusión sobre la intención extra-textual o comercial de quien escribe: *El tiempo entre costuras* (2009) de la académica y novelista española María Due-

ñas.² De fácil y amena lectura, *El tiempo entre costuras* supone una especie de cruce entre la novela de espías, la histórica, la rosa y la de aventuras. Cuenta las peripecias de una humilde modista madrileña, hija ilegítima de una madre también costurera, que justo antes de la Guerra Civil se escapa al norte de África con un amante. Embarazada y abandonada, nuestra protagonista – Sira – recurre al diseño y confección de ropas para ganarse la vida. Eventualmente, una vez terminada la contienda, vuelve a la capital para ejercer de espía para los británicos, ya que su profesión la permite contacto con las esposas de los altos mandos Nazis, de quien recolecta información y datos. Desde su publicación se han vendido en exceso de 20 millones de ejemplares internacionalmente; la obra ha sido traducida a más de una veintena de idiomas; y se le ha adaptado para una exitosísima serie televisiva cuyos derechos se han comercializado por el mundo. Es en esta adaptación para la pequeña pantalla y su conjunción con la novela en sí lo que será el enfoque de este estudio. Sin embargo, no es en la dinámica, proceso o puesta en práctica de la adaptación que me quiero enfocar, sino que, partiendo del concepto de la intención autoral y, en particular, de la premisa que esbozo arriba, quiero indagar en la idea de que esta novela de Dueñas nos sirve como ejemplo que sustenta mi tesis acerca de esa otra manifestación de la intención del autor – la extra-textual o comercial.

Son numerosos los críticos y reseñadores los que aseveran que Dueñas escribió *El tiempo entre costuras* expresamente con vistas a que se convirtiera en algún producto audiovisual: o bien un film o bien un programa de televisión (es decir, que escribió un texto que ideó y percibió como un guion pero que se publicó primero como novela en papel). No propongo ofrecer un detallado análisis de su ficción para comprobar que éste sea el caso, sino que parto del postulado (a sostenerse científicamente a base de un detallado análisis tanto de la novela como de la serie televisiva en otro apartado) de que los siguientes elementos de *El tiempo entre costuras* comprueban sin lugar a dudas que tal fue el propósito de la novelista al idear y producir su *bestseller*:

1. Conversaciones cuya estructura y teatralidad se asemejan a los diálogos contenidos en el guión para algún producto audiovisual (film, programa de televisión, etc.);
2. Detalladas indicaciones sobre los movimientos y desplazamientos físicos de los personajes que sugieren acotaciones teatrales/cinematográficas;

² María Dueñas, *El tiempo entre costuras* (Barcelona: Planeta, 2009).

3. Lujosas descripciones de atuendos, complementos, peinados y maquillaje que bien pueden interpretarse como instrucciones a vestuario en una compañía de producción filmica o televisiva;
4. Precisos retratos de interiores, fondos y paisajes que también sugieren la delineación de unos telones de fondo para una película o serie en la pequeña pantalla;
5. Un llamativo personaje central (Sira/Arish, la costurera-espía) a cuyo alrededor surge, desaparece y se mueve un elenco de personajes que correspondería a aquello de un film, incluyendo cientos de extras.

Se reconoce, claro está, que estos son ‘ingredientes’ que bien pueden figurar en cualquier obra de ficción escrita. Sin embargo, en el caso de *El tiempo entre costuras* podemos identificar dos tendencias principales que confirman la hipótesis de que, al redactar su ficción, Dueñas tenía la clara intención (extra-textual o comercial) de que posteriormente la obra se transformara genéricamente: por un lado es la *conjunción* de todos aquellos componentes que enumero arriba; y por otro la ‘fidelidad’ de la serie televisiva con la narrativa original.

Cabe mencionar que Dueñas no innova al escribir un texto publicable en papel para que luego se haga film o teleserie, puesto que van siendo ya varios autores (sobre todo en EEUU) cuya *intención* al escribir ha sido producir una novela con el fin de que se convierta rápida y fácilmente en un producto filmico. En su estudio titulado *Bestsellers*, John Sutherland nombra a King, Crichton y Grisham en este contexto, y nos dice:

These three chart-topping novelists all multiplied their sales from the synergies of film-and-book, book-and-film reciprocity. So much so that it was suspected that there was what the trade called ‘wag the dog’ at work – novels, that is, were conceived first as scenarios and screenplays.³

(También interesa recordar que ya en el siglo XIX en España eran numerosos los conocidos escritores que producían novelas para ser convertidas en obra dramática, o viceversa.) En este sentido, a María Dueñas no la incluiría *en términos generales* en esa categoría que Foucault, en su ya célebre ensayo, “¿Qué es un autor?”, identificaría como “fundadores de discursividad”.⁴ Sin embargo, planteo que una nueva forma de “discursividad” para finales del siglo XX y el nuevo milenio la componen la conceptualización y puesta en práctica de

³ John Sutherland, *Bestsellers* (Oxford: OUP, 2007), 76.

⁴ Michel Foucault, “¿Qué es un autor?” [1969], traducido por Corina Yturbe, *Littoral* 9 (1983): 51–82, aquí 67.

una ideología textual-comercial según la que se concibe la ficción visual a la vez que – o inclusive antes de que – se idee la narración escrita (con el objetivo de que ésta última se transmuta en la primera). Sin embargo, aunque en esos *términos generales* que menciono a Dueñas le preceden los norteamericanos aludidos por Sutherland, como *española* y como *mujer* a la autora la podemos postular como “fundadora de discursividad” porque es de las primeras – si no la primera – en escribir expresamente para que lo textual se convierta en lo visual, evidenciando, de esta forma, esa *intención* extra-textual o de mercado, tal como analizaré a continuación.

Con referencia a lo que identifica como “fundadores de discursividad,” Foucault prosigue: “Lo particular de estos autores es que no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Produjeron algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos”.⁵ El filósofo explica que puede existir un caso como el de Ann Radcliffe quien, además de ser la autora de varias novelas, también asentó las bases para lo que sería el gótico literario que caracterizó los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, según los postulados del pensador francés, ella no sería “fundadora de discursividad,” situación que se debe, primeramente, a que estos “fundadores de discursividad” “son muy distintos, por ejemplo, de un autor de novelas, que en el fondo no es nunca, sino el autor de su texto”.⁶ Además, Foucault nos asegura que, dentro de su esquema, la apelación “fundadores de discursividad” debe atribuirse a aquellos individuos que ‘fundan’ movimientos, filosofías o sistemas de pensamiento que yo extrapolaría como los “grandes relatos” lyotardianos. De hecho, al respecto Foucault menciona a Marx y Freud. No creo que sea la primera en fijarme en la diferenciación de sexo entre el primer ejemplo foucaultiano en este respecto (Radcliffe) y los otros dos (Marx y Freud), y postulo que nuestro pensador bien pudo elegir una figura masculina como ejemplo de un “autor de novelas” cuyo quehacer creativo funcionara para fundar una corriente o tendencia literaria, así como a una mujer – feminista o proto-feminista, por ejemplo – que le sirviera de muestra como “fundadora de discursividad” (menciona a Melanie Klein, pero solo para luego demoler su sugerencia, comparando la psicoanalista negativamente con Freud). Sin embargo, si de intención autoral hablásemos, la aseveración foucaultiana según la que “un autor de novelas [...] en el fondo nunca es más que el autor

⁵ Foucault, “¿Qué es un autor?”, 67.

⁶ Foucault, “¿Qué es un autor?”, 67.

de su propio texto”⁷ no es sostenible – particularmente cuando de mi propio postulado hablamos. En primer lugar, a nivel material, a un nivel simple, en el caso de María Dueñas y su *El tiempo entre costuras* vemos claramente que Dueñas sí es “más que [la] autor[a] de su propio texto,” ya que, según mi planteamiento, la española concibió un producto audiovisual a la vez que ideó la novela escrita, con la clara *intención* de que este último se convirtiera en el primero (manteniendo y promoviendo *ambos* productos, claro está). Mucho más allá de esta consideración del autor como creador del dual o doble artefacto literario-visual plástico, sin embargo, está la cuestión de los “fundadores de discursividad” foucaultianos. De nuevo debo expresar mi desacuerdo con el filósofo, ya que, sobre todo en el caso que acá me concierne – el de los “autores de novelas” que escriben con el objetivo específico de que su obra se convierta en obra audiovisual, para así comercializar mejor sus esfuerzos – está claro que formulan una especie de nuevo “récit” que, además, es uno que se fundamenta en el “grand récit” del capitalismo-consumismo masivo, ya que producen una obra literaria destinada a ser comprada y “engullida” como tal de forma compulsiva y, además, como artefacto fílmico. Por lo tanto, a aquellos autores que menciona Sutherland sí los podemos considerar como “fundadores de discursividad” – aunque en este caso la “discursividad” se deslice de lo meramente ideológico hacia lo comercial o lo extra-textual, como lo denominó yo. Y, claro está, es de esta tendencia que participa Dueñas. El producir el texto escrito de *El tiempo entre costuras* con el objetivo de convertir la obra en film o programa de televisión la sitúa a la española como *fundadora* de discursividad – sobre todo, como ya se resumió, en términos nacionales (es española) y de sexo (es mujer que escribe una novedosísima ficción sobre otras mujeres) – y el estatus de un escritor como “fundador de discursividad” se vincula estrechamente con nociones de intención del autor.

Inevitablemente, observaciones de este tipo sirven para sugerir un acercamiento analítico a *El tiempo entre costuras* y, posiblemente, otras novelas españolas, a partir del concepto de la *intención* de un autor – o autora – en el momento de creación textual. Por *intención* entendamos simplemente “*what he intended*” (“lo que [él] pretendía”) – donde el “he”/“él” es quien produce un texto, según William Wimsatt y Monroe Beardsley en su artículo fechado 1946

⁷ Foucault, “¿Qué es un autor?”, 67.

sobre la *intencionalidad* de quien escribe,⁸ que sigue siendo un estudio de referencia sobre el tema de la intención del autor. Huelga decir que estos dos académicos norteamericanos jamás entraron en ninguna discusión del factor mercado como motor de la intención del autor, por lo que aquí tomo prestados varios de sus conceptos como base de mis ideas, para luego reformularlos para que sean aplicables a casos de ‘literatura de mercado,’ o *best seller*, o como queramos llamar a lo que algunos observadores denominan ‘literatura light’. Y esa ‘literatura light,’ esa literatura que se vende como pan caliente, esa literatura que a veces convierte al autor de la misma en un personaje público, en una auténtica estrella mediática – además de generarle cuantiosos ingresos –, ¿una característica de esa literatura es el hecho de que la intención de su autor era venderla como producto de consumo y adjudicarle una futura función audiovisual más allá del libro impreso? La teoría existente sobre la intención del autor suele haberse publicado muchas décadas ha y, en general, se aplica a poesía canónica, no al texto narrativo y mucho menos a cualquier producto literario del *mass market*. Yo formulo un nuevo enfoque analítico partiendo de las premisas existentes en el campo y, aunque pretendo enfocarme específicamente en el ejemplo de *El tiempo entre costuras*, mi remodelada teoría de la intención autoral es aplicable a otros autores en otros contextos lingüísticos y nacionales. En el caso que acá nos concierne, tanto los autores norteamericanos mencionados por Sutherland como Dueñas *intencionalmente* producen una obra escrita con vistas a que se haga film. El por qué lo especulamos: intereses económicos y comerciales; necesidad de transmisión de algún mensaje socio-político; búsqueda de la fama ... (todo lo cual encajaría con mi postulado de que lo que llamo la intención extra-textual del autor en cuanto a consideraciones comerciales emerge a finales de un siglo xx y en un nuevo milenio caracterizados por el consumo frenético, contexto en el que lo meramente escrito, muchas veces, deja de ser un fin en sí mismo).

En un artículo aparecido en 1932, el académico norteamericano Elmer Edgar Stoll plantea la pregunta: “is not a critic ... a judge, who does not explore his own consciousness, but determines the author’s meaning or intention, as if the poem were a will, a contract, or the constitution? The poem is not the critic’s own”.⁹ Echo mano en primera instancia a esta temprana cita dentro del campo anglosajón de la contemplación de la intención del autor ya que in-

⁸ William Wimsatt y Monroe Beardsley, “The Intentional Fallacy”, *The Sewanee Review* 54, número 3 (1946): 468–88, aquí 468.

⁹ Elmer Edgar Stoll, “The Tempest”, *PMLA* 47, número 3 (1932): 699–726, aquí 703.

cluye varios términos clave que deseo destacar y valorar como fundamento tanto para ilustrar y comprender el trayecto de los estudios dentro del campo hasta la fecha, así como para ir considerando y postulando su reformulación y actualización para su posterior aplicación al caso de *El tiempo entre costuras*. Stoll propone que el crítico literario (es decir, el académico como él mismo) cumple una función como “juez,” denominación que, ya desde un comienzo, sugiere que quien opera críticamente sobre un texto tiene en su haber las herramientas necesarias como para disertar y alcanzar conclusiones sobre la ‘corrección’ o su estatus como ‘bueno’ o ‘malo’/‘correcto’ o ‘incorrecto’ del escrito que escudriña. Estos últimos términos – binarios, opuestos – a su vez evocan consideraciones de ‘calidad’, idea que, de igual manera, implica la capacidad de ese “juez” para formular pronunciamientos sobre la excelencia, importancia, relevancia, etc. (o no) del producto literario que estudia. Esta extrapolación lo posiciona al crítico-“juez” casi como una deidad poseedor de unos conocimientos y unas capacidades que lo (porque en la época en la que escribía Stoll los críticos eran mayormente hombres) cualifica para juzgar una obra literaria en varios de sus aspectos. Según Stoll, el sabio crítico-“juez” también es capaz de desentrañar el “sentido” (“meaning”) de un escrito (él menciona específicamente un poema) y la “intención” (“intention”) de su autor. Implícita a mi propuesta sobre la relación triangular que hoy existe entre autor/intención/mercado es una reformulación de muchas de las suposiciones de Stoll. Evidentemente el crítico-“juez” hoy en día bien puede ser una crítica-“jueza,” situación que puede llevar a nuevas prácticas interpretativas. El escrito sobre el que opera puede pertenecer a cualquier género (ya rara vez es el poema que menciona Stoll, pero puede ser literatura de consumo que antes el crítico no veía que mereciera su atención intelectual). Como quien escribe ahora también la mitad de las veces es una mujer, el “significado” (“meaning”) de lo que produce puede ir por derroteros antes desconocidos e insospechados (en épocas en las que la mujer de letras era una excepción a una regla masculina). Y ese “significado” tal vez lo vea diferente esa crítica-“jueza” a como lo vería el crítico-“juez” de Stoll. Igualmente, esa crítica-“jueza” tal vez dedique atención no solo a la intención de quien escribe cuando de “significado” hablamos, sino también capte la intención de una autora del siglo XXI en cuanto a la proyección de su escrito más allá del mero producto impreso. De hecho, esta doble intencionalidad autoral – la tradicional y la que yo propongo – parece ayudar a sostener una de las aseveraciones de Stoll: que el poema no es del crítico (“The poem is not the critic’s own”). De

hecho, no lo es; la intencionalidad del autor o de la autora demuestra que la obra sigue siendo suya, aún cuando lo haya ‘soltado’ y el crítico se haya apoderado material e intelectualmente de ella (postulado que contradicen Wimsatt y Beardsley, tal como veremos más adelante).

En su trabajo ya citado, Wimsatt y Beardsley responden a Stoll para demostrar su desacuerdo con alguna de sus postulaciones, y aseveran:

The poem is not the critic's own and not the author's (it is detached from the author at birth and goes about the world beyond his power to intend about it or control it). The poem belongs to the public. It is embodied in language, the peculiar possession of the public, and it is about the human being, an object of public knowledge.¹⁰

Tal vez no nos debería sorprender que Wimsatt y Beardsley señalen que la obra a ser examinada por el crítico (el “juez” de Stoll) sea un poema (al igual que Stoll), ya que en el contexto histórico en el que trabajaban la atención crítica se enfocaba en ‘el canon’. Foucault nos recuerda que la atribución de la pertenencia de un texto se deviene sistema a comienzos del s. XIX. Si el texto tiene un autor de carne y hueso, reconocido, reconocible – premisa fundamental de mi tesis – entonces sigue que la aseveración de Wimsatt y Beardsley en cuanto a que el poema pertenece al público (“The poem belongs to the public”) no puede menos que ser errónea. Tampoco aciertan Wimsatt y Beardsley cuando alegan que el producto literario (ellos mencionan el poema, claro está, pero entendamos por ello cualquier obra, en este caso el objeto de nuestro interés crítico-académico) se desprende del autor en el momento en el que nace y “va por el mundo” más allá del poder de su creador para seguir ejerciendo sobre ella su *intencionalidad* como quien la diera vida, ni de controlarla (y por el uso del adjetivo posesivo “his” en el inglés original nos damos cuenta de que el hipotético autor aquí aludido es irresolutamente masculino, tal como entendimos del trabajo de Stoll). Mantengo que no aciertan porque, si bien un crítico o el público pueden atribuirle a una obra un “significado” que no fue la “intención” del quien la concibiera y la desarrollara, para, de este modo, ‘arrancarle’ del autor cierto control sobre lo que escribió, un caso como el de *El tiempo entre costuras* pone patas arriba el postulado de los dos norteamericanos (siempre dentro de mi renovada visión de lo que implica “intención” autoral, huelga decir). Esto es claramente el caso porque de ninguna manera ese producto de María Dueñas “va por el mundo,” como digo yo, “más allá del poder de su creador[a] para seguir ejerciendo sobre ella su

¹⁰ Wimsatt y Beardsley, “Intentional Fallacy”, 470.

intencionalidad ... ni de controlarla” porque, en términos materiales, Dueñas sigue teniendo dominio y autoridad sobre su obra, principalmente porque desde el inicio también la conceptualizó como producto audiovisual.

Algunas de las proposiciones de estos estudiosos especializados en la teorización de la intención del autor merecen más interrogación y un replanteamiento acorde a mi tesis central sobre el *contexto* en el que se manifiesta la intención extra-textual o de mercado del autor, sobre todo en lo referente a dos puntos que tienen que ver con género literario y el género/sexo de quien escribe. No cabe duda de que a *El tiempo entre costuras* la podemos clasificar como una literatura ‘de consumo’, ya que, a pesar de que inicialmente la editorial no la lanzara a bombo y platillo, llegó a ocupar un espacio altamente visible y muy rentable dentro del comercio del libro en España – y otros mercados afines, como el televisivo, por supuesto. En cuanto a esta literatura no necesariamente ‘canónica’ del siglo veintiuno, debemos plantear una serie de preguntas, cuya respuesta nos esclarece la intención autoral que puede yacer detrás (principalmente cuando de mi noción de intención extra-textual o de consumo hablamos). Las interrogaciones serían las siguientes. ¿Hasta qué punto es legítimo asegurar que es justamente en el caso de la literatura de consumo en donde *más* control tiene el autor sobre su escrito y en donde *mayor* intención puede ejercer? ¿El autor de literatura de mercado – en conjunción con su agente – decide sobre ediciones, traducciones y ventas? ¿Ejerce la intención de que lo que redacta se haga otro producto – audiovisual, musical, cómic, etc.? Según podemos entender, la respuesta a estas dudas es afirmativa, lo cual, por un lado sirve para revelar como falacia los postulados de Stoll y Wimsatt y Beardsley en cuanto a la intención del autor y su posterior *falta de control* sobre un escrito.

El segundo punto que hace falta que escudriñemos es la contundente aseveración por parte de los tres académicos citados según la que una obra de literatura no le pertenece al autor (ya que en la visión de Wimsatt y Beardsley va solita por el mundo una vez el autor la haya soltado y que sobre ella pueden operar tanto el crítico como el público), ni tampoco al *crítico*. A lo largo de este ensayo ya me aludí varias veces a cuestiones referentes al género o sexo de los académicos cuya obra cito acá; de los ejemplos de “fundadores de discursividad” que menciona Freud; y de la obra literaria que se escribe (evidentemente con referencia principal a Dueñas). Para concluir este estudio mío, por lo tanto, se propone un análisis de los conceptos centrales a la discusión académica en torno a intención autoral y control sobre el texto, desde la óptica de géne-

ro/sexo. En cuanto a las aserciones de Stoll y Wimsatt y Beardsley según las que un “poema” tampoco es del crítico, desde mi perspectiva como crítica, francamente no tengo objeción ninguna en no hacerme ‘propietaria’ de una obra sobre la que ejerza una labor analítica; no le encuentro ningún valor ni importancia en que la obra se haga ‘mía’, por lo que habría que cuestionar si la fascinación que parecen evidenciar los profesores ya citados con la imposibilidad – como críticos – de ‘adueñarse’ de un producto literario, tiene un fuerte fundamento y una firme raíz en identidades de género. El interés demostrado por parte de los tres académicos – “jueces” – hasta ahora citados por la *pertenencia* y *propiedad* de una obra literaria (término que sugiere además esa noción de control que también mencionan Wimsatt y Beardsley) ¿lo podemos entender como elemento de la expresión de una identidad tradicionalmente asociada con el hombre, con lo masculino? Huelga decir que ellos – y otros – ejercían de analistas textuales y críticos en un momento histórico en el que las mujeres eran aún escasísimas contribuyentes al campo (a cualquier campo que no fuera el doméstico, de hecho), por lo que tal vez este enigma de la fascinación con el haber, tener y controlar un texto escrito sea producto de esta histórica configuración de la profesión en términos de género/sexo. Si bien estoy de acuerdo con la aseveración de Stoll, replicada textualmente por Wimsatt y Beardsley, en cuanto a que “[t]he poem is not the critic’s own,” debo señalar que no encuentro imperativo alguno para que esta particular realidad inspire preocupación en ningún crítico/crítica ni académico/académica, ya que a los del gremio no nos incumbe hacernos ‘dueños’ del texto que analizamos. Por otro lado, sin embargo, es necesario examinar y argüir el postulado de Wimsatt y Beardsley en donde plantean que el texto tampoco le pertenece al autor, sino que luego de ‘nacer’ va por el mundo más allá del poder del autor de influir más en su *intención* (entendamos por ello la *intención* tanto de quien escribe [es decir, mi idea de la intención extratextual, de mercado o con fines de adaptación del escrito de un género cultural a otro] como de lo que escribe [es decir, las ideas que aparecen en el texto mismo]). La *intención* de María Dueñas al componer *El tiempo entre costuras* fue, como bien se entiende, producir una novela que luego se adaptaría para el cine o para la televisión. En este caso específico, por lo tanto, el “poema” – que ya establecimos que puede ser cualquier producto literario (aunque preferiblemente uno que encaje con los patrones más tradicionales, por lo que estaríamos hablando principalmente de una novela, un cuento corto o una obra dramática) – quedaría bajo el ‘control’ de quien le ‘dé vida’. Además –

y lo que nos es de particular interés con el ejemplo de Dueñas – la *intención* del escritor (en este caso, una escritora) se mantiene intacta, ya que la obra inicial cumple con la *intención* con la que es investida por su creadora (o las *diferentes* intenciones hasta aquí mencionadas – la tradicional y la mía). Por lo tanto, para reformular el postulado de Wimsatt y Beardsley y reconfigurarlo en lo referente a género/sexo, “[t]he poem ... [*does not go*] about the world beyond [*her*] power to intend about it” – conclusión que cuestiona y reformula las tradicionales aserciones críticas que plantean que el autor no entiende su *intención* al conceptualizar, escribir y publicar una obra de ‘literatura’, ya que tanto Dueñas como otros escritores acá referenciados *bien* saben cuál es su intención al escribir – en términos comerciales (acá no asevero nada sobre un posible ‘mensaje’ a ser transmitido por el texto; esto queda para trabajos futuros). Lo que es más, esta aserción del control y conocimiento por parte del escritor de su *intención* extra-textual al crear una obra puede tener importantes consecuencias para la mujer que escribe, ya que le devuelve el derecho a ejercer esa *intención* y, por ende, le otorga una cierta agencia sobre su quehacer literario y las consecuencias de éste, sean éstas una adaptación fílmica o al género que sea.