



HAL
open science

Poéticas combinatorias,(re) producción fragmentaria y plagio

Kevin Perromat Augustín

► **To cite this version:**

Kevin Perromat Augustín. Poéticas combinatorias,(re) producción fragmentaria y plagio. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, 2010, Réécritures I., 4. hal-03712185

HAL Id: hal-03712185

<https://hal.science/hal-03712185>

Submitted on 2 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Poéticas combinatorias, (re)producción fragmentaria y plagio

Kevin Perromat Agustín
 Université Paris-Sorbonne Paris IV CRIMIC-SAL
 Universidad Complutense
kperromat@gmail.com

Aunque en el título de este trabajo, la palabra “plagio” alude de manera directa al ámbito de la genealogía y de la recepción de la obra, condiciones que parecerían justificar por sí solas la inclusión en el presente seminario, el término podría haber sido sustituido por la etiqueta “intertextualidad”, más habitual en las comunicaciones académicas, y que, por otra parte, es la forma autorizada, científica y neutra de calificar lo que posiblemente sea el mismo fenómeno. Es más, no es descabellado imaginar que más de uno de los aquí presentes podría considerar su uso innecesario; sobre todo si conocen la consabida fórmula de Borges que sostenía (quizás irónicamente, pero eso es otra cuestión) que “toda la literatura es plagio”, enunciado que, si bien resulta extremadamente eficaz para constatar o justificar el carácter necesariamente intertextual de toda obra literaria, posee, desgraciadamente, el nada despreciable inconveniente de vaciar de significado el segundo término de la ecuación.

Debo aclarar que el objeto de mi estudio no es tanto el plagio o la intertextualidad, como las poéticas que reivindican expresamente el calificativo de “plagio”, o que preconizan la recombinación de fragmentos u obras ajenas como procedimiento válido para la creación literaria. En un primer momento, esbozaré la genealogía de estas poéticas plagiarías y combinatorias, a partir de algunas definiciones y postulados de la poética clásica. Posteriormente, me detendré sin extenderme demasiado en algunos momentos históricos como, por ejemplo, en un manual para plagiar del siglo XVII –antecedente extravagante de los procedimientos oulipianos– así como fugazmente también en el gesto precursor y maldito –verdadero hito de las “poéticas *plagiarísticas*”– de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont. Por último, me referiré brevemente a algunas tendencias del abanico actual de prácticas apropiacionistas o defensoras del llamado *Plagiarismo* o “plagio creativo”.

Asimismo, debo hacer una aclaración de índole metodológica. Durante mucho tiempo, la teoría y la crítica literaria han relegado el estudio del plagio a los márgenes de su ámbito de actuación: a una suerte de *prensa amarilla* de la Historia de la Literatura, cuando no a una vulgar y sórdida caza de “repeticiones”, de robos textuales mejor o peor disimulados, que difícilmente podían ser estimados como objetos dignos de estudio y consideración, al menos en el plano teórico, por disciplinas tan respetables y académicas como la Filología o la Crítica literaria.

Con frecuencia, la actitud de los críticos frente a lo que podríamos calificar como una suerte de “intertextualidad ilegítima” responde a ciertos prejuicios o supuestas “obviedades” implícitas sobre la definición de la literatura y de la creación literaria:

–En primer lugar, el plagio correspondería a una realidad extra-literaria (moral, jurídica o política), esencialmente ajena al objeto de estudio propio de las disciplinas literarias. Las sospechas de falsa autoría, de imitación servil o de robo de materiales intelectuales y artísticos, caerían así dentro de la competencia de jueces y abogados, psicólogos, sociólogos, ideólogos, historiadores y otros profesionales de diversos ámbitos, pero, bajo ningún concepto, merecerían algo más que una atención subsidiaria por parte de los especialistas del hecho literario.

–Otra concepción bastante extendida entre los críticos e investigadores es que el plagio como procedimiento de creación textual sería propio de la “mala literatura”, de los autores

incapaces de crear verdaderamente, y, por lo tanto, doblemente indigno de la atención de los estudiosos, que deben dirigirse hacia obras más pertinentes o canónicas. La condición de “segundo” dota a las obras que provienen de otras un estatus de “secundarias”.¹

–Existe un tercer prejuicio que explica la aversión de los críticos a ocuparse del fenómeno, que afecta por igual tanto a los partidarios de la textualidad absoluta o de la llamada “muerte del autor”, como a los partidarios acérrimos de los cánones a la Harold Bloom y a la distribución de méritos y clasificaciones entre los autores, y que se podría formular de la siguiente manera: “los grandes textos (o autores) no plagian, sino que se apropian de materiales (fragmentos) y los *mejoran*”. Desde esta perspectiva, las repeticiones o afinidades textuales encontradas en las obras de los grandes autores –como Shakespeare, T. S. Elliot, Quevedo, Lope de Vega, san Juan de la Cruz o el mismo Garcilaso– se justifican por la calidad del conjunto de la obra de estos autores, por lo que los “préstamos” o “hurtos” se convierten de inmediato en el “estudio de las fuentes”, de la “imitación” o de “las relaciones intertextuales”, perspectivas todas que excluyen *de facto* la consideración “profana” y peyorativa de “plagio”.

No obstante, en los últimos tiempos, autores y críticos han mostrado un creciente interés hacia lo que podríamos denominar la *genealogía* y la *prehistoria* de la obra literaria (que se manifiesta por ejemplo en la proliferación de estudios consagrados a los epistolarios, diarios u otros testimonios textuales), un fenómeno que se ha unido a una paralela y también creciente atención consagrada a las circunstancias históricas y materiales de la recepción de los textos. Estas dos tendencias explican, en mi opinión, la vuelta a la escena académica de los estudios del plagio, noción polivalente y estrechamente relacionada con ambas dimensiones textuales, puesto que en los últimos quince años se ha producido una inversión de tendencias en lo que antes describí como la actitud predominante durante largo tiempo en los ámbitos académicos, y se ha observado un paulatino incremento de publicaciones y encuentros universitarios consagrados a la cuestión.²

Para explicar este repentino interés, es necesario tener en cuenta tanto lo que se ha venido en llamar la “vuelta del Autor”³ en su aspecto histórico y biográfico, más allá de la mera función-autor a la que una parte de la crítica hermenéutica y la post-moderna lo había relegado, como otros factores más relacionados con las condiciones efectivas de difusión y del estatus de la obra a partir de los cambios introducidos por el advenimiento de la llamada *Sociedad de la Información* o, de una manera más concreta, la *digitalización* de los textos, antaño exclusivamente manuscritos o impresos, y las múltiples consecuencias en los diferentes discursos literarios.

Una vez realizada esta breve puesta en escena de las oscilaciones de la teoría y crítica literarias y la aplicación práctica de la noción ambigua de “plagio-intertextualidad”, parece oportuno comenzar la exposición con algunas definiciones de los principales conceptos en juego; no sólo por comodidad expositiva, sino también porque buena parte de la confusión teórica y de la fuerza de las “poéticas del plagio” radica en la compleja ambigüedad de su significado.

¹ Como advierte la investigadora Linda Hutcheon, en su tratado sobre la adaptación de las obras artísticas: *A Theory of Adaptation*, “Preface”, Routledge, New York, London, 2006, p. XIII.

² Ver, por ejemplo, la bibliografía de Judy Anderson para artículos y obras anglosajonas: *Plagiarism, Copyright Violation and Other Thefts of Intellectual Property. An Annotated Bibliography with a Lengthy Introduction*, McFarland & Company, Jefferson (North Carolina), London, 1998.

³ Para una síntesis del estado reciente de las distintas corrientes en la Teoría Literaria, ver Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. La littérature et sens commun*, Seuil, « Points », Paris, 1998.

1. Algunas definiciones

Para comenzar, pues, reuniré algunas definiciones provisionales, procedimiento tradicional no excesivamente original, pero que tiene la virtud de destacar inmediatamente los puntos más relevantes y problemáticos. Lo que realmente me interesa para mi propósito es analizar de qué manera las definiciones de la “condición fragmentaria” contienen la posibilidad de una reutilización discursiva, no agotar todas las aplicaciones poéticas o hermenéuticas que se le pueda otorgar al concepto.

En efecto, tanto “fragmento” como “plagio” son términos esencialmente polisémicos, en el sentido de que designan realidades múltiples o problemáticas. Si observamos en una definición autorizada, la del DRAE⁴, las acepciones que *a priori* nos interesan más aquí de:

Fragmento: 3. m. Trozo de una obra literaria o musical.

4. m. Parte conservada de un libro o escrito.

la tercera acepción del DRAE nos muestra la indeterminación fundamental del concepto, al definirlo con un sinónimo no menos ambiguo (“trozo”), y abriendo a su vez nuevos interrogantes sobre la naturaleza de este trozo, pedazo o porción de texto o melodía que es un “fragmento”. El primero tiene una intención meramente delimitadora: ¿Cuál es la extensión mínima de un “fragmento”? ¿Cuántas notas, cuántas palabras componen cómo mínimo un fragmento? Sorprende, asimismo, que en esta tercera acepción, no haya referencias a obras de naturaleza distinta de la literaria o musical. La razón de esta omisión está relacionada, en mi opinión, con el carácter lineal y alográfico de la escritura musical y literaria; en oposición a las llamadas artes autógrafas, como la pintura o la caligrafía, y en las que no casualmente escasean las acusaciones de plagio y se tiende a hablar más bien de “falsificación”.

Parecería, por el contrario, que la clave de la naturaleza escurridiza del concepto radica más bien en el reconocimiento del origen anterior o ajeno de los materiales textuales o musicales considerados. Si escribo o digo “en un lugar de la Mancha”, o “muero porque no muero”, ustedes reconocen inmediatamente las referencias e interpretan correctamente el carácter fragmentario del mensaje, es decir como un pasaje extractado. Parece, pues, que esta acepción corresponde más bien a lo que podría ser definido como “material susceptible de ser repetido o citado”.

En este sentido, las acepciones tercera y cuarta de la definición de la Academia apuntan al carácter de “discurso indirecto”, es decir a la realidad dialógica en la que los fragmentos textuales –incompletos, desprovistos del suficiente marco textual– son “preservados” por un segundo texto, como son las ediciones críticas, las antologías, las obras de las que sólo conocemos lo que otros han copiado o recordado de ellas. Así, por ejemplo, de las opiniones de Celso (azote de los sectarios cristianos en tiempos de Marco Aurelio), únicamente conocemos lo que Orígenes citó para mejor rebatir, en su *Contra Celso*, donde por otra parte acusaba a los escritores paganos, latinos y griegos, de haber plagiado la práctica totalidad de su saber de los sabios egipcios e israelitas.

Si el reconocimiento de los fragmentos parece, pues, estar relacionado con la competencia citacional de los lectores, concepto que abarca desde la capacidad para interpretar y producir correctamente las marcas del discurso indirecto (comillas, letra cursiva, referencia bibliográfica, márgenes, etc.) hasta la “memoria lectora” en su sentido más amplio. Asimismo, la noción de “plagio” se encuentra, en mi opinión, estrechamente ligada a la legitimidad, o si se prefiere “autoridad”, para reproducir (o incorporar) fragmentos ajenos. Es preciso poner de relieve que en ambos casos, la eficacia de la aplicación práctica de los conceptos descansa en la lectura que se dé de los textos. De este modo, un discurso puede ser interpretado como

⁴ Cito a partir de la edición electrónica, 22^a en papel, disponible en www.rae.es (última consulta, abril de 2008)

fragmentario o plagiarlo por unos lectores y no por otros, pues por mucho que la Academia insista en una definición aparentemente *neutra*:

Plagiar: 1. Copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas por propias.

Esta descripción, al no tener en cuenta la naturaleza interpretativa del fenómeno, desatiende dos requisitos que son capitales para que el lector aprecie el “plagio” en un texto determinado. Por un lado, resulta difícil encontrar una definición consensuada de qué puede ser “copiar lo sustancial” de una obra artística; más bien, lo que se percibe en la crítica y la teoría literaria son pronunciamientos *ad hoc* para cada obra analizada, y así se demuestra tras confrontar los juicios opuestos que despiertan en la crítica procedimientos intertextuales similares en autores y épocas distintos.

Por otra parte, el término “copiar” parece indicar una reproducción literal de los textos (fragmentos) ajenos, inmediatamente desmentida por la matización introducida por el calificativo “sustancial”, empleado quizás para no excluir el “plagio de contenidos”. La segunda carencia se encuentra en la parte final de la definición, la que apunta acertadamente a la apropiación percibida (“dándolas por propias”) como motivación primera de la etiqueta de “plagio”, puesto que la mera reproducción de fragmentos ajenos no desencadena necesariamente una lectura que la interprete como plagiaria.

De todas estas razones se desprende que el plagio, como etiqueta interpretativa dependiente de la categoría más amplia de intertextualidad, no describe un procedimiento discursivo específico. Una alusión, una parodia, un homenaje, un préstamo, incluso una cita (modalidades todas “legítimas”) pueden originar en otros lectores una condena ética o un juicio de valor negativo. Como se ha señalado reiteradamente, toda práctica discursiva o intertextual posee una dimensión política, ideológica y moral, ante la cual el lector se ve obligado a posicionarse, a optar —en función, entre otros factores, de su competencia lectora— por una de las múltiples interpretaciones posibles del texto.

Desde esta perspectiva, únicamente la percepción de una autoría considerada “ilegítima”, interpretada como contraria a las convenciones vigentes en la materia, puede motivar una lectura que dictamine el plagio en un texto determinado. Así, por ejemplo, la apropiación recurrente y extensa de los modelos italianos por parte de Garcilaso y sus seguidores está hoy fuera de cualquier sospecha de deshonestidad intelectual, aunque la cuestión estuviera lejos de estar tan resuelta para sus contemporáneos e incluso seguidores, como lo prueban las polémicas entre Jerónimo Lomas Cantoral, el Brocense, Fernando de Herrera, el Prete Jacopín y otros comentaristas y críticos de la obra garcilasiana, a lo largo de los siglos XVI y XVII.⁵

La noción de plagio es, además, fundamentalmente fragmentaria, puesto que cuando la obra puesta en cuestión se apropia de la integridad del modelo previo, se habla más bien de “piratería editorial”. No es éste el único nexo entre estos dos conceptos; existe una dimensión ignorada en la definición que acabo de citar del DRAE, y que, sin embargo, resulta insoslayable para que una lectura dictamine la autoría ilegítima de un texto, es decir, su condición reprochable de “plagio”: Un texto considerado como plagiarlo debe poder ser leído como el resultado de una voluntad de engaño, en términos estrictamente comunicativos. Toda interpretación condenatoria, en este sentido, se esfuerza en señalar los indicios delictivos, la intención de ocultar las deudas textuales hacia otros textos y autores. A este respecto, parece evidente que la fragmentación y selección del texto digamos “fuente”, por no designarlo como

⁵ Juan Montero, en su edición de las *Observaciones* del Prete Jacopín y de la *Respuesta* de Herrera a las mismas, ofrece asimismo un útil, y bien contextualizado estudio preliminar de las polémicas con abundantes citas: *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas. Estudio y edición crítica*, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Vol. 7., Sevilla, 1987; ver también de I. Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. [1994], Versión española de Antonio Cortijo Ocaña, ed. Gredos, Madrid, 1997.

“original” y la interpolación, es decir la repetición discontinua, resultan dos operaciones complementarias en la incorporación (o *apropiación*) del discurso ajeno.

Ahora bien, la literatura es necesariamente dialógica en el sentido en que se produce y se *actualiza* (o, si se prefiere, se *ejecuta*) a partir de otros textos con los que guarda una relación de interdependencia, puesto que la lectura de éstos se reajusta a partir de estas *lecturas-escrituras* que guardan los textos posteriores frente a sus modelos. La crítica es plenamente consciente de este fenómeno, por el cual el texto se define como una *semiosis* ilimitada, y se acepta generalmente que el sentido se satura y acumula a partir de las sucesivas lecturas y, en no menor medida, a partir de las relaciones que éstas establecen entre los distintos textos. Aprovecho este momento para introducir una tercera definición de un concepto que resulta clave, y al que he aludido repetidamente, que no proviene del DRAE (en el que no figura), sino de un ameno y completo glosario elaborado por Lauro Zavala, investigador de la Universidad de Xochimilco y en el que distingue entre distintos tipos de intertextualidad: virtual, facultativa, propia, itinerante, ilimitada, moderna y postmoderna. La definición que ofrece de esta última categoría es la siguiente:

Intertextualidad posmoderna. Relación de integración de elementos de un grupo de textos, es decir, de sus rasgos genológicos y su contexto cultural. Recuperación del pasado (y de sus diversas interpretaciones y valoraciones) en la síntesis de un presente donde el texto habla de sí mismo y de sus condiciones de posibilidad. Creación de pseudocitas, mistificaciones, facsímiles apócrifos y otros recursos donde se imitan rasgos formales y estilísticos. Relación sintagmática (de combinación) de rasgos textuales (de textos existentes y apócrifos). Adición de un nuevo texto a significados ya existentes. Afirmación de lo viejo y su eternidad. (El lector puede encontrar sentido al texto desde su perspectiva personal) (Pavlicic).⁶

Dejando aparte la pertinencia de la distinción entre intertextualidad moderna y posmoderna, cuestión que queda fuera de nuestro propósito, lo más llamativo de la propuesta de Zavala es la estricta coincidencia entre la condición interpretativa intertextual y los procedimientos textuales que suelen recibir la etiqueta de “plagio”. La única diferencia efectiva viene a ser el distinto juicio artístico y moral que reciben por parte de la crítica.

Un autor legítimo (es decir, un escritor que posee el estatus de artista) puede esperar una mejor acogida por parte de ésta, pues la intención artística tiene la preciada virtud de legitimar cualquier cita o dependencia textual “oculta” como homenaje, guiño al lector, alusión y todas las interpretaciones que, inversamente, se niegan a quienes carecen de la suficiente autoridad o de las “credenciales” necesarias para disfrutar de dicho estatus. La distinta suerte del autor amateur o “intruso” –como el “periodista metido a escritor”– frente a la del autor profesional o artista, dotado del prestigio y de supuestas competencias extraordinarias, pone de manifiesto el enorme peso de la realidad extraliteraria en la separación de la intertextualidad legítima e ilegítima. Este dictamen se obtiene a través de un proceso valorativo en el que unas lecturas tienen más trascendencia o peso que otras, en función de quién las proponga y qué posición ocupe en la *Republica de las Letras*. Por este motivo, la categoría final a la que se adscribe el texto enjuiciado responde, según algunos estudiosos⁷, fundamentalmente a una “cuestión de

⁶ El artículo aparece en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006, págs. 161-193. También existe una versión disponible en línea: xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/32intertextual.pdf

⁷ Para un panorama de la nueva actitud con respecto al plagio en los medios académicos ver: Martha Woodmansee, Peter Jaszi, (editores), *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Duke University Press, Durham and London, 1994; L. Buranen, A. M. Roy, (coord.), *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*, State University of New York Press, New York, 1999; y Marilyn Randall, *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power*, University of Toronto Press, Toronto, 2001.

poder”; entre quién, cómo y –quizás lo más importante– *para qué* se establecen las lecturas y los veredictos sobre lo que es legítimo y no en materia de incorporación del discurso ajeno.

La perspectiva pragmática propuesta por Marilyn Randall, entre otros investigadores no sólo permite resolver esta aparente antinomia o confusión conceptual sino que permite además, comprender el porqué de la aparente persistencia histórica del concepto (pues parece evidente que siempre ha habido dependencias o genealogías intertextuales reprobables) y la discontinuidad de los diferentes objetos a los que se les ha aplicado este anatema. Podríamos extendernos aún más siguiendo las líneas de reflexión abiertas por esta perspectiva, en tanto que la acusación de plagio es un mecanismo extremadamente eficaz de control en el campo de las Letras y de la jerarquía simbólica que lo conforma, pero nos alejaríamos del tema que quiero tratar aquí.

Basta retener por el momento que un texto “plagiario” no es simplemente aquel que retoma lo “sustancial de otro”, sino que, como categoría interpretativa, está íntimamente relacionado con los tabúes y las prohibiciones discursivas morales o, si se prefiere, ideológicas, que conciernen la dimensión pragmática de los actos de habla. En otras palabras, el plagio implica en todos los casos una autoría que se percibe como insuficiente o engañosa. Esta voluntad de mentir sobre la autoría del texto (la *voluntas fallendi* de la que hablaba San Agustín en sus dos tratados sobre la mentira)⁸ es independiente de las condiciones de veracidad del texto artístico y remite a lo que Umberto Eco ha denominado la “semiótica de la mentira”, sistema cerrado y tautológico que gravita entorno a los polos de lo “auténtico” y lo “original”. Como acertadamente ha señalado Eco, si bien se puede demostrar la repetición, es decir la posterioridad y la “no-originalidad” de un texto (no puedo, por ejemplo, publicar el Quijote y reivindicar la prioridad de mi edición), lo contrario es imposible, pues no se puede descartar tajantemente, desde un punto de vista científico (aunque se considere algo improbable), la existencia una versión inédita de otro autor (quizás de un tal Hamete o Ahmed Benengueli) de la que la obra cervantina no sería más que un mimotexto, una traducción, una adaptación, más o menos fiel.

Por estas razones, las poéticas que reivindican el plagio se asemejan más, en cierto modo, a las poéticas combinatorias, del tipo practicado por los integrantes del OuLiPo que a lo que se entiende vulgarmente como “robos literarios”. En efecto, difícilmente un texto podrá permitir una lectura dolosa, engañosa, si explícitamente pone en duda su propia autoría. Cuando Leopoldo Panero titula un poema “Plagio de Dámaso Alonso” (incluido en su poemario *Estética lautremontana del plagio* de 2001)⁹, desde un punto de vista estrictamente semántico o lógico esta realizando un enunciado del tipo “Todo lo que afirmo es mentira”, que forzosamente excluye *a priori* cualquier intención engañosa. Podemos preguntarnos, por consiguiente, qué diferencia a estas poéticas del plagio, este Plagiarismo –como sostienen los que las agrupan en un movimiento de vanguardia más o menos homogéneo-, de las poéticas que conciben la escritura como un arte (i.e. tecnología, técnica) combinatorio. A continuación, esbozaré la genealogía conceptual y expondré brevemente algunos de los hitos históricos de estas poéticas combinatorias, con la intención de apreciar mejor los nexos y relaciones entre unas y otras propuestas, y, especialmente, de comprender el alcance de las primeras.

2. Poéticas combinatorias. Genealogía y evoluciones tecnológicas.

Toda poética combinatoria se edifica a partir de una de las características universales del lenguaje humano, que es la principal diferencia con respecto a los denominados “lenguajes naturales”: su recursividad, es decir la posibilidad de reutilización poli-funcional de las

⁸ Maria Bettini *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*, [2001], trad. Pepa Linares., Cátedra, Madrid, 2002.

⁹ Editorial Límite, Santander, 2001.

diferentes unidades lingüísticas en diferentes niveles de significado y para fines diversos. Esta productividad ilimitada se despliega a través del conocido sistema bipolar formado por los ejes sintagmático (combinación) y paradigmático (selección). Si me detengo en una obviedad como que todos los autores trabajan a partir de materiales, de formas y significados comunes a la comunidad lingüística a la que pertenecen, es porque las poéticas combinatorias llevan al extremo esta dimensión, y no sólo proponen el carácter recursivo de las unidades lingüísticas, sino que aplican el mismo principio a fragmentos textuales pre-existentes.

Las posibilidades de combinación son, como es bien sabido, ilimitadas. De este modo, si tomamos como ejemplo el conocido verso de P. Neruda, “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”, observamos que permite diversos grados de combinación, a través de la mera sinonimia, y limitándonos, a título ilustrativo, a los sustantivos y verbos del mismo:

Puedo Soy capaz Tengo el poder de Estoy en posición de	escribir componer redactar anotar	<i>los</i>	versos poemas cantos trovas	<i>más</i>	tristes taciturnos melancólicos deprimentes	<i>esta</i>	noche. velada. oscuridad vigilia
---	--	------------	--------------------------------------	------------	--	-------------	---

El hecho de que el discurso literario esté *hipermarcado* formal y semánticamente no hace sino multiplicar indefinidamente las posibilidades combinatorias y permutativas de los distintos fragmentos posibles, en tanto que rasgos significativos y funcionales. De este modo, y por no dar más que un ejemplo, el que se conoció como el cuento más breve de la historia, *El dinosaurio* de Monterroso –que funciona como una unidad mínima y máxima de sentido– ha sido *enmendado*, prolongado, adaptado (o, incluso, reproducido “en lo sustancial”, en términos académicos) en múltiples ocasiones, en una muestra extrema de citación. De este modo, Fernando Montesdeoca, en una publicación, *El cuento en Red*¹⁰, consagrada a la minificción y dirigida por L. Zavala, ha publicado varias decenas de variaciones del original de Monterroso:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

A continuación cito algunas de las variantes de Fernando Montesdeoca, para mostrar hasta qué punto pueden aplicarse los procedimientos combinatorios para actualizar un texto pre-existente:

Político

Cuando despertó, se enteró de que era un dinosaurio.

Efecto Metamorfosis

Cuando Gregorio Samsa despertó, la cucaracha (si era cucaracha) lo seguía soñando.

Efecto invernadero

Cuando soñamos, despertamos al dinosaurio.

Efecto Li po

Cuando el dinosaurio dejó de soñar quedó claro que el sueño éramos nosotros.¹¹

De hecho, una de las versiones es en sí misma un cuadro de relaciones paradigmáticas posibles (“El juego de la escalera paradigmática”), similar al que les he mostrado con el verso de Neruda. A pesar de que la naturaleza lúdica de las transformaciones de Montesdeoca descarta, en principio, cualquier sospecha de parasitismo o de imitación servil, el continuador

¹⁰ Revista electrónica de minificción, nº17, Primavera de 2008: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> (última consulta junio 2008).

¹¹ Ibidem.

no deja de apuntar a la ambigüedad inherente a la figura de autor y a los derechos que se le atribuyen. Así, una de las variaciones da otra vuelta de tuerca y plantea la posibilidad simétrica de cuestionar las mismas prerrogativas de Monterroso sobre su obra:

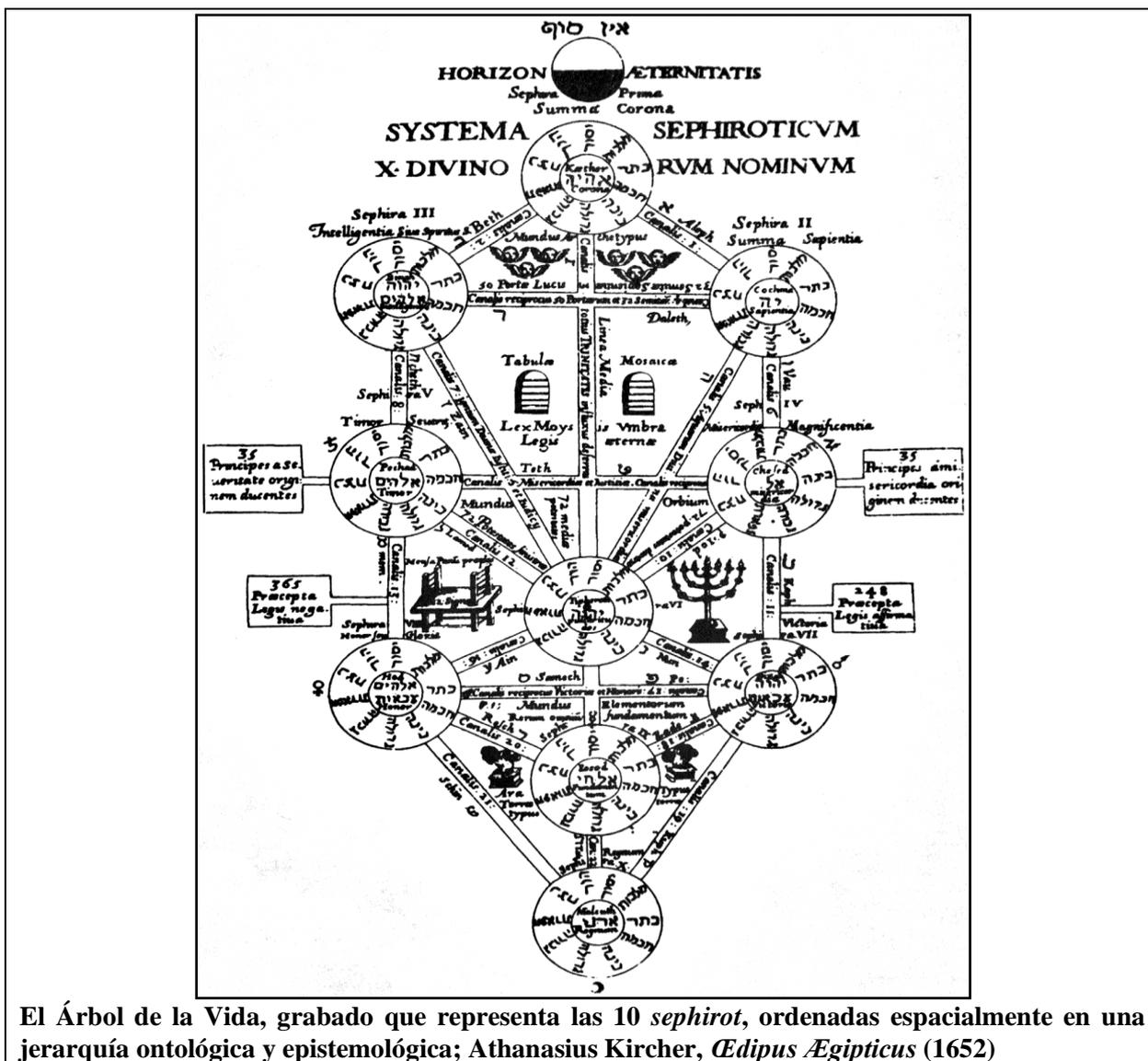
Regalías

Cuando el dinosaurio se retiró, entabló juicio para cobrar un porcentaje sobre las regalías de los herederos de los derechos de Augusto Monterroso. Alegaba la fama que había brindado a su autor y la repercusión que ésta tenía en la venta de sus libros. Ganó el juicio y ahora se dedica, con cierta holgura, a hacer literatura.

En cualquier caso, las suspicacias sobre la poética combinatoria tienen una larga historia. Aristóteles, al establecer su sistema epistemológico y discursivo en sus *Tópicos*, ya se sentía obligado a precisar la utilidad de este tipo de enunciados, carentes por completo de pretensiones de originalidad, o de nueva información, donde los lugares comunes, es decir, proposiciones, con frecuencia fragmentos y extractos de obras canónicas, asociadas a verdades comúnmente aceptadas, se convierten en auténticas plataformas productoras de textos y de conocimiento. Más aún, para Aristóteles, el conocer de memoria un número suficiente de estos “lugares comunes” es tan necesario como asimilar las tablas de multiplicar para las matemáticas y la filosofía. Por su parte, tanto Cicerón, como Séneca el Joven –que consideraba la tradición literaria como un patrimonio común de todos los escritores y que aconsejaba ocultar la materia citada o apropiada–, Quintiliano y la gran mayoría de los escritores greco-latinos concebían la producción textual como una actividad considerablemente mimética, donde la originalidad absoluta no sólo era imposible sino además indeseable.

Durante la Edad Media estas tendencias circularon en obras de todo tipo. Son visibles tanto, por ejemplo, en obras de teoría literaria árabes (en las que el plagio, ‘sariqa’ [hurto], designaba toda una serie de recursos estilísticos relacionados con la intertextualidad, no siempre reprobables). También son perceptibles en diferentes textos filosóficos o religiosos, así como en los tratados esotéricos y cabalísticos que compusieron autores de las tres religiones.

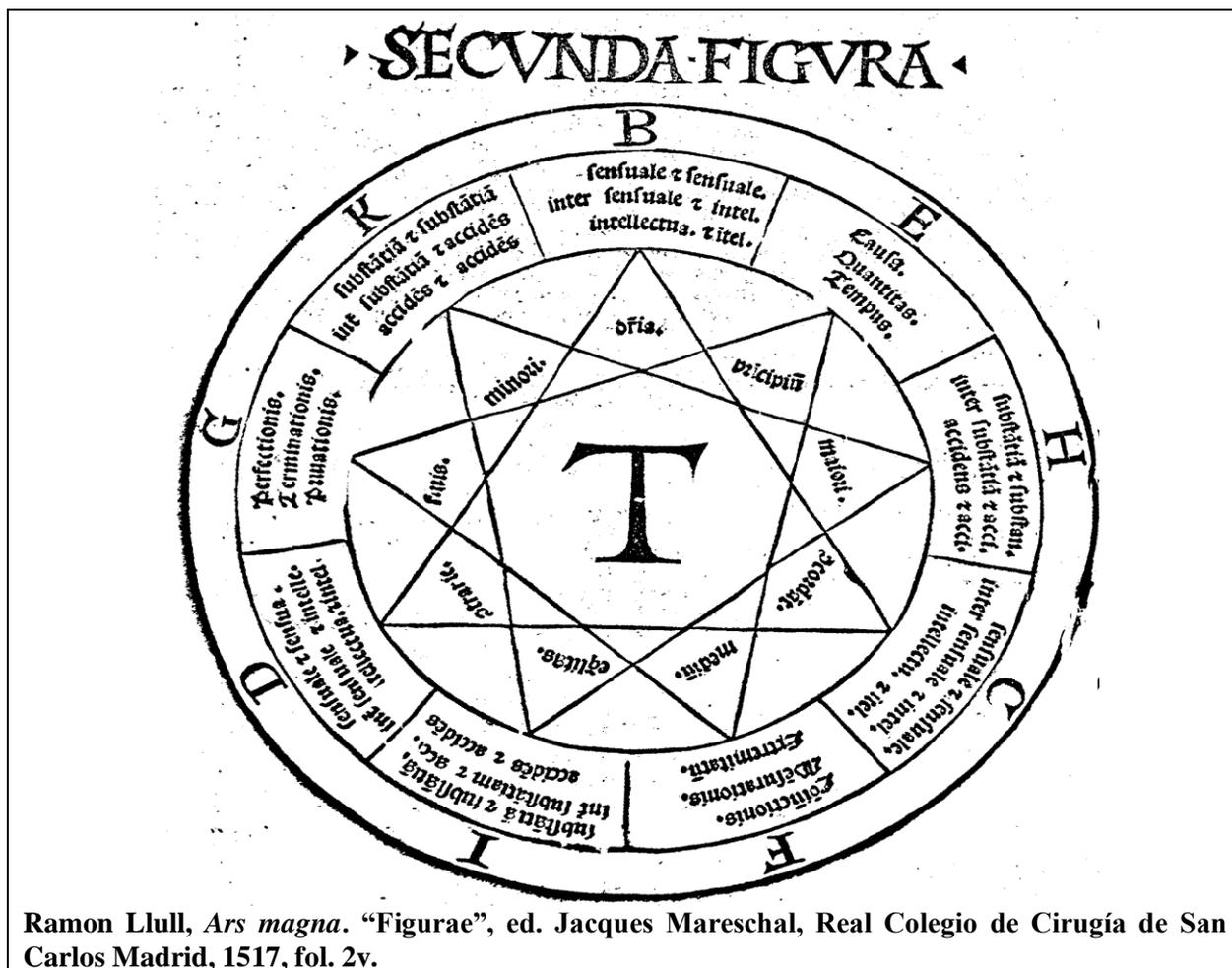
La difusión de las lecturas cabalísticas –que igualan el libro al universo y viceversa– debió de tener consecuencias nada despreciables en la formación de la poética medieval. Por un lado, el carácter elitista (o esotérico) de la cabalística exigía una iniciación, es decir, la adquisición de un saber práctico discursivo; por el otro, la productividad combinatoria reducía la autoría creativa (la producción nueva de discurso) al sabio empleo de una técnica previamente proporcionada. El *Ars Magna* de Ramon Llull representa la culminación de los intentos de formalizar este sistema y de ponerlo en ejecución. El proyecto de Llull consistía en la elaboración de una gran máquina discursiva y epistemológica. A través de un sistema de discos, ruedas y engranajes, se podrían combinar todas las categorías ontológicas y discursivas para formar todos los enunciados (pensamientos) posibles y, lo que le parecía más importante a Llull, poder distinguir los engañosos de los verdaderos.



El Árbol de la Vida, grabado que representa las 10 *sephirot*, ordenadas espacialmente en una jerarquía ontológica y epistemológica; Athanasius Kircher, *Œdipus Ægypticus* (1652)

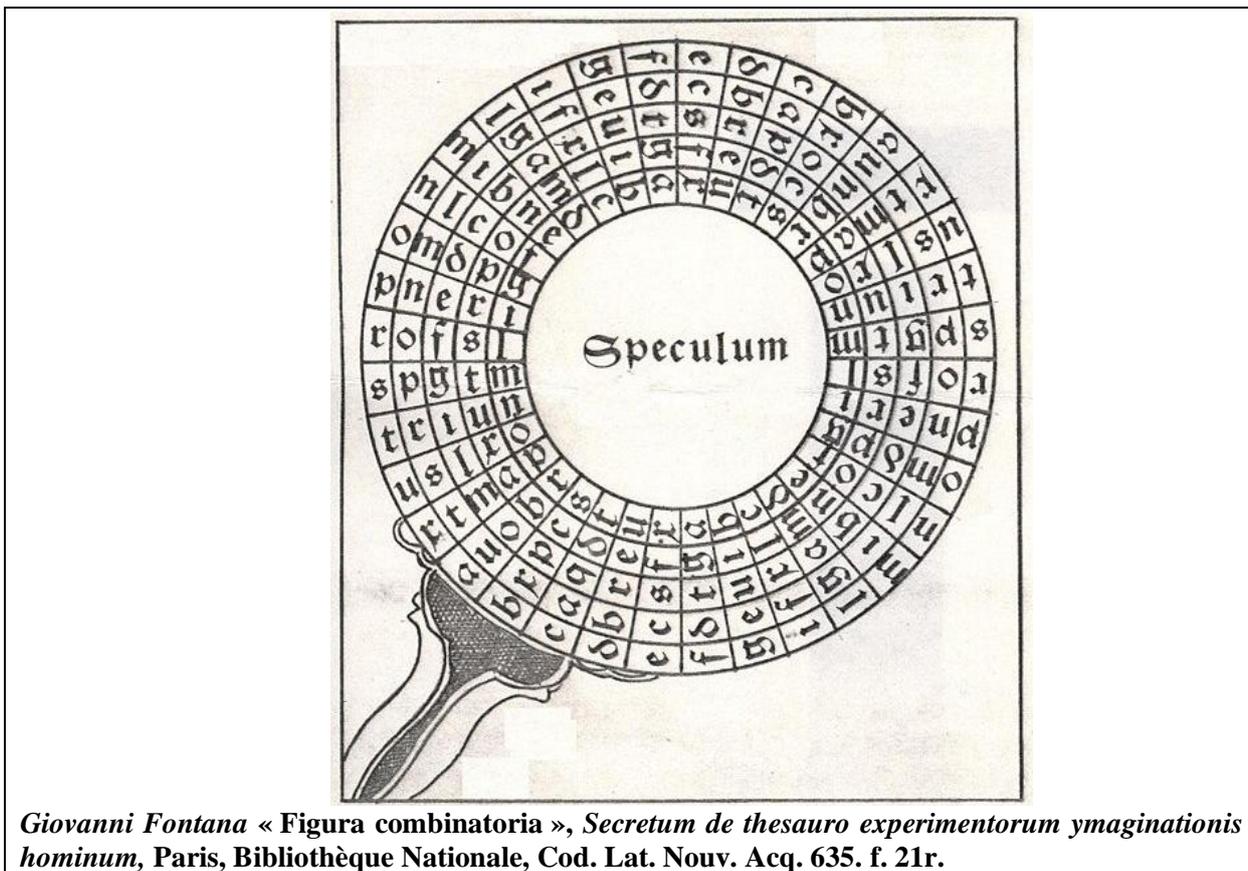
La novedad de la invención de Lull (que, por otra parte, no pasó de la fase de diseño, si es que alguna vez proyectó su verdadera construcción), no radica en su mecánica, puesto que se tiene conocimiento de modelos mecánicos de adivinación del Norte de África empleados por astrólogos contemporáneos a los viajes evangélicos de Lull por estos lugares.¹² La verdadera innovación del *Ars Magna* fue la introducción sistemática de la posibilidad de la sinonimia, el lenguaje figurado, la analogía y el saber sapiencial (*sententiae*) dentro de las categorías combinatorias. Al hacer esto no sólo multiplicaba las posibilidades de combinación, sino que permitía una reutilización directa del patrimonio discursivo precedente, y ofrecía además la posibilidad de superar la aporía evidente de la igualdad entre pensamiento y discurso.

¹² Juan Vernet, *Lo que Europa debe al Islam de España*, ed. El Acantilado, Barcelona, 2006, pág. 270.



Los esfuerzos de Llull y de Roger Bacon, entre otros representantes del aristotelismo nominalista, inspiraron en el Renacimiento a toda una serie de arbitristas, inventores y proyectistas, en una carrera paralela a la búsqueda de la lengua artificial perfecta.¹³ Uno de los más destacados, Giovanni Fontana expuso unos modelos de máquinas codificadoras, traductoras y retóricas, basados en principios combinatorios no muy lejanos, al menos en apariencia, a la informática contemporánea.

¹³ Descrita detalladamente por la investigadora, Lina Bolzoni, *La chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, [1995] trad. Marie-France Merger, Droz, Genève, 2005. Véase también, de Ann Moss, *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*. trad. P. Eichel-lojkine et alii, Droz, Genève, 2001.



3. El plagio como una de las Bellas Artes. Apropiaciones, combinaciones y permutaciones

Dada la imposibilidad tecnológica de poner en práctica los principios de las poéticas combinatorias hasta mediados del siglo pasado, éstas debieron limitarse a una actividad programática antes que a una aplicación sistemática de los procedimientos preconizados. Mi propósito en esta última parte de mi intervención es detenerme brevemente en algunos momentos representativos entre los muchos posibles, con un propósito básicamente ilustrativo.

El primer autor, del que tengo noticia, en preconizar explícitamente una poética derivada de la imitación servil, o plagio, es el señor de Richersource, pseudónimo que, al parecer¹⁴, escondía a un tal Jean Oudart o De la Sourdière, profesor oportunista de retórica que ofrecía una respuesta directa a las necesidades de una burguesía ascendente que ansiaba lo que el dinero no podía (en teoría) proporcionar: buenos modales, distinción, nobleza y, naturalmente, elocuencia. Así, Richersource, oscuro catedrático en una pseudo “Academia de oradores”, promete que gracias a su método (vendido por entregas):

se adquiere la condición de notable Orador, sin genio, sin esfuerzo, sin estudio, sin el artificio de la preparación y sin el auxilio de la lectura. (...)

Dicho método no consiste más que en añadir a los ejercicios tradicionales de composición y de análisis de las lecturas, un tercero que consistiría en la apropiación deliberada y sistemática de textos ajenos, ocultando a través de una serie de procedimientos (hipébaton, sinonimia, glosa, etc.) la procedencia de los fragmentos ajenos. Richersource

¹⁴ Ver de Martineau, Yzabelle, *Le Faux littéraire, plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Editions Nota Bene, Québec, 2002, págs. 113-118.

bautiza su método como *Plagianismo* (con “n”), para evitar en lo posible las connotaciones negativas del plagio:

(...) El término de Plagianismo es el que me parece más adecuado para designar este tercer procedimiento del Orador: algunas razones, conocidas por los Jurisconsultos me impiden llamarlo Arte plagiarlo, (...) me sirvo del término Plagianista para designar aquel que se sirve de este arte y hace de él su profesión tanto pública como privada. No pare mientes [el lector] en su nombre y sírvase del Arte que designa, y de las Luces que le ofrece.

La gran diferencia, sin entrar en valoraciones estéticas, entre esta poética y la propuesta mucho más ambiciosa del Conde de Lautréamont, es que si la primera propone “decir lo mismo”, pero cambiando la forma de hacerlo (a través de los tradicionales procedimientos de *amplificatio*, *reductio* y *dispositio*), la segunda apuesta por introducir cambios mínimos que alteren (adapten, *mejoren*) de manera integral la significación del texto “plagiado”. Por lo expuesto más arriba, Isidore Ducasse (Lautréamont) no fue en ningún momento considerado un plagiarlo –su condición de poeta maldito, garantía de su legítima motivación artística, lo impedía–. Su método, como ha mostrado Antoine Compagnon¹⁵, no fue menos creativo que el de B. Pascal (uno de los autores reutilizados por Lautréamont). Así su “El plagio es necesario. El progreso lo implica”, más que a una apropiación servil, invita a una reapropiación creativa de los textos canónicos y de los autores desconocidos.

Tomemos, por ejemplo, el bíblico “*Nihil novum sub solem*” (‘no hay nada nuevo bajo el sol’)¹⁶; varios siglos más tarde y en otra tradición literaria, Terencio lo concretará para la literatura, aunque conservando el mismo principio, en “*Nullum est jam dictum, quod [non] dictum sit prius*” (‘no hay nada que no haya sido dicho antes’, en el prólogo del *Eunuco*); idea reformulada con posterioridad en y por multitud de obras y que desembocará en el *mal-être* crónico de los “aspirantes a autor”, oprimidos por el peso de la tradición, expresada de manera más completa por De La Bruyère:

“*Tout est dit et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent (...) l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes.*” (‘todo está dicho y llegamos demasiado tarde: hace más de siete mil años que hay hombres y que piensan (...) no hacemos más que cosechar detrás de los clásicos y los [más] hábiles entre los modernos’).

Significativamente, tanto Terencio como De la Bruyère justifican con estas afirmaciones la apropiación de materiales ajenos (y previos): el primero su deuda con los dramaturgos helénicos, el segundo su *re-actualización* de los *Caracteres* de Teofrasto. No obstante, los mismos argumentos pueden ser revertidos en uno y otro sentido, como demuestra, Lautréamont en su peculiar aplicación del plagio retrocando la ya célebre expresión de La Bruyère para sus propios fines:

“*Rien n'est dit. L'on vient trop tôt depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes. (...) Nous avons l'avantage de travailler après les anciens, les habiles d'entre les modernes.*” (‘Nada está dicho y llegamos demasiado temprano; hace más de siete mil años que hay hombres. (...) Tenemos la ventaja de trabajar detrás de los clásicos y los [más] hábiles entre los modernos’).¹⁷

¹⁵ *La seconde main. Le travail de la citation*. Seuil, Paris, 1979.

¹⁶ *Eclesiastés* (I, 10).

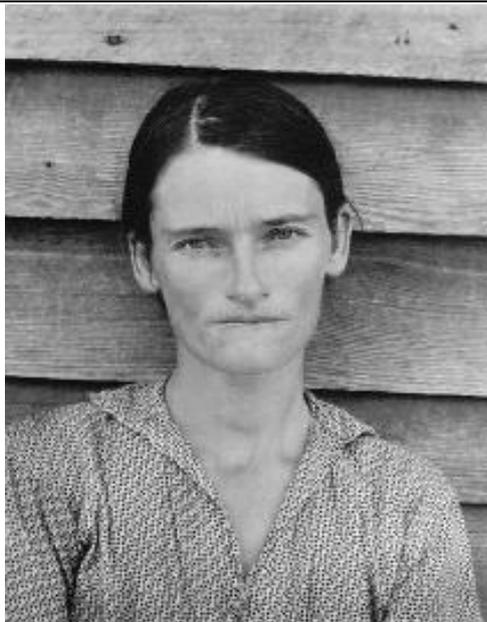
¹⁷ Isidore Ducasse (Lautréamont), *Poésies*, II, en *Œuvres Complètes d'Isidore Ducasse*, edición de Maurice Sallet, Librairie Générale Française, Paris, 1963, p. 402.

De ahí, precisamente, parte una cierta noción que ha acompañado a la última modernidad por la que “el artista inventa a sus precursores” (Borges) o “los transforma” (H. Bloom). Noción análoga al llamado “plagio anticipatorio” –expresión de François Le Lyonnais– de uno de los principales movimientos que adoptaron la estética lautreamontiana: el OuLiPo, que se ha servido de diferentes técnicas de reciclaje (transformación y adaptación) de textos pre-existentes (diccionarización, haikulización, séptima definición del diccionario, lipodramas, etc.).

La relación y las diferencias entre los procedimientos oulipianos y la noción *vulgar* de “plagio” fueron expuestas por Marcel Benabou, miembro ilustre del *Ouvroir*, en un coloquio sobre el plagio celebrado en Quebec en 1991. Después de señalar las similitudes entre ambos procedimientos que permiten, según Benabou, “superar la angustia de la página en blanco”, constata que:

Lejos de limitarse a la mera reproducción en circuito cerrado de un “*déjà écrit*”, lo que el plagio oulipiano pone en marcha es un mecanismo abierto y eminentemente cargado de potencialidades.¹⁸

Una vez más, una poética que reivindica el plagio escapa de inmediato a cualquier sospecha de autoría ilegítima o de motivación no-artística, por lo que podemos preguntarnos sobre el sentido de este tipo de iniciativas o de etiquetas como “Plagio Oulipiano”, “Plagiarismo”, “Arte Apropiacionista”, “Copyfight”, etc. En efecto, gran parte de las corrientes apropiacionistas presentes en los movimientos de vanguardia, en la literatura posmoderna o en el Pop-Art, ponen en cuestión la institución y representación del Autor. Las apropiaciones realizadas en las artes plásticas por distintos artistas del último tercio del siglo XX, son especialmente representativas de esta actitud. Más sorprendente y provocadoramente todavía, la fotógrafa Sherrie Levine impone un *copyright* a las imágenes resultantes de fotografiar las obras de otros autores.



Sherrie Levine, «After Walker Evans», 1981 *Untitled* © Sherrie Levine

Se percibe una actitud igualmente ambigua cuando Ulalume González de León compone sus *Plagios*¹⁹ –varios libros de poesía publicados entre 1968-1979, a partir de retazos

¹⁸ La intervención de M. Benabou está recogida en las actas del coloquio publicadas bajo la dirección de Christian Vandendorpe, *Le plagiat*, pp. 17-30. La cita se encuentra en la página 30.

y alusiones a otros autores²⁰– o cuando Leopoldo María Panero reúne en un poemario – titulado significativamente *Teoría lautreamontiana del plagio*– homenajes y préstamos que son menos revolucionarios de lo que parecen y en ningún momento violan la propiedad intelectual, o las convenciones vigentes sobre la autoría de los mismos, ni ponen en cuestión el sistema de citación (intertextualidad) lícito. Como se ha dicho, un plagio que se autodenuncia como tal deja inmediatamente de serlo y se convierte más bien en una suerte de clave de lectura o de aviso para navegantes.

Actitudes más radicales en la materia esgrimen un deseo de democratización del arte y de la literatura, que desembocan a menudo en actuaciones militantes y colectivas. Stewart Home era el autor del panfleto²¹ que inauguraba el debate alrededor del *Festival de Plagio*, celebrado en Londres en 1984, en contra de la “aporía de la manufactura industrial del arte”. Tomando el relevo de los *situacionistas*, el movimiento “letrista”, *Neoísmo*, inició una campaña en múltiples frentes para denunciar el mercado de la cultura y su creciente industrialización. En su estrategia, el plagio (la violación de la propiedad artística) se convirtió en el emblema contestatario del movimiento, sucediendo en esta función a las denominadas “Art Strikes” (‘Huelgas de arte’). Las sucesivas ediciones del *Festival de plagio* que se celebraron en el Reino Unido y en EEUU pretendieron implicar progresivamente al público, a los críticos, a teóricos y artistas de todos los campos para demostrar que “otro tipo de arte era posible”. Este panfleto concluye con una autocrítica cuyo balance es negativo. No por ello, éste y otros integrantes del grupo han dejado de trabajar por las ideas que originaron este (fallido) *Primer Festival de Plagio*.



**First there were MODERNISTS
Then there were POST-MODERNISTS
Now there are PLAGIARISTS**

Stewart Home, *Plagiarism: Art as Commodity and Strategies for its Negation*, Aporia, Londres, 1987, fragmento de la contraportada.

En el ámbito hispano, no han faltado intentos análogos, más temperados pero también más reflexivos. Así, por ejemplo, en julio de 2005, se organizaron unas jornadas en el Centro

¹⁹ Combe Arreche, Georgina Socorro, "Ulalume González de León: ¿una poética del plagio?" en Gordon, Samuel (coord.), *Poéticas mexicanas del siglo XX*, 2004, p. 135-180.

²⁰ Los títulos de los poemas indican la naturaleza *derivada* de los mismos; así, por ejemplo: “De todos modos se desaparece (recortado en política, Platón)” y “ocho versos nuevos hechos con material usado por Shakespeare”, Ulalume González de León, *Plagio*, Joaquín Mortiz, México, 1973, pág. 125-126.

²¹ Home, Stewart, *Plagiarism: Art as Commodity and Strategies for its Negation*, 1987. Disponible en versión electrónica en: <http://www.elplagio.com/Plagio/recursos/Plagiarism-Art-as-commodity-Stewart%20Home.pdf>

de Cultura Contemporánea de Barcelona, con el título “Copyfight”²²; también este mismo año se inauguró en el Muelle de la Sal de Sevilla, un encuentro de artistas en *Copilandia*, una “isla libre de propiedad intelectual, donde los visitantes eran libres de tomar o reproducir las obras presentes; exposición que viajaría a Cali y a Escocia al año siguiente”²³; mientras que en septiembre de 2005, abrieron las puertas de una exposición bajo el significativo título de “Plagiarismo” en la Casa Encendida de Madrid. Los comisarios de ésta última, Jordi Costa y Álex Mendívil, dejaban clara su posición en estos términos:

Si bien podemos entender que los intereses del creador deben ser protegidos de alguna manera, lo que resulta paradójico es que éstos que se proclaman protectores del creador y de la originalidad de su obra, emprendan por otro lado bloqueos legales, económicos y de distribución a los creadores que se alejen del común denominador. Este sistema coercitivo y punitivo da como resultado una cultura homogénea, cortada por los mismos patrones, que acaba por proteger, y a la vez patrocinar, exclusivamente a los que se someten a ella. Todo ello conduce a la actual condición artística y cultural del plagio, entendido más como elemento de guerrilla que como instrumento alternativo de creación.²⁴

El carácter marginal de las corrientes estéticas más opuestas a las restricciones en materia de creación y autoría contrasta con las representaciones más habituales del plagio en el discurso literario. A menudo, el plagio conforma una parte lateral de una obra de temática negra o policial, en las que el plagiario suele poseer además otros rasgos adicionales que le caracterizan como criminal: secuestrador, un asesino, ladrón, estafador... Otra posibilidad es la ofrecida por las obras que por uno u otro motivo enuncian postulados poéticos o discursivos desde una distancia irónica o humorística. La obra resultante se impregna de un carácter ambiguo, simultáneamente dependiente y autónomo de las obras-fuente, que impide la apropiación total de las mismas y que, por este motivo, resta peligrosidad a la iniciativa.

Podemos apreciar este fenómeno en *Copyright. Plagios literarios y poder político al desnudo*, de Jorge Maronna y Luis María Pescetti, obra en apariencia sin mayores pretensiones estéticas, a medio camino de la humorada ramoniana y el *collage* dadaísta de títulos:

Lo esencial es invisible a los ojos, pero amar es nunca tener que pedir perdón, dijo el coronel Samsa, apodado el Corsario Negro por el anciano Tom Sawyer, científico loco que planeaba hacer un viaje de la tierra a la luna partiendo del lado de Guermantes. Pero ¿cómo ganar amigos e influir sobre las personas?, le preguntó Gregorio Buendía a Molly Bloom, la casera. Qué sé yo, respondió ésta, mejor pregúntele a Emma Bovary, la esposa del Dr. Jeckill, la pobre sufre porque su marido hace monstruosos experimentos, y de noche se transforma en una asquerosa cucaracha llamada Gregorio.

Sin lugar a dudas, el éxito cómico –uno de sus autores pertenece al trío argentino de los Luthiers– de este fragmento reside en el reconocimiento de los “corpúsculos ajenos” –aquí, y por este orden: *El principito*, *Love Story*, *Cien Años de Soledad*, *La metamorfosis*, de un personaje de Emilio Salgari y otro de Mark Twain, de una alusión a Julio Verne y a un título de la serie de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust (hábil autor por otra parte de la

²² Las jornadas se organizaron de manera conjunta con el Elástico.net, portal de Internet donde se puede encontrar información adicional: <http://www.elastico.net/copyfight/> (última consulta junio de 2008).

²³ Para más información se puede visitar la página de Internet de los organizadores: <http://www.copilandia.org/> (última consulta junio de 2008).

²⁴ Jordi Costa y Álex Mendívil, et alii, *Plagiarismo* (catálogo de la exposición del mismo nombre), 2005, pág. 35.

serie conocida como *Pastiches*), al *Ulises* de J. Joyce, a la *Madame Bovary* flaubertiana y, para concluir, a una novela de Robert Louis Stevenson.

Más recientemente, Pepe Monteserín ha ganado el *Premio de Ensayo Gil-Albert* de la ciudad de Valencia con una novela, *La conferencia. El plagio sostenible*²⁵, donde el narrador intenta demostrar en la conferencia que da título a la novela que todo está ya dicho, que toda la literatura es plagio: José Buelves, peón técnico de profesión, lector y autodidacta empedernido, recibe el encargo de pronunciar una conferencia en el ateneo local sobre el sueño y el despertar en las primeras líneas de los textos literarios. En la novela, asistimos a la conferencia y, a través de *flash-backs*, a la docena de días que la precedieron y en las que el protagonista la preparó. Durante su larga disertación, el conferenciante hace un repaso de la historia de la literatura como un "gran plagio universal", tesis que hilvana con citas de los comienzos de novelas de su extensa y ecléctica biblioteca personal. El libro, pues, expone una *praxis activa* de la apropiación de textos ajenos, mediante la *interpolación* de fragmentos y modulaciones de "frases célebres", dado que, en cualquier caso todo resulta en:

Mestizajes, préstamos, cruzamientos facsímiles..., todos los escritores copiamos, nos inspiramos, parafraseamos, reiteramos, corroboramos, nos asemejamos, nos identificamos, continuamos, falsificamos, deslizamos un mimotexto, generalizamos, particularizamos cosas de otros, intertextualizamos, reinventamos, redescubrimos, reivindicamos, asimilamos, arreglamos, recopilamos, reflejamos, interpretamos, (...) metatextualizamos, architextualizamos, hipertextualizamos, hacemos un pastiche, travestimos un hipotexto (...), trasuntamos, transcribimos más o menos literalmente, fusilamos, homenajeamos, ironizamos sobre el topos, a veces para contradecir lugares originales. Todos hacemos guiños, simulamos, caricaturizamos, parodiamos, emulamos, nos contagiamos, tratamos de empatar, calcamos, hacemos la segunda, imitamos muy de cerca, o lo hacemos de modo menos literal, menos superficial, reimitamos después de apropiarnos, como dijo Quintiliano, de la fuerza y espíritu del modelo. Los etólogos lo llaman conciencia colectiva. Perseguimos la armonía de otros, nos guiamos, hacemos un remake, componemos un refrito, colamos un remedo, coproducimos, interlineamos, adeudamos más o menos solapadamente. A menudo reescribimos cambiando el punto de vista, reivindicando al malo, o continuamos la obra. (...) Caminamos en paralelo, tomamos referencias, dialogamos con los clásicos o con los modernos, recatamos, escribimos novela sobre novela un palimpsesto interminable; coincidimos de buena fe, adulteramos y usurpamos. Casualidades aparte. Y plagiamos también de la manera más grosera: primero traducimos, luego imitamos en nuestro idioma y, finalmente, lo emulamos.

Aunque no alcanza, no obstante, a realizar una apología absoluta del plagio, dado que la sátira suaviza la ejemplaridad del texto, y el "plagio" cometido en la ficción por Buelves no es tal en la novela de Monteserín, que es marcadamente "original" y "creativa", y en absoluto parasitaria de los textos de los que pretende depender.

Lejos queda, por lo tanto, de la invitación absoluta –que nadie, por ahora, ha recogido verdaderamente– de darle la definitiva vuelta de tuerca al Pierre Ménard borgiano, lanzada por Cabrera Infante, en boca de uno de los protagonistas de *Tres tristes tigres*. Inmersos como estamos en la revolución digital, en un momento en el que se empieza a generalizar el uso y la comercialización de extensas bases de corpus lingüísticos (y literarios) que se combinan con los llamados *softwares* “generadores de diálogos” (utilizados en numerosos servicios de atención al cliente en Internet), sigue presente esta posibilidad utópica a la que aluden reiteradamente autores de distintas generaciones e intereses de las últimas décadas como –entresaco algunos ejemplos de los muchos posibles– Julio Cortázar, "Diario para un cuento" en *Deshoras* (1981), entre paréntesis en el original:

²⁵ Pepe Monteserín, *La conferencia. El plagio sostenible*, Lengua de Trapo, Madrid, 2006.

(No me acuerdo, cómo podría acordarme de ese diálogo. pero fue así, lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo. Preguntarse de paso si no será eso la literatura).

Augusto Roa Bastos en la "Nota final del compilador" de *Yo el supremo* (1974):

Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros. No hay pues en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esa manera."

O, más recientemente –lo que prueba la vigencia del ideal– de Andrés Trapiello: “El plagio es metafísicamente imposible, como no se puede plagiar la vida. Puede uno copiar y falsificar algo, pero no puede crearlo dos veces”.²⁶

Estas tres citas comparten, en mayor o menor grado, un mismo horizonte utópico. Alcanzarlo, escenario escasamente imaginable, supondría terminar con la literatura tal y como la conocemos hoy en día; implicaría una renegociación de los contratos de lectura, en los que, desde entonces, la repetición y la originalidad, autores y textos, el acto único de leer-escribir se confundirían en una concepción más democrática²⁷ del discurso:

No, literatura es esta Obra Maestra Posible: Habría que escribir *Rojo y Negro* de nuevo, página tras página, línea a línea, frase por frase, palabra sobre palabra, letra a letra. Habría, inclusive, que poner los puntos y las comas sobre puntos y comas, en el mismo sitio (...). Quien hiciera esto y escribiera un libro radicalmente distinto, igual pero diferente, tendría la Obra Maestra. Quien firmara este libro (Pierre Menard, interrumpí yo -Arsenio no se contrarió sino que dijo: ¿Tú también creíste que era eso!) Con el nombre (hizo una pausa borgiana) de Stendhal, tendría la Obra Maestra Total.²⁸

4. Bibliografía

Anderson, Judy, *Plagiarism, Copyright Violation and Other Thefts of Intellectual Property. An Annotated Bibliography with a Lengthy Introduction*, McFarland & Company, Jefferson (North Carolina), London, 1998.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 2ª edición, New York, 1997.

Buranen, L., Roy, A. M. (coord.), *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*, State University of New York Press, New York, 1999.

Chaudenay, Roland de, *Les plagiaires. Le nouveau dictionnaire*, Perrin, Paris, 2001.

Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.

Costa, Jordi, Mendívil, Álex, et alii, *Plagiarismo* (catálogo de la exposición del mismo nombre), La Casa Encendida, Madrid, 2005.

Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Grasset, Paris, 1990.

Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1999.

————— « Qu'est-ce qu'un auteur? » (1969) *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris, 1994.

²⁶ Plagio", en *El arca de las palabras*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla 2006, pág. 182.

²⁷ Para una defensa de esta tesis, ver: Howard, Rebecca Moore, *Standing in the Shadow of Giants: Plagiarists, Authors, Collaborators*, Ablex Publishing Corporation, Stanford, Connecticut, 1999; cfr. Thomas Mallon, *Stolen Words. Forays in the Ravages of Plagiarism, Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism*, Ticknor and Fields, New York, 1989 y H. Maurel-Indart, *Du plagiat. Perspectives Critiques*, PUF, Paris, 1999.

²⁸ *Tres Tristes Tigres* (1967), pág. 359, ed. Seix Barral, Barcelona, 2005.

- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Collection Points, Paris, 1982.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, London, 2006.
- Home, Stewart, *Plagiarism: Art as Commodity and Strategies for its Negation*, Aporia, Londres, 1987.
- Howard, Rebecca Moore, *Standing in the Shadow of Giants: Plagiarists, Authors, Collaborators*, Ablex Publishing Corporation, Stanford, Connecticut, 1999.
- Jeandillou, Jean-François, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1994.
- Martineau, Ysabelle, *Le Faux littéraire, plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Editions Nota Bene, Québec, 2002.
- Maurel-Indart, Hélène, *Du plagiat. Perspectives Critiques*, PUF, Paris, 1999.
- Monteserín, Pepe, *La conferencia. El plagio sostenible*, Lengua de Trapo, Madrid, 2006.
- Moss, Ann, *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, trad. por P. Eichel-lojkine et alii, Droz, Genève, 2001.
- Nodier, Charles, *Questions de Littérature Légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* [1828], ed. de J.F. Jeandillou, Droz, Genève, 2003.
- Pappas, Theodore, *Plagiarism and the Culture War. The Writings of Martin Luther King, Jr., and Other Prominent Americans*, Hallberg Publishing Corporation, Tampa (Florida), 1998.
- Randall, Marilyn, *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power*, University of Toronto Press, Toronto, 2001.
- Reyes, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, 1^a ed., Gredos, Madrid, 1981.
- Richesource, Sieur de [Jean Oudart?, de la Sourdière?], *Le masque des orateurs, c'est-à-dire la manière de déguiser facilement toute sorte de discours*, Académie des Orateurs, Paris, 1667.
- Vaidhyanathan, Siva, *Copyrights and Copywrongs: the Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity*, New York University Press, New York, 2001.
- Vandendorpe, Christian (editor), *Le plagiat*, Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1992.
- Woodmansee, Martha, Jaszi, Peter (editores), *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Duke University Press, Durham and London, 1994.