



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

PLAGIO: OCULTAMIENTO Y BORRAMIENTO EN TEXTOS LITERARIOS

INFORME DE GRADO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURA HISPÁNICAS MENCIÓN EN LITERATURA

PASCUAL QUIROGA JIRÓN

PROFESORES GUÍAS: SERGIO CARUMAN JORQUERA Y DAVID WALLACE

CORDERO

Santiago - Chile

2018

DEDICATORIA

A mi abuela y a mi madre.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no podría haberse realizado sin la ayuda de quienes me rodean. Sin embargo, quisiera destacar a algunas personas en particular.

En primer lugar, quiero agradecerle a David Wallace su confianza, los consejos y su muy buena disposición a ayudarme siempre.

En segundo lugar, le agradezco al profesor Sergio Caruman por su increíble e inspiradora labor pedagógica y su excelente voluntad para colaborar, aconsejar y apoyar a los estudiantes. También me gustaría hacer alusión a mis profesores, así como también a los funcionarios de la Universidad de Chile.

Por otra parte, quiero agradecerles a todos mis amigos, pero particularmente a Daniel, Sebastián, Javier, Andrés, Cristóbal e Ignacio, quienes me han acompañado incondicionalmente en lo que ha sido mi estancia universitaria. Menciono también a Gonzalo y Rodrigo, por su apoyo y ayuda.

Le agradezco, con mucho cariño, a mi familia, quienes me han apoyado en todas mis decisiones y se han esforzado por entregarme lo mejor en todos los ámbitos. De estos, menciono especialmente a Luciano por su fraternal amistad.

Finalmente, le agradezco infinitamente a mi padre y a mi madre, por toda la dedicación, el esfuerzo y cariño.

TABLA DE CONTENIDOS

Dedicatoria	2
Agradecimientos	3
Tabla de contenidos	4
Resumen	5
Introducción	7
Primera parte	14
Segunda parte	59
Tercera parte	71
Conclusiones	90
Referencias	95

RESUMEN

La escritura literaria, entendiéndola no solo como un producto sino que también como un proceso, considera el plagio como un mecanismo de creación más, el cual, pese a sus múltiples similitudes con otras categorías transtextuales, presenta particularidades que lo definen y sitúan como un mecanismo estructurante que organiza discursivamente la producción estilística. En base a esto, se asume que la literatura en si misma posee un carácter parasitario en cuanto aloja u hospeda textos tanto pasados como presentes. Por consiguiente, todo proceso creativo, particularmente el literario, debe sostenerse en un diálogo, un agón, entre lo dicho y lo que se dice.

El presente trabajo considera el plagio en su dimensión discursiva, en tanto esta categoría se encuentra totalmente instalada en un campo en disputa desde el punto de vista ideológico, e involucra los derechos de autor.

Al ser un ensayo, el texto busca formular reflexiones en torno las definiciones del concepto plagio con relación a sus límites, marcos y horizontes, interrogándolas, oponiéndolas y ejemplificándolas.

Sin embargo, no existe una intención de delimitar, sino, al contrario, ampliar la discusión a través de la pregunta, la interrogación y el carácter fragmentario de la escritura. De esa forma, se abre la discusión acerca del plagio, entendiendo que este es un problema actual de los estudios literarios y está lejos de tener una solución a las interrogantes que lo circundan.

“Robar, inventar, es lo mismo...”

Hershel Krustofski

INTRODUCCIÓN

“Se conocen dos grandes tipos de escritura: la que retraza el sentido de las palabras y la
que analiza y restituye los sonidos”

Las palabras y las cosas. Michel Foucault

El filósofo está ligeramente centrado. Lanza una mirada hacia el mentor; quizás se trata de discutir acerca de la esencia, pero también puede ser que no se hayan dicho nada aún. El brazo que sostiene el libro está replegado hacia dentro, en dirección al muslo; está, por un momento, quieto entre los pliegues de la toga. La otra mano, con la palma extendida, mira hacia abajo. Junto a él, su maestro lleva de igual forma un libro, pero su mano desocupada apunta hacia el techo.

Tomando un poco de distancia, ambos sujetos se encuentran rodeados por decenas de personas. Los filósofos, con los rostros ligeramente inclinados hacia el punto de fuga, se miran. Pareciera que hablan de algo invisible, porque nosotros los espectadores no podemos saberlo. El soporte, que antes hablaba, gracias al paso del tiempo que monumentaliza todo documento, se silencia. Las figuras, pétreas en el centro de la imagen, ya no pueden comunicarse, y solo sus gestos pueden, vagamente, decirnos algo: de manera esquiva, las ideas se muestran en la tela: dedo hacia arriba, palma extendida.

Entre la fina punta del dedo y el cielo, enormes bóvedas se alzan de manera simétrica, y cimientan las estructuras del conocimiento. Las columnas, verticales; el techo, horizontalmente curvo. Y entre los recovecos más recónditos del techo, se esconden las verdades; de manera análoga, los pliegues de las togas de ambos filósofos ocultan, y por consiguiente, tienen mucho que decir.

En apariencia, este lugar es simple; una escuela. Rodeados por muchos, las columnas están custodiadas por dos estatuas: a la izquierda, Apolo y su lira; a la derecha, Atenea descansa el escudo y con su otra mano sostiene una oblicua lanza. Debajo de ella

discuten algunos y, junto a estos, varios más miran lo que parece ser una tablilla. Se equilibra el otro extremo del cuadro, pues bajo los pies de Febo se repite una escena similar. Pero como ya dije, vemos un espacio que es incapaz de revelar: entre pliegos y recovecos, algo se esconde. Y no sólo eso: pese a la simpleza y la inmovilidad, existe, sin embargo, un fragmento de la obra que ha sido injustamente obviado. En una de las esquinas, tres figuras merecen la atención.

De todas las representaciones que representa el cuadro, es la más cercana al espectador, pero pasa desapercibida, o bien, si lo hace no genera importancia, invisibilizándose: robusto, con la coronilla calva, Pitágoras escribe sentado, anacrónicamente en un libro y con una pluma. Los otros actores de la pintura están, casi en la totalidad, volcados en sus propios asuntos; ninguno de ellos está lo suficientemente atento como para ver al matemático escribir y como tras de él, dos hombres lo observan atentamente; uno de ellos, Anaximandro, de barba y pelo cano, toma concentradamente notas; el otro, de bigote y tez morena, pareciera estar figoneando el trabajo del samio. Cualquiera diría que Averroes, con una mirada algo turbia, pretende ver lo que escribe Pitágoras *sin que este se percate*.

Quizás, solo quizás, toda la obra de Averroes es un plagio de la de Pitágoras, puesto que, como señala Foucault¹, “la verdadera escritura comienza cuando se trata de representar no la cosa misma, sino uno de los elementos que la constituyen, una de las circunstancias que la señalan o cualquier otra cosa a la que se asemeje”. O bien, porque,

¹ Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México D.F, Siglo veintiuno editores, 2001.

como podría preguntarse Bergson²; ¿acaso existe algo original y único en un estado de alma? Si la materia es repetición, continúa el autor³: ¿podemos asumir que todo acto de escritura literaria es repetir? O en otras palabras, plagiar.

Bajo los pliegos de la historia, el plagio ha residido bastante tiempo; si bien alguna vez fue aceptado, su posterior rechazo por parte de un nuevo paradigma, que consideraba vital las nociones de individuo y propiedad, lo ha enclaustrado más en el olvido, el desprecio y la condena, hasta un punto en el cual los límites como concepto se han disuelto, impregnándose, confundiéndose y reduciéndose ante otras categorías. Sólo levantando pliegues, buscando entre recovecos, es posible, quizás, reencontrarse con aquella idea tan obtusa, tan retorcida, que se ha ocultado hasta de sí mismo.

Dice Maurel-Indart⁴ que en la literatura el gran mal es el plagio. Lo curioso es que las voces indignadas por tal comportamiento recién afloran durante el siglo XVIII. Y los ruidos son tan intensos que llegan incluso a un punto en el cual generan una confusión que subyuga al plagio ante la condena judicial, social y moral; esta subyugación, que lo limita conceptualmente, se proyecta indexándolo al universo del tabú; ¿son los tiempos más recientes quienes *tabutizan* el plagio, o acaso el ser humano siempre ha querido simular originalidad pero ha sido incapaz de reconocer que esta no existe como tal?

El rechazo, la condena y el tabú han hecho que nos olvidemos del plagio y su verdadera naturaleza. Como una paria, se lo ha apartado, y ante la aparición de categorías como la

² Bergson, Henri. “Lo posible y lo real”. En *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1972.

³ *Ibíd.*

⁴ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2014.

intertextualidad, insertado en ellas; por otra parte, el desarrollo de nociones como el autor han potenciado la idea de originalidad y, a la vez, de propiedad, desviando un hecho artístico hacia las penumbras de la ley, llegándose a veces a comparar al plagiario con el falsificador. En esta zona, que Maurel-Indart⁵ llama acertadamente gris, es donde se sitúa hoy en día el plagio; el color grisáceo emula aquella ceniza que ya sólo es resto, pues hemos olvidado que era antes, sin que esta nos deje de insinuar que alguna vez fue algo. Queda por lo tanto preguntarse dos cosas; qué es realmente el plagio: ¿un mecanismo de creación, un delito, una mera copia?; y también: ¿por qué nos es tan esquivo?

La escritura literaria, considerándola no sólo como un producto sino que también como un proceso, considera una serie de mecanismos de creación que organizan discursivamente la producción estilística.

Si toda lengua propia es realmente ajena, como plantea Derrida⁶, por consiguiente somos huéspedes lingüísticos y nuestra única lengua jamás lo será realmente, o al menos, no en lo absoluto: siempre quedan en ella residuos ajenos, y a la vez nosotros mismos la impregnamos con su uso en particular, transformándola en un instrumento huésped: pero huésped en los sentidos anfibológicos que propone Derrida⁷, esto es, como aquel que aloja pero también como aquel que es alojado. Por consiguiente, la literatura replica ese carácter; esta es *heterótrofa*, en tanto se alimenta del discurso, pero también el constante proceso de reescritura le otorga un carácter *autótrofo* que ineludiblemente culmina en

⁵ *Ibíd.*

⁶ Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Manantial, 2009.

⁷ *Ibíd.*

una literatura parasitaria, simbiótica: en esta se hospedan textos tanto pasados como presentes, edificando una estructura sostenida en vigas que se reescriben a través de una retroproyección al pasado.

Lo anterior implica que, de alguna forma, el problema del plagio no es tan banal como se supone y que, por el contrario, en su dimensión discursiva se encuentra plenamente instalado en un campo en disputa influenciado por un punto de vista ideológico e involucrado con los derechos de autor.

Este ensayo está lejos de encontrar respuestas; por una parte, como dice Lukács⁸, el ensayo solo aspira a buscar la verdad; su raíz etimológica, indica Martín Cerda⁹, proviene del latín *exagium*, que significó inicialmente el acto de “pesar algo”, sometiéndolo así a una evaluación; esto último implica parcialidad, en tanto es un juicio, una propuesta que al ser personal no puede cubrir todo y por lo tanto, no es universalmente verdadera; por otra parte, es difícil construir una respuesta totalizante a través de los fragmentos, pues es inevitable que se fragmente en tanto que, siguiendo a Adorno¹⁰, en el ensayo el proceso definitorio posee menor importancia que la que se le da a la interacción conceptual, acentuándose particularidades que remarcan este carácter fragmentario; en efecto, atado a su objeto de escritura, Cerda¹¹ señala que el ensayo suele sobrepasarlo con creces, generando así desviaciones que también quiebran el

⁸ Lukács, George. “Sobre la esencia y la forma del ensayo”. Traducción de Cecilia Tercero Vasconcelos. En *Anuario de Letras Modernas*, vol. 13 (2005-2006).

⁹ Cerda, Martín. *La palabra quebrada. Escritorio*. Santiago, Tajamar Editores, 2005.

¹⁰ Adorno, Theodor W. “El ensayo como forma”. En *Notas sobre literatura*. Barcelona, Ariel, 1962.

¹¹ Cerda, Martín. *La palabra quebrada. Escritorio. Op. cit.*

escrito, resaltando así la ausencia absoluta de verdad, limitada esta última entonces a una parcialidad fragmentada e intermitente.

Hay así entonces, una similitud con el plagio, pues este tiene un sentido desviado, obtuso y también fragmentario: se da en el texto, pero conforme siempre a la tradición, se inscribe en el discurso realizándose como un fenómeno discursivamente textual. El ensayo, por su parte, como ya dije, se mezcla con otras voces y otros textos, funcionando también de manera obtusa e, idealmente, oculta.

Escribir un ensayo, volviendo a Adorno¹², es tantear. El tanteo, en tanto intención, implica levantar parcialmente pliegues, romper barreras y separar asuntos, lo cual probablemente consiga únicamente generar más incógnitas; el ensayo, por consiguiente, consiste más en una búsqueda sostenida y constante que en una solución, diría Cerda¹³, convirtiéndose así el asunto a tratar en un problema, cuyo procedimiento de resolución se da paradójicamente mediante más problematizaciones.

Escribir un ensayo es, entonces, proponer interrogantes que generen más complicaciones, y no respuestas, aunque dice un proverbio chino que toda pregunta contiene ya la mitad de la respuesta. Ahora bien: ¿cuál es esa pregunta que tanto ansiamos?

¹² Adorno, Theodor W. "El ensayo como forma". En *Notas sobre literatura. Op. cit.*

¹³ Cerda, Martín. *La palabra quebrada. Escritorio. Op. cit.*

PRIMERA PARTE

“El colapso de la ideología modernista del estilo ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado: la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global”

El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Fredric Jameson

El tratamiento de la originalidad siempre ha estado en la palestra. Ya Platón, señala Deleuze¹⁴, planteaba en su teoría de las Ideas la necesidad de distinguir, de hacer la diferencia, entre la cosa misma y sus imágenes; entre el original y la copia; el modelo y el simulacro. Esta última idea, la del simulacro, no puede perderse de vista, pues como se verá más adelante, es trascendental en tanto su vínculo con el plagio.

Platón, comenta Byung-Chul Han¹⁵, establece que el ser, concepto fundamental dentro de la filosofía occidental, es igual a sí mismo, inaugurando así la imposibilidad de la reproducción de este más allá de sí mismo. De esta manera se instalan las bases de una filosofía que aboga por la originalidad, sin que quede espacio para la desviación, ya que esta, continúa Han¹⁶, tiene un carácter demoníaco que destruye toda identidad y pureza. Lo curioso es que, como refiere Han¹⁷, es algo propio de la cultura occidental: por el contrario, en el Lejano Oriente, particularmente en China, no se conocen las dimensiones original, origen e identidad. Incluso, Han¹⁸ cita a Confucio¹⁹, quien decía “yo solo transmito; no puedo crear cosas nuevas”. ¿Cuál es la intención de esta referencia? Establecer que, sin duda alguna, las consideraciones respecto de la originalidad responden a una situación particular, de raigambre ideológica, la cual no

¹⁴ Deleuze, Gilles. “Simulacre et philosophie antique”. En *Logique du sens*. Paris, Éditions de minuit, 1969.

¹⁵ Han, Byung-Chul. *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ Confucio. *Lun Yun*. Barcelona, Kairós, 1997. Cit en, Han, Byung-Chul. *Shanzhai. Op. cit.*

mutaría sustancialmente a lo largo de los años sino que, por el contrario, como se verá posteriormente, se potenciaría a partir del siglo XVIII.

Ante la sentencia platónica, Aristóteles propone en su *Poética*²⁰ una manera de entender la originalidad totalmente distinta en cuanto la escritura. Si Platón expulsaba a los poetas por mentir, pues al imitar no estaban replicando la verdad, Aristóteles afirma que esta forma sin nombre aún (y que nosotros llamaremos mucho después, gracias a los románticos, Literatura) consiste precisamente en la forma que imita a través de las palabras. Es decir, desde su fundación teórica, el arte de escribir consiste en una imitación, en una *mímesis*.

Pero la cuestión no es exclusivamente una discusión platónica ni aristotélica, pues de acuerdo a Foucault²¹, hasta al menos finales del siglo XVI, “la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental”; por consiguiente, la discusión en torno al original no tiene la misma cabida que en Platón, en tanto que, en el fondo, precisa Foucault²², “el mundo se enrollaba sobre sí mismo”; no hay, entonces, según esta concepción un original, ya que el saber se articula conforme la semejanza.

²⁰ Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.

²¹ Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. *Op. cit.*

²² *Ibíd.*

Convenientia, aemulatio, analogía y simpatía se erigieron como figuras que, según Foucault²³, organizaban el saber, y más importante aún, conforme lo que se ha tratar en este ensayo: guiaban el juego de símbolos que se traducía en la exégesis y la interpretación de los textos.

El plagio, entendiéndolo como un mecanismo de representación, un mecanismo estructurante en cuanto lo textual-discursivo, tiene un poco de todas estas figuras de semejanza, incluyendo el carácter didáctico en tanto juego de interpretaciones. Pero por algún motivo, quedó olvidado, relegado a un segundo plano, como si el enrollado del mundo sobre sí mismo lo hubiese ocultado bajo pliegues; intencionado o no, tendrían que pasar años para que la aversión de Platón hacia la profanación de un original se convirtiese en una condena, no solo social, sino que legal.

Al igual que este platónico rechazo y su correspondiente respuesta aristotélica, fue en Grecia donde estuvo la cuna etimológica del concepto plagio: proveniente de la voz *plagios*, que quiere decir “oblicuo, astuto”²⁴; como veremos, el carácter torcido es inherente a la condición misma de la categoría plagio, pues esta última escapa de cualquier rectitud y se resiste ante la fijación a partir de un ocultamiento producto de la astucia. En efecto, durante muchos años el latín fue el origen confuso de esta voz; sin embargo, Maurel-Indart²⁵ descarta el origen en *plaga*, que quiere decir “golpe” en latín.

²³ *Ibíd.*

²⁴ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio. Op. cit.*

²⁵ *Ibíd.*

Bastante adecuado, si entendemos que el plagio no es en ningún caso un golpe directo, sino que por el contrario, discreto y sutil. Si es posible, en todo caso, asociarlo al étimo latino *plagis*, propuesto por Rubio²⁶, que quiere decir “que se oculta”. Sin embargo, agrega Roberto Musa²⁷, este origen sería la apropiación de un concepto que en un principio se utilizaba para referirse a quienes robaban o raptaban astutamente esclavos ajenos; como precisa Maurel-Indart²⁸, en Roma, la ley *Fabia de plagiariis* se aplicaba a aquellos que eran descubiertos en estas prácticas; habría sido el poeta romano Marcial quien metafóricamente catalogó a un tal Fidentinus como “plagiarius”, dado el supuesto robo de versos que este le habría cometido.

Sin embargo, no fue Marcial el primero en preocuparse de la autoría; sabemos, por medio de Perromat Agustín²⁹, que la sociedad griega si tenía en consideración al autor: Homero, por antonomasia, es el gran ejemplo.

Pero, cabe mencionar que es un personaje paradójico: en primer lugar, en cuanto funciona como la imposición de la figura del individuo como autor, esto dada las dudas de la originalidad, en tanto que muchas de sus creaciones consistían en historias de tradición oral, pues al fin y al cabo Homero era un *rapsoda*, esto es, un zurcidor; y en segundo lugar, porque se instaló como modelo y referente principal de las poéticas que

²⁶ Rubio, Rafael. “Plagio y censura en un texto de Nicanor Parra”. En *Revista Grifo*, n° 19 (septiembre 2010).

²⁷ Musa, Roberto. “De los problemas de escribir sobre el plagio”. En *Revista Grifo. Op. cit.*

²⁸ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio. Op. cit.*

²⁹ Perromat Agustín, Kevin. “Historicum”. En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Paris, Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2010.

posteriormente apelaron a la imitación. De alguna manera, Homero sería el pie a una división que a lo largo de los años comenzaría a acentuarse.

Independiente de esto último o no, el repudio al plagio no se sostenía en intereses comerciales, sino que se movía dentro de un marco ambiguo: como ya dije, existía el autor, pero a la vez también una práctica literaria imitativa. En efecto, incluso el poeta griego Teognis, quien intentó controlar la difusión de su obra por medio de un sello, no se movía por intereses comerciales e insinuaciones, como la de Aristófanes en *Las ranas* frente a la escritura de Eurípides, no respondían más que a discusiones entre letrados, explica Perromat³⁰, pues en aquella época la retribución literaria era más que nada de orden simbólico y no comercial.

Incluso, la creación de instituciones como bibliotecas, la compra de pergaminos originales por excesivos precios, la investigación sistemática sobre fuentes e influencias y el desarrollo de disciplinas como la Filología no influyeron drásticamente, como si lo harían otros eventos, en las nociones en torno a la originalidad, aunque se pavimentaban los primeros ribetes autoriales: la canonización de los textos consideraba, según Perromat³¹, una clasificación entre textos *gnesioi*, “hijos legítimos”, y *nothoi*, “bastardos”. Sin embargo, no sería nada categórica esta división en tanto valoraciones sociales y judiciales: años después, en Roma, se instalarían poéticas que abogarían por la imitación.

³⁰ *Ibíd.*

³¹ *Ibíd.*

Una vez ya fundadas las letras latinas, señala Perromat³² que se produjo una situación en donde la imitación de las grandes obras pasadas, principalmente *La Ilíada* y *La Odisea* se daba en simultáneo con variables de originalidad, transformación y adaptación de las obras anteriores. A modo de ejemplo, Perromat³³ expone el caso de Vitruvio, quien enfatizaba la originalidad de sus trabajos pero a la vez referenciaba estrictamente a través de marcas textuales el reconocimiento de las fuentes y modelos, considerando que esto era una exigencia moral; sin embargo, aún no era lo suficientemente sólido el poder del nombre del autor como para instalar la protección de su obra en un plano jurídico.

De hecho, contradictoriamente se inauguraba una poética que abogaba por la imitación de los autores canónicos y los motivos ofrecidos por el canon. En ese sentido, la *imitatio*, para Perromat³⁴, se instaló como un sistema de valoración basado en los vínculos capaces de ser establecidos entre el texto y la tradición literaria. De allí a que muchas veces una escritura plagada de *topos* pueda ser, injustamente, acusada de plagio: pero los *topos*, al ser ideas comunes, actúan como préstamos de un corpus epocal y su mero uso es en realidad un hecho muy puntual y limitado. Séneca, Cicerón y Quintiliano, por nombrar a algunos, se inscribieron en una tradición retórica que consideraba la reescritura y la apropiación como métodos de trabajo y formación.

³² *Ibíd.*

³³ *Ibíd.*

³⁴ Perromat Augustín, Kevin. “El concepto de plagio antes que la imprenta: ¿teorías intertextuales implícitas?”. En *Revista Grifo. Op. cit.*

Bajo la misma línea, existían en Roma formas que se servían particularmente de préstamos y apropiaciones de manera distinta a una escritura basada en los *topos*. De estas, el *cento* figuraba por ser, en palabras de Maurel-Indart³⁵, “una clase de poesía mosaico”. Del griego *kentôn*, una suerte de andrajo remendado en reiteradas ocasiones, esta clase de poemas consistía en el reagrupamiento de varios versos o poemas anteriores levemente corregidos y debidamente señalados, lo que por un lado significó que no haya habido en tales casos plagio; y por otro lado, habría dado pie a la gracia del *cento*, esto es, percibir la sutil diferencia entre la nueva obra y sus predecesoras.

Fruto de las constantes invasiones bárbaras y la corrupción, poco a poco el Imperio romano comenzó a desmoronarse y en cuanto las instituciones, entre esas las artísticas, la pujante alza del cristianismo obligaría a los poderes eclesiásticos a hacerse cargo de estas. De esta forma, a la par de la hegemonización del cristianismo, poco a poco el plagio y todo lo vinculado al mundo de la apropiación perdió terreno.

Como el rasgo característico durante este periodo transitorio entre el fin del Imperio y la Alta Edad Media fue el alzamiento de la Cristiandad, era de esperar que la Iglesia tomase las riendas de lo que era la producción cultural, encargándose así de la difusión e interpretación de los textos. Cabe mencionar que para estos creyentes, la tradición escritural y la fijeza de esta era pilar central del sistema de creencias. La Biblia, el libro, tenía autoría divina y por consiguiente, su intervención era inadmisibile; bajo esa lógica,

³⁵ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. *Op. cit.*

es evidente que cualquier intento de plagio consistía en un acto herético. Lo paradójico, sin embargo, estaba en el constante afán de apropiarse de la tradición greco-latina por parte de los clérigos y religiosos, obviamente con fines ideológicos. Por consiguiente, por un lado se proseguía con la práctica de la apropiación, pero por otra parte, la intervención de ciertos textos era un acto profano y de índole pagana.

Los Padres de la Iglesia, según Perromat³⁶, hicieron uso abusivo de la acusación del plagio como acto herético para así afianzarse en el poder e instalarse por sobre el adversario. De esta manera, puede entenderse como poco a poco el plagio comenzaba a ser invisibilizado por razones ideológicas en tanto consistía en una disputa por el campo cultural.

En todo caso, esta oposición por parte del cristianismo no era una totalidad de la época. De hecho, los árabes tenían una visión del asunto diferente y contemplaban el plagio, *saqira*, como un recurso poético legítimo, marca Perromat³⁷.

Aun así, la tradición copista musulmana tenía especial ahínco por señalar el proceso de transmisión textual y era muy apegada a la indicación de poseedores y copistas, además de comentaristas, explica Perromat³⁸. Lo curioso, de todas maneras, es que al igual que

³⁶ Perromat Augustín, Kevin. "Historicum". En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica. Op. cit.*

³⁷ Perromat Augustín, Kevin. "Los viejos antecedentes andalusíes de la intertextualidad y su posible influencia en el occidente cristiano". En *452°F. Revista electrónica de la literatura y literatura comparada*, n° 5 (septiembre 2011).

³⁸ *Ibíd.*

los cristianos, los musulmanes sostienen gran parte de su fe en la inamovilidad del texto sagrado, el Corán, en tanto este es la transcripción literal (realizada, ciertamente, por los seguidores de Mahoma, quien no sabía escribir) de la palabra divina revelada al profeta por medio del arcángel Jibril (Gabriel). Independiente de lo anterior, podían considerar ambas situaciones, lo que se tradujo en la aceptación del plagio como un recurso más, lo cual implicó que fuese teorizado, cosa que sucedería tiempo después en Occidente, y solo parcialmente.

En efecto, mientras que en el mundo árabe el plagio presentaba legitimidad, en la Europa cristiana las condiciones materiales propiciaban la reescritura, pero en otros términos. Dado el fin de las rutas comerciales, el pergamino escaseaba, mientras que por otra parte, la confección de códices era extremadamente cara, resume Perromat³⁹. Dadas estas condiciones, era común la práctica del palimpsesto.

En ese sentido, no existía una valorización del autor tan marcada como sucedería después; sin embargo, el criterio para decidir si realizar un palimpsesto o no estaba fundado principalmente en la autoridad eclesiástica, por lo que el borramiento era categórico y no tenía fines artísticos.

³⁹ Perromat Augustín, Kevin. "Historicum". En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica. Op. cit.*

Por consiguiente, no era de extrañar, indica Zumthor⁴⁰, que los autores y los lectores (más bien oyentes, por cierto) no tuviesen la noción de plagio en su repertorio conceptual en tanto que el texto se articulaba de manera independiente del contexto, generando en los oyentes una expectación por la *literalidad* y no la *originalidad* del producto. Por otra parte, el escritor hacía uso de fuentes comunes sin indicarlo, así como existían también los comentarios y glosas.

No obstante, cabe señalarse que a juicio de Perromat⁴¹, la inexistencia del plagio no era total; sin embargo, estaba limitada a una categoría de juicio ético y estético, lo que le permitía existir relativamente en paz.

Resumiendo, hasta el siglo XVIII los escritores solían, con toda naturalidad del mundo y con frecuencia, extraer material no sólo del patrimonio literario común, sino que también de otras localidades, como sucede con grandes figuras literarias; Shakespeare y Cervantes, por mencionar las más distinguidas.

Más allá de los paradigmas dominantes como la patrística, por mencionar un ejemplo, a grandes rasgos las prácticas de reescritura, apropiación y plagiaria, al fin y al cabo eran aceptadas y su carácter propio de la literatura no era negado. Por consiguiente, tampoco había un tajante repudio moral o social. Aunque, poco a poco, individuos comenzaban a

⁴⁰ Zumthor, Paul. *Essai de politique médiévale*. Paris, Éditions du Seuil, 1972. Cit. en Perromat Augustín, Kevin. "Historicum". En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Op. cit.

⁴¹ Perromat Augustín, Kevin. "Historicum". En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Op. cit.

insinuar una supuesta originalidad, como sucede con el mismo Cervantes, quien en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*⁴² (de vasta influencia extranjera) señala su particularidad literaria: “A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa”.

Obviamente que este no es el único ejemplo, sin embargo, grafica lo que poco a poco comenzaba a cristalizarse: la noción de individuo.

En lo que respecta a lo teórico, como expuse, la tradición se había encargado de dejar instalado al plagio en una zona ambigua, esa ya mencionada zona gris que Maurel-Indart⁴³ sitúa entre el préstamo servil y el préstamo creativo; como hemos visto, el plagio se ha modelado discursivamente; mal visto por algunos, apreciado por otros, la metáfora de Marcial habría inscrito el carácter esencial del concepto: el plagio como hurto o secuestro del origen, esto es, en última instancia, un robo astuto y oculto. Sería en el siglo XVIII cuando el concepto se hundiría en aguas pantanosamente negativas, no solo siendo repudiado socialmente, sino que también de forma judicial, si bien la institucionalización negativa de la idea venía surgiendo desde hace un par de siglos

⁴² Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novelas-ejemplares--0/html/ff32b242-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html.

⁴³ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. *Op. cit.*

antes, a partir de la gramaticalización: primero el adjetivo; luego el sustantivo, *plagiat*; y finalmente el verbo, *plagier*. Un proceso que, curiosamente, comenzó a levantarse a la par de las nociones de individuo, propiedad y, finalmente, autor.

Se podría decir, entonces, que el plagio es un término de larga tradición, aunque su relevancia es de carácter moderno dado que, sin duda alguna, la individualización de las ideas posee su punto más importante, según Foucault⁴⁴, en el nacimiento del derecho de autor, y esto es el resultado de un proceso en el cual han primado principios jurídicos liberales que en última instancia colocan en un plano superior al individuo por sobre la comunidad, todo enmarcado en el contexto de la Ilustración: el privilegio económico circundante al acto de escribir se disiparía hasta convertirse en “propiedad literaria”, llegando a ser considerada, citando a Le Chapelier⁴⁵, “la más sagrada, la más personal de todas las propiedades” . Esto último no es un hecho menor, pues se relaciona con la actualización del plagio en los tiempos actuales, sobre todo en cuanto las nociones de *copyright* y *copyleft*.

Pero, aparte de ideologizar el arte, la progresiva judicialización del concepto acrecentó las confusiones conceptuales, situando el plagio al mismo nivel que la copia y la falsificación, explica Maurel-Indart⁴⁶.

⁴⁴ Foucault, Michel. “Qu’est-ce qu’un auteur?”. En *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, (julio-septiembre) 1969. Cit. en, Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio. Op. cit.*

⁴⁵ Desbois, Henri. “Propriété littéraire et artistique”. En *Le Droit d’auteur en France*. Paris, Dalloz, 1978. Cit. en, Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio. Op. cit.*

⁴⁶ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio. Op. cit.*

Ante tal confusión, basándose en Boleslaw Nawrocki, Maurel-Indart⁴⁷ propone cuatro criterios para trazar distinciones entre plagio, copia, falso y categorías colindantes: un criterio cuantitativo, esto es, si el préstamo es total o parcial; otro cualitativo, que señala la distinción entre un préstamo directo y uno indirecto, el cual ciertamente es prescindible en tanto que todo plagio es indirecto; uno que refiere a la intencionalidad; y finalmente, otro que se ciñe al hecho de si está señalado o no el ocultamiento.

Los cuatro criterios permiten a Maurel-Indart⁴⁸ establecer una tipología, que al igual que la taxonomía transtextual de Genette, presenta cierta funcionalidad pero es bastante simplista, pues de alguna forma no soluciona la indeterminación del plagio, sino que solamente tensiona las categorías y lo hunde aún más: ¿pertenece al plagio al mundo de los préstamos, o acaso presenta su propio dominio en el cual se moviliza con mayor libertad? Plagio, pastiche y parodia: ¿son lo mismo?

Lo que debería resolverse con una tipología, por el contrario, se complejiza, en tanto que las categorías que estructuran la taxonomía no son directas, permitiendo que oblicuamente, el plagio siga residiendo entre ellas.

En primer lugar, menciona Maurel-Indart⁴⁹ que toda reproducción directa, sea total o parcial, si no goza de autorización corresponde a una falsificación. Amerita precisar, en todo caso, que quedan exentas de esta consideración de falso, o reproducción indebida,

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ *Ibíd.*

las citas, las cuales de todas formas deben estar sin excepción entre comillas, han de ser de extensión limitada y siempre señalar al autor.

Sea un juicio válido o no la generalización, esta no ayuda a profundizar en el concepto plagio si no es tan solo por la exclusión: sabemos que el plagio no es directo, pues es astuto y oblicuo, funciona por consiguiente en otro eje; por consiguiente, plagio no es falsificación. Cabe mencionarse además que el falseamiento responde a la mera inscripción de una firma falsa, lo cual acarrea motivos económicos de por medio (o de prestigio, que acorde a los tiempos actuales, se traduce en ingresos); esta última distinción otorga una importante clave para la comprensión del problema, puesto que mientras el falso tiene una marcada inclinación hacia el engaño con fines económicos, el plagio, pese a que Maurel-Indart⁵⁰ lo considera *ateleológico* (lo cual, veremos en su momento, es incorrecto), no tiene fines estrictamente económicos; en ese sentido, el falseamiento no supone ningún procedimiento artístico, en tanto que el plagio, al estar inscrito en el plano de la reescritura, implica un trabajo artístico de por medio. En resumidas cuentas, como sintetiza Eco⁵¹, el falso está presente cuando la intención es hacer creer que el objeto es único y original, independiente de si es o no una réplica o parte de una serie; en ese sentido, el engaño es directo y de fácil descubrimiento (aunque, según lo que nos repiten Han⁵² y Maurel-Indart⁵³, existen notables excepciones como el caso de Han von Meegeren, artista y restaurador de obras de Vermeer, quien

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Paris, Grasset, 1992. Cit. en, Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. *Op. cit.*

⁵² Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. *Op. cit.*

⁵³ Han, Byung-Chul. *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. *Op. cit.*

logró engañar a críticos y expertos, y sólo por motivos de desesperación se vio obligado a confesar), mientras que en el plagio esto es opuesto en tanto el carácter oblicuo y astuto del engaño. Solo la concepción jurídica insiste en hacer caso omiso a esta evidente distinción, pero única y exclusivamente porque se ciñe a una ilegalidad que viola su santa y devota propiedad privada.

En efecto, para cuestiones legales, un préstamo directo como la continuación o prolongación es bien visto siempre y cuando tenga el visto bueno del autor de la obra original. Por consiguiente, tampoco es válido considerar que estas prácticas son plagiarias, pues estas siempre tienen en consideración la mención del modelo.

¿Pero qué pasa si el préstamo es indirecto? Si el plagio es un secuestro: ¿cataloga como un préstamo? Podría ser un préstamo indirecto, pues incluso la traducción lo es, en tanto no responde a un proceso automático sino que considera la expresión de un estilo personal; o bien, podría ser un préstamo sin autorización, como sucede con la parodia y el pastiche, formas que por lo demás han sido constantemente confundidas con el plagio, e incluso, entre ellos mismos.

Aun así, ambos procesos, a diferencia del plagio señalan la fuente, pues la imitación se sostiene en una intención cómica, exacerbada, por lo demás, en el caso de la parodia, a diferencia del pastiche, el cual puede dotarse de un toque humorístico, sin alcanzar, eso sí, los mismos ribetes y audacias burlescas de la parodia.

Retomando la importancia del señalamiento de la fuente en torno a estas dos formas, como indica Maurel-Indart⁵⁴, este es intrínseco y, en el caso de la parodia está tan presente que la diferencia semántica debe claramente distinguirse por medio de una transformación idealmente mínima en cuanto la forma, aunque teniendo siempre presente que la modificación debe ser lo suficientemente sólida para establecer una crítica perceptible, evitando así que la existencia de la obra paródica oculte a la parodiada, pues en el fondo, la parodia, más que una reescritura es una deformación, siguiendo la definición de Genette⁵⁵. Debemos recordar que, en todo caso, esta es bastante limitada y acotada en cuanto se sostiene en una lectura aristotélica de la parodia, lo cual implica que la evaluación de esta se da en tanto género y no forma (como sucede en el caso de Maurel-Indart): en efecto, Genette⁵⁶ remite a la raíz etimológica, la cual evidentemente enmarca la definición en el género clásico en tanto que *parodia* se construye con la preposición *para*, “al lado de” y *ode*, “canto”.

Por otro lado, sugiere Genette⁵⁷ que la palabra pastiche refiere a un vocablo comenzado a utilizarse en Francia a finales del siglo XVIII dentro del mundo de la pintura. Calcado del italiano, *pasticcio*, literalmente “pasta”, usado para referirse, primero a una mezcla de imitaciones y luego, a una imitación particular. Pero a diferencia de la parodia, nos dice Maurel-Indart⁵⁸, el pastiche conserva el espíritu del texto y, aunque no lo retoma estrictamente, mantiene el estilo. En efecto, sea con intenciones humorísticas o no, el

⁵⁴ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. *Op. cit.*

⁵⁵ Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. *Op. cit.*

⁵⁸ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. *Op. cit.*

acto de pastichar presenta e implica, según Genette⁵⁹, la concientización del estilo, lo cual tensiona aún más la distinción entre plagio y pastiche, pues en vista a lo anterior, ambos están inscritos en el dominio de la reescritura, de la repetición hábil; no obstante, cabe decir que para Maurel-Indart⁶⁰ existe una distinción importante, mencionada brevemente antes: mientras que el pastiche busca, en el fondo e independientemente del carácter humorístico, homenajear, el plagio pretende parasitar para olvidar, a través del ocultamiento, al modelo.

Pero la tensión conceptual no es tan solo un producto de las confusiones internas del plagio y externas con formas pertenecientes a las dimensiones del préstamo, la apropiación y la reescritura. Teóricamente hablando, uno de los lindes más confuso y oblicuo es con el concepto de la intertextualidad.

Como señala Ruprecht⁶¹, la intertextualidad es un concepto de formación reciente, y de suyo complejo. Fruto del furor y la efervescencia revolucionaria que contextualizaba a la Francia de la década de los sesenta, añade Navarro⁶², fue Julia Kristeva junto a otros escritores posmarxistas quienes comenzaron a discutir la noción teórica.

⁵⁹ Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré. Op. cit.*

⁶⁰ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio. Op. cit.*

⁶¹ Ruprecht, Hans-George. "Intertextualidad". En Navarro, Desiderio. *Intertextualité*. La Habana, UNEAC Casa de las Américas, 1997.

⁶² Navarro, Desiderio. "Intertextualité: treinta años después". En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

El éxito del concepto implicó que este se convirtiese en una moda y ello supuso que las lecturas de este fuesen múltiples, variadas, a veces opuestas, confusas, y por sobre todo, limitantes, como precisa Navarro⁶³ en cuanto los teóricos francés, quienes han desviado su atención a la definición de intertextualidad, a su descripción y a su puesta en un catálogo taxonómico, como veremos prontamente, particularmente con el caso de Genette.

Pero el primer gran problema que se presenta en esta discusión de carácter, por cierto, académico, surge de la confusión, para Riffaterre⁶⁴ recurrente, entre *intertextualidad* e *intertexto*. Si para Barthes⁶⁵ todo texto es *intertexto*, Riffaterre⁶⁶ detalla que *intertexto* refiere a un conjunto de textos que aparecen referencialmente al leer otro texto. Esta distinción no es menor, pues para efectos de este ensayo, ambos conceptos son relevantes, aunque por el momento dejaré para después la discusión en torno al *intertexto*.

De étimo latino, indica Ruprecht⁶⁷, *texere*, esto es “tejer”, “tramar”, la intertextualidad es, a grandes rasgos, eso: un sistema de significación que se sostiene estructuralmente en prácticas de interconexión de objetos culturales; al igual que un tejido, la unión de filamentos trama un significado global al objeto; filamentos anacrónicos, en tanto si bien

⁶³ *Ibíd.*

⁶⁴ Riffaterre, Michael. “El intertexto desconocido”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

⁶⁵ Barthes, Roland. “Théorie du texte”. En *psychanalyse.com*.

https://www.psychanalyse.com/pdf/THEORIE_DU_TEXTE_ROLAND_BARTHES.pdf

⁶⁶ Riffaterre, Michael. “El intertexto desconocido”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

⁶⁷ Ruprecht, Hans-George. “Intertextualidad”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

se producen en un momento determinado, ciertamente no están condicionados por este. Pero la definición no se queda ahí, pues la batería teórica se amplía dada las causas dichas anteriormente.

En primer lugar, conceptualmente hablando, es Kristeva⁶⁸ quien instala el término en la discusión teórica al realizar una lectura del teórico soviético Mijaíl Bajtín. Puede sonar paradójico, pero Kristeva *intertextualizó* el corpus teórico de un autor, que hoy en día es puesto en duda en cuanto su originalidad, cómo él mismo⁶⁹ lo reconoce al afirmar que ha librado su obra de toda referencia bibliográfica en pos de una mejor metodología. El argumento puede ser completamente válido, sobre todo pensando en que busca emular a Montaigne, al señalar que la necesidad de indicar las fuentes no es trascendental, pues por una parte, para el lector erudito no son imprescindibles, mientras que para aquel que no lo es, estas son irrelevantes. Sin embargo, el problema no acaba ahí, dado que existe una acusación que denuncia que Bajtín se habría apropiado de escritos de Valentín Volóshinov y los habría firmado como suyos, comenta Maurel-Indart⁷⁰.

Kristeva sistematiza el pensamiento bajtiniano al apropiarse de ideas del pensador soviético, sobre todo en torno al concepto de “dialogismo”. A partir de este último, Kristeva comienza a desarrollar su propio planteamiento.

⁶⁸ Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

⁶⁹ Bajtín, Mijaíl “Du discours romanesque”. En *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978. Cit. en, Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio. Op. cit.*

⁷⁰ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio. Op. cit.*

Siguiendo a Bajtín, Kristeva amplía la discusión al afirmar que una estructura (literaria, por cierto) no es, sino que se elabora respecto a otra estructura. En ese sentido, Kristeva⁷¹ insinúa un diálogo entre textos, siendo la palabra la expresión de un cruce de superficies textuales. Sin duda alguna, es un importante aporte, pues derriba la clásica concepción de la historia (y posteriormente, la lectura) como una linealidad.

En efecto, Kristeva⁷² establece este dialogo entre textos, la intertextualidad, sostenido en tres participantes (a saber, el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos externos) y anclado en dos ejes: uno horizontal y otro vertical. El primero refiere a la relación entre el sujeto y el destinatario, mientras que el segundo apela al vínculo que surge a partir de la relación entre el texto y los textos que le anteceden (o se articulan en simultáneo).

La lectura de Kristeva es, sin duda alguna, muy perspicaz y seductora, sin embargo, cae en la generalización, pues esta⁷³ nos afirma, al más puro estilo genettiano, que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”, lo cual, si bien creo que es correcto en cierta medida, limita mucho la discusión al ser una afirmación categórica y algo taxonómica, en el sentido de una gran categoría. Por lo demás, y este punto es central, reduce la dimensión de la reescritura en un proceso de absorción y transformación, hecho que es bastante simplista. Sin embargo, es interesante el carácter estructural que le entrega a la literatura en tanto intertextualidad (que otros autores, veremos, desvían hacia la lectura).

⁷¹ Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

⁷² *Ibíd.*

⁷³ *Ibíd.*

Pero el asunto de mayor importancia en torno a esta generalización se puede explicar en la amplitud de la definición del concepto, lo que posteriormente deviene en una lucha por apropiarse de la idea e imponerla, aclara Angenot⁷⁴.

De hecho, Riffaterre⁷⁵ dirige su lectura hacia el entendimiento de la intertextualidad como un modelo de lectura, como un mecanismo de percepción textual que le otorga la significancia y el efecto al texto literario, tomando, por supuesto, en consideración el intertexto, el cual, ya mencioné, es para Riffaterre⁷⁶ un conjunto de textos referidos dentro de otro.

Siendo un modelo de lectura, el acento se da en el lector, o bien, lo que Riffaterre⁷⁷ denomina el *interpretante*. Debo reconocer, en todo caso, que me parece que es un buen planteamiento en tanto considera que el análisis debe tener como objeto la percepción subjetiva del lector. Sin embargo, hago hincapié en el hecho de que esta definición, al igual que otras, se encuentra encorsetada por la teoría y la disputa conceptual, lo cual encierra y restringe la propuesta de Riffaterre.

En efecto, Riffaterre no amplía su proposición hacia un modelo estructural, sino que lo mantiene inscrito dentro del ámbito de la lectura y lo condiciona a características de esta.

En ese sentido, la intertextualidad se articula como un modelo de lectura y no como un

⁷⁴ Angenot, Marc. “La <intertextualidad>”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

⁷⁵ Riffaterre, Michael. “La silepsis intertextual”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

⁷⁶ Riffaterre, Michael. “El intertexto desconocido”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

⁷⁷ Riffaterre, Michael. “Semiótica intertextual: el interpretante”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

mecanismo estructurante textual y discursivo; el plagio, como pretendo exponer posteriormente, consiste tanto en un mecanismo, como en un modelo de lectura, o más bien, de *lectoría*, como veremos al final de este ensayo.

Si Dällenbach⁷⁸ ahonda la confusión al dividir la intertextualidad en dos tipos, una externa, que refiere a la relación del texto con otros textos y otra interna, la cual consiste en la relación del texto consigo mismo, Genette⁷⁹, por su parte, complejiza (en parte, de manera poco útil) aún más la discusión, pues fragmenta aún más el concepto al catalogar la intertextualidad como un fenómeno propio de una gran categoría, la transtextualidad. Definida, restrictivamente según sus propias palabras, la intertextualidad funciona como la relación de copresencia entre dos o más textos. Si bien puede tener cierta utilidad y funcionalidad, el trabajo de Genette⁸⁰ es básicamente una taxonomía de la transtextualidad, por lo que no aporta mucho a una discusión conceptual. En efecto, para Genette⁸¹ intertextualidad, alusión y plagio son lo mismo. Puedo estar de acuerdo con el primer par; sin embargo, que Genette⁸² defina plagio como una toma de préstamo no declarada pero literal me parece una definición vaga, imprecisa y simplista.

Cosa diferente sería colocar el concepto plagio dentro de la taxonomía de la transtextualidad; sin embargo, esto también podría estar incorrecto, conforme definamos

⁷⁸ Dällenbach, Lucien. "Intertexto y autotexto". En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

⁷⁹ Genette, Gérard. "La literatura a la segunda potencia". En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ *Ibíd.*

⁸² *Ibíd.*

plagio, si bien la transtextualidad, o trascendencia textual, es todo lo que se encuentra dentro del universo de las conexiones textuales, lo que no escapa del caso del plagio. En ese sentido, puede decirse que el plagio mantiene rasgos en común con estas categorías, lo cual genera un problema y profundiza las posibilidades de generar confusiones conceptuales.

Si la intertextualidad pone de manifiesto una copresencia entre textos, la paratextualidad refiere a las relaciones internas que se dan entre los elementos de un texto; estos pueden ser, señala Genette⁸³, el título, los prefacios, advertencias, introducciones, epígrafes, portada y contraportada, entre otros.

Un tercer elemento propuesto dentro de esta taxonomía es la denominada metatextualidad. Para Genette⁸⁴, esta relación indica la unión implícita, sin citación necesariamente, e incluso sin ser nombrada, entre dos textos. Esta definición posee un elemento muy importante, y este es el carácter implícito y anónimo de copresencia entre más de un texto; el hecho de que no sea nombrado, supone inmediatamente una conexión con el plagio, y por consiguiente, un distanciamiento con la intertextualidad, colaborando así a la realización de una distinción efectiva entre esta última y plagio si bien la metatextualidad apunta en la mayoría de las veces a un comentario acerca de un texto.

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ *Ibíd.*

Por otra parte, Genette⁸⁵ llama hipertextualidad a un cuarto fenómeno, el cual consiste en la derivación que se sucede de un texto, el hipotexto, a otro posterior, el hipertexto, por medio de una transformación simple o por medio de una transformación indirecta, o bien, imitación. Con esta definición, Genette⁸⁶, por un lado realiza un acercamiento al plagio, en tanto la transformación es parte del proceso de este mecanismo; sin embargo, cabe mencionar que este no responde a las amarras temporales que surgen entre la relación del hipotexto y el hipertexto.

Finalmente, existe una quinta categoría titulada architextualidad. Este fenómeno, siguiendo a Genette⁸⁷, consiste en el vínculo que establece un texto con el architexto, o bien con la architextualidad, esto es, con el conjunto de clases generales a las que pertenece el texto en cuestión. Como se verá más adelante, esta categoría también es colindante al plagio, si bien no son lo mismo, ya que el plagio inherentemente implica una relación que se enmarca y desmarca dentro de los géneros literarios.

A mi entender, la taxonomía que establece Genette⁸⁸, aunque goza de una gran funcionalidad en lo que respecta al análisis de un texto, cae en el simplismo y en el estancamiento de la discusión teórica, pues generaliza y encorseta categorías; y si bien Genette⁸⁹ señala que más que clases son aspectos de la textualidad, los cuales pese a compartir ciertos rasgos no son lo mismo, aun así queda espacio para que suceda lo

⁸⁵ *Ibíd.*

⁸⁶ *Ibíd.*

⁸⁷ *Ibíd.*

⁸⁸ *Ibíd.*

⁸⁹ *Ibíd.*

contrario y en muchas ocasiones se presenten distinciones y separaciones que están demás, siendo, por consiguiente, una taxonomía ambigua.

Ahora, si pensamos por otro lado en ciertas funcionalidades que se le atribuyen a la intertextualidad, es posible dilucidar que estas se sostienen en una paradoja ya que, supuestamente, según Angenot⁹⁰, la intertextualidad debería ser un arma crítica hacia el sujeto creador, al Logos, al autor y a la obra; sin embargo, sucede precisamente lo contrario, pues por lo general la intertextualidad cae en el culto hacia la obra pasada, enfocándose de sobremanera en lo discursivo, que ineludiblemente se vincula con el individuo.

Esto, además, se contrapone con la intención de entender el texto mismo en su autonomía, dado que la lectura implica entender textos producidos en otros discursos, perdiéndose así la supuesta autonomía que poseen los textos.

Es obvio que existen más interpretaciones del concepto intertextualidad. Sin embargo, se da que en la mayoría de los casos, las discusiones se tornan tautológicas y pierden el sentido. Pero si algo puede resumirse de todas estas posturas es que, a diferencia del plagio, la intertextualidad responde a las exigencias de una Academia y sus intereses ideológicos. Y en ese sentido es comprensible (mas no aceptable) que el plagio haya sido, o bien relegado, o bien expulsado del reino de la transtextualidad, la cual en

⁹⁰ Angenot, Marc. “La <intertextualidad>”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

realidad, a mi parecer, tan solo es un nombramiento del carácter esencial de la literatura: la reescritura.

Pocos años después, profetizó Barthes⁹¹ la inminente muerte del autor, dada las condiciones de la época, entendiendo que diacrónicamente todo indicaba que eso sucedería. Sea un juicio acertado o no (cuestión que será revisada prontamente), tal afirmación abre una serie de interrogantes: ¿qué es un autor?; ¿qué significa su muerte?; y la más importante, a desarrollar a continuación: ¿ha muerto realmente el autor?

Tentativamente, mi primera respuesta a esta última interrogante es sí, el autor ha muerto; pero no el autor como concepto en tanto autoridad, pues a mi parecer esta noción se ha potenciado. Por lo tanto, esto me lleva a precisar que no es el autor quien ha muerto, si no que ha sido el *autor creador*, quien por cierto, no ha muerto: más bien fue asesinado y posteriormente desplazado para que en su reemplazo apareciese la figura del *autor (re)productor*.

Al anunciar la crítica del siglo pasado la muerte del autor, se agotaron las aguas de la supuesta fuente de la inspiración que tanto defendieron los románticos. El genio y la musa comenzaron a disiparse, acentuándose así el carácter de la *autonomía* literaria, entendiendo la literatura como ella para sí misma, portadora de sus propias reglas y

⁹¹ Barthes, Roland. "La mort de l'auteur". *Essais critiques IV*. Paris, Seuil, 1984.

límites⁹², y por consiguiente, su propia creadora. De acuerdo o no, me parece importante señalar el carácter *feníceo* de la literatura: creadora de sí misma, destructora de suyo y renacimiento propiamente gestado, un continuum de textos que se vinculan entre sí construyen una arqueología literaria plagada de estructuras que se soportan a ellas mismas. El autor, otrora arquitecto, pasa a ser una figura perteneciente al segundo plano, cuya voz se subyuga al lenguaje literario, que no es más que un diálogo entre lenguas⁹³. De esa manera, el autor, ese que para Barthes⁹⁴ nació en plena Modernidad, gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, enmarcado además durante el auge del descubrimiento del prestigio del individuo, muere asesinado por el peso de su propia creación.

Hablé de dos autores, *creador* y *(re)productor*: se podría decir que el segundo mató al primero para reemplazarlo, pero no puede atribuírsele la responsabilidad en su totalidad en tanto los tiempos también influyeron. La muerte del *autor creador* implica necesariamente la muerte de la *originalidad*.

Si el origen se ha disipado, abrumado por cientos de referencias culturales que, consciente o inconscientemente penetran la mente del lector-autor, es inevitable precisar que, al igual que la literatura, el autor (*creador* y *[re]productor*) renace como un ave Fénix, ya que si fue dado por muerto en las postrimerías del siglo XX, posteriormente

⁹² Macherey, Pierre. "Autonomie et indépendance". *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris, François Maspero, 1966. Cit. en, Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. *Op. cit.*

⁹³ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. *Op. cit.*

⁹⁴ Barthes, Roland. "La mort de l'auteur". *Essais critiques IV*. *Op. cit.*

las condiciones materiales favorecieron la idea del autor⁹⁵. Pero ya no creador, si no que *(re)productor* y por extensión, *propietario*: el valor “original” es desplazado por el valor mercantil del texto.

Aunque hoy en día “lo que define ante todo al hombre es el puesto en el proceso de producción, y no su estatuto de reproductor”, escribe Houellebecq⁹⁶ se considera, de todas maneras, su carácter de reproductor. Ya que en estos tiempos todos somos reproductores, y el afán por establecer diferencias entre nosotros mismos se ha acrecentado con la importancia que se le ha dado al individuo, son los puestos en este proceso quienes nos definen. Nadie ni nada escapa de eso. El autor, conforme su jerarquía en el mundo literario, se define por su autoridad para producir, casi de manera industrial.

Para Benjamin⁹⁷, las obras de Arte siempre han sido reproducibles en la medida en que las condiciones materiales lo permitan, imponiéndose conforme al momento histórico. Si en un principio la reproductibilidad técnica se redujo en Grecia al vaciado y el acuñamiento, sería cuestión de tiempo para que apareciesen otras maneras de tecnologizar la producción artística: grabado, imprenta, litografía, son solo estadios de un constante devenir. Este constante devenir tensiona el objeto artístico, en tanto este se constituye por un aura que choca con las técnicas de reproductibilidad.

⁹⁵ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio. Op. cit.*

⁹⁶ Houellebecq, Michel. *El mapa y el territorio*. Barcelona, Anagrama, 2015.

⁹⁷ Benjamin, Walter. “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica”. En *Iluminaciones*. Madrid, Taurus, 2018.

Resulta, pues, que para Benjamin⁹⁸ el concepto de autenticidad es inseparable del momento. Por consiguiente, el aura sería el entendimiento de la autenticidad dentro del entretejido espacio-temporal; la comprensión de la esencia (o función) del Arte pasa por entender el desarrollo de este desde un momento dado, hasta el aquí y el ahora. Las fuerzas que violentan se desprenden de la percepción que tiene el hombre del medio en el cual se encuentra condicionado.

Walter Benjamin⁹⁹ nos dice que los tiempos actuales han carcomido el aura. La decadencia de esta se ha acrecentado exponencialmente en tanto los medios para propiciar la reproductibilidad técnica se han desarrollado cada vez con mayor vehemencia, pues el marchitamiento de la obra se da en tanto se reproduce esta sin considerar el ámbito de la tradición. Esto supone que las cientos o miles de reproducciones ponen lo que tenía una cuota de autenticidad y particularidad en la boca de todos, transformándose en un objeto masivo de consumo, y por extensión, carente de la autenticidad inicial.

La función inicial del Arte y su carácter único en tanto imbrica el conjunto de relaciones de la tradición con el objeto artístico se disuelve a medida que avanza el tiempo. La función inicial, ritual-económica si precisamos a partir de Hauser¹⁰⁰, pierde su esencia, su aura, y pasa a poseer una función contemplativa en los tiempos de hoy en día, al menos en primera instancia. Y digo en primera instancia, pues me parece que

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁰ Hauser, Arnold. "Paleolítico". En *Historia social de la literatura y el arte*. Buenos Aires, DeBolsillo, 2016.

precisamente desde el punto de vista de la recepción la función es meramente, en casi en su totalidad, contemplativa, pero desde el ángulo de la producción, esta es una función de control, de anestesiamiento, similares al goce burgués *cuasi-aristócrata* que describe Balzac en *Papá Goriot*, y al asombro de las obras de Arte apólogas a Dios. El valor de culto desaparece ante un valor de exhibición manipulado por un valor, o bien, una intención de control. Por lo tanto, el intento de imponer un dominio por medio del Arte asfixia la existencia parasitaria del objeto artístico hacia el ritual.

El objeto, ahora vacío, es rellenado conforme las condiciones del nuevo “aquí y ahora” y las intenciones del reproductor (ideológico). Respecto a esto último, podría decirse que es similar a lo que propone Lefebvre¹⁰¹, quién señala que antaño el vínculo, también religioso, sagrado, integraba el Arte en la vida cotidiana; me parece que la idea merece una corrección, pues hoy en día, el Arte, aunque haya perdido su aura, su esencia, se ha inmiscuido totalmente en la vida y en la cotidianidad; cosa distinta es que no nos parezca agradable la cotidianidad actual; sin embargo, es innegable que existe aún un vínculo entre el Arte y la vida cotidiana, aunque este Arte, como ya dije, sea un Arte resultado de un autor (re)productor, por lo que su lógica es parte del mercado burgués y, en ese sentido, responde a una realidad mercantilizada en la cual la autoría y la propiedad privada prevalecen; por consiguiente, el Arte si está integrado en una cotidianidad, consumista, pero cotidiana al fin y al cabo. Si acierta Lefebvre¹⁰², en todo caso, al dividir

¹⁰¹ Lefebvre, Henri. “De la literatura y el arte modernos considerados como procesos de destrucción y autodestrucción del arte”. En V.V.A.A. *Literatura y sociedad. Problemas de metodología general*. Barcelona, Ediciones Martínez, 1971.

¹⁰² *Ibíd.*

la cultura (y por extensión, el Arte) en dos: la cultura de las masas y la cultura de la élite. La importancia de todo esto radica en que se establecen las condiciones materiales para un caldo de cultivo perfecto que precipite el despliegue del plagio, tanto en lo que sería la cultura de la élite, como la cultura de las masas; es más, el plagio tendría su despliegue y cristalización en su máxima expresión, como veremos después, tanto de manera estructurante como también siendo motivo o tema, en su máxima expresión dentro de la cultura de la élite.

La respuesta a esta situación es paradójicamente doble: si por un lado, la propia originalidad se extingue y da paso a la seriación (categoría circundante al plagio, con la cual incluso puede confundirse), por otra parte, este carácter plagiarario se instala en una trinchera subversiva que se opone al *autor (re)productor propietario*. El plagio, entonces se convierte en una herramienta y a la vez en un arma: si por un lado, algunos plagiarios buscan validarse socialmente (y económicamente) y concurren a esta práctica, así como muchos escriben para recibir premios y complacer al mercado editorial, cuna del consumismo literario, y escritores carentes de esfuerzo y dedicación proceden en pos del mismo objetivo a través del ocultamiento de referencias; por otro lado, algunos ven el plagio una manera de oponerse a la trágica realidad literaria.

El asunto es que, para problematizar aún más las cosas, es innegable que los tiempos actuales influyen de manera notable en la configuración del panorama literario, sobre todo en lo que respecta al plagio. Pues, aunque cada vez se pone más en duda la idea del original, esta no deja de resaltar en la contemporaneidad.

Un ejemplo pertinente a lo anterior se puede leer en la ya mencionada, muy al paso, novela de Michel Houellebecq¹⁰³, *El mapa y el territorio*. Esta cuenta la historia de Jed Martin, un artista que en un determinado momento decide volcar su poética (pictórica, por cierto) hacia la fotografía. Lo interesante de la novela radica en como Martin comienza a producir fotografías de objetos industriales (en tanto que la novela también apunta sus dardos hacia la industrialización del arte) que terminan sobrepasando al objeto en cuestión. En ese sentido, el territorio es absorbido por la imagen, la réplica, lo que lleva al cuestionamiento de la originalidad. “<EL MAPA ES MÁS INTERESANTE QUE EL TERRITORIO>”¹⁰⁴ se denomina una de las exposiciones que realiza Jed Martin. Sin duda alguna, una reflexión en torno al arte, la originalidad, la réplica, la copia y la seriación; y el plagio, pues, en efecto, Houellebecq, a partir precisamente de esta novela, fue acusado de plagio, explica Maurel-Indart¹⁰⁵. La acusación se sostuvo en el hecho de que algunos fragmentos de la novela están copiados directamente de artículos de Wikipedia. Lo curioso es que, en el fondo, no puede haber plagio, pues el mismo autor indica la apropiación en sus agradecimientos: “Doy las gracias también a Wikipedia (<http://fr.wikipedia.org>) y a sus colaboradores, cuyas notas he utilizado como fuente de inspiración, especialmente las relativas a la mosca doméstica, a la ciudad de

¹⁰³ Houellebecq, Michel. *El mapa y el territorio*. *Op. cit.*

¹⁰⁴ *Ibíd.*

¹⁰⁵ Maurel-Indart, Hélène. “Techniques du plagiat”. En *Médium*, n° 32-33 (2012-2013). <https://www.cairn.info/revue-medium-2012-3-page-249.htm>.

Beauvais y a Frédéric Nihous”¹⁰⁶. Con una industria renovada, las acusaciones buscaban que Houellebecq liberase sus derechos de autor al utilizar patrimonio común. En el fondo, una suerte de *copyleft*.

Así como, sin duda alguna, la imprenta revolucionó la historia de la literatura, Maurel-Indart¹⁰⁷ afirma que es inevitable pensar que la modernización de los medios de comunicación y difusión masivos comenzaron a alterar de sobremanera los hábitos de lectura y escritura a finales del siglo pasado. Hoy en día, la lectura es una actividad fragmentada: por una parte, responde a las condiciones físicas de nuestro espacio, sujetas a una constante movilidad; las lecturas son, en ese sentido, trucas; por otro lado, se manifiestan ante una sociedad en la que prima el placer y no el goce; de allí a que la escritura responda a modas pasajeras y climas epocales muy inestables y susceptibles a cambiar con facilidad. El libro, instalado de pleno en el mercado y considerado en su totalidad como un producto de consumo, no puede evitar verse implicado dentro de las relaciones de producción y difusión.

En ese contexto, cabe decir que los derechos de autor no son una idea que trasciende la moralidad humana, como señala Rose¹⁰⁸, sino que un producto de la tecnología, la economía de mercado y una cultura liberal que valora al individuo posesivo y compulsivo, añadiría yo, en tanto sujeto neurótico, incapaz de satisfacerse.

¹⁰⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁷ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio. Op. cit.*

¹⁰⁸ Rose, Mark. *Authors and owners*. Cambridge, Harvard Press, 1994. Cit. En Pron, Patricio. ~~El libro~~ *Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid, Turner, 2014.

Con una feroz economía de mercado dominando el mundo, es imposible pensar en un sistema literario que no se valide a partir de un concepto de propiedad que, en palabras de Pron¹⁰⁹, legitima una industria enfocada en beneficiarse económicamente y no en generar un aporte cultural. El *copyright* es la cristalización de esa intención, pues, como precisa Maurel-Indart¹¹⁰, es paradójico que apenas instalado el marco legal acerca de la propiedad literaria, los autores aboguen por el derecho a utilizar el patrimonio común de la literatura; en ese sentido, el *copyright* se presenta como un instrumento al servicio del ciudadano, el cual sutilmente simula libertad y libre circulación, pero siempre sujeta a la potestad económica y la propiedad.

En virtud de lo anterior, es notable la lectura de Lethem¹¹¹ respecto al *copyright*, quien lo entiende en realidad no como un derecho, sino que como un monopolio que beneficia parcialmente al autor (o familiares, muchas veces de rasgos vampíricos, como el caso de María Kodoma) y casi totalmente a los accionista de alguna gran corporación dedicada a la producción industrial literaria, todo en desmedro de la comunidad, incluyendo a artistas vivos con intenciones sanas y productivas de generar cultura y no réditos económicos; en efecto, no hay que olvidar, dice Lethem¹¹², que la cultura no puede ni cerrarse ni empequeñecerse ya que ello traiciona su principal motivación: ampliar el mundo. En ese sentido, es innegable que el etiquetamiento de un libro con un código de barras es hacer precisamente lo contrario. Pero es difícil hacer lo contrario, sobre todo si

¹⁰⁹ Pron, Patricio. ~~El libro tachado~~ *Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura. Op. cit.*

¹¹⁰ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio. Op. cit.*

¹¹¹ Lethem, Jonathan. *Contra la originalidad*. México D.F, Tumbona Ediciones, 2007.

¹¹² *Ibíd.*

atravesamos un período, comenta Lethem¹¹³, en el cual la sociedad occidental valora como bien máximo la propiedad privada, situándola en un pedestal que aplasta el bien común.

Ante tal situación, aparecen una serie de estrategias que podrían catalogarse conciliadoras, de las cuales, sin duda alguna, la más llamativa es el *copyleft* en tanto su carácter contradictorio.

Concepto acuñado en la década de los ochentas, el *copyleft*, explica Perromat¹¹⁴, consiste en una propuesta basada en la cooperación, el intercambio y el libre consumo, todo sostenido en un pacto entre el consumidor y el productor basado en deberes y derechos. Sin embargo, lo contradictorio es algo inherente en la propuesta, pues si bien se da una libre circulación, esta sigue sostenida en las nociones de propiedad y de autor. Por consiguiente, es tan solo una estrategia, casi retórica, que para Eagleton¹¹⁵ consiste finalmente en un movimiento entre autores y lectores en un contexto de sociedad de mercado, movimiento que traslada las “relaciones textuales dominantes puras a formas incorporativas, participativas y socialdemócratas”. En resumidas cuentas, es un movimiento conciliador y conformista que se pliega a la lógica de mercado y que responde, astutamente, desviando el verdadero problema, a una cuestión de circulación.

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ Perromat Augustín, Kevin. “Practicum”. En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica. Op. cit.*

¹¹⁵ Eagleton, Terry. “The revolt of the reader”. *New Literary History*, vol. 13, n° 3 (1982). Cit. en Pron, Patricio. ~~El libro tachado~~ *Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura. Op. cit.*

En una sociedad en donde la teoría del libre mercado considera que la intervención es un acto “paternalista”, comenta Lethem¹¹⁶, qué mejor que sea la misma comunidad la cual se imponga los límites y marcos, al creer que en realidad estos no existen y que la voluntad está al alcance de cada uno; el *copyleft*, por consiguiente, tan solo se construye como una forma adaptada del *copyright*, pues en el fondo, se sigue negando el elemento esencial de la cultura como regalo, que según Lethem¹¹⁷, es propio del acto creativo.

Aun así, como indica Pron¹¹⁸, afortunadamente todavía existen autores con malestar ante una excesiva comercialización, o bien, con intenciones políticas dentro de sus proyectos literarios. Esto implica que no todas las respuestas sean conciliadoras, sino que por el contrario, las haya contestatarias.

El problema surge, según Chávez Vaca¹¹⁹, en la medida en que el plagio sea considerado como una práctica propia de una estética posmoderna, o bien, siga siendo considerado un fenómeno confundido con otras formas de apropiación. Sobre todo, si se tienen en cuenta los nuevos medios de comunicación y la globalización.

¹¹⁶ Lethem, Jonathan. *Contra la originalidad*. *Op. cit.*

¹¹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁸ Pron, Patricio. ~~*El libro tachado*~~ *Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. *Op. cit.*

¹¹⁹ Chávez Vaca, Wladimir. “El plagio literario posmoderno: tradición, ilegitimidad y nuevas tecnologías”. En *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 2, n°2 (noviembre 2013).

Sin embargo, aunque cada vez nos globalicemos más, y el dominio cultural se hegemonice hacia una tendencia occidental y de raigambre ideológica neoliberal, existen puntos de resistencia, críticos con las imposiciones de propiedad y derechos de autor.

En chino clásico, explica Byung-Chul Han¹²⁰, *zhenji* significa copia. Esto, literalmente quiere decir “huella verdadera”. Pero es una huella alejada del original, pues al ser una huella está vacía descansa en sí misma y no en un origen, respondiendo así al vacío budista que Han¹²¹ asocia a la negatividad de la des-creación y la ausencia. La copia, vacía entonces de originalidad, constantemente se construye a sí misma; por ello, no es mal vista. Los chinos no ven la creación como un proceso repentino y espontáneo, sino que, como menciona Han¹²², un diálogo entre lo que ya ha sido; el plagio, actúa de la misma manera, pero a diferencia de la cultura china, se subyuga a un culto que considera que la originalidad como centro.

Actualmente, los chinos utilizan dos conceptos para referirse a la copia: *fangzhipin* y *fuzhipin*. Sin embargo, hoy en día se utiliza el neologismo *shanzai*, utilizado para referirse a lo *fake*. Estas tienen un carácter subversivo, paródico y de resistencia ante el monopolio de opinión y representación del Partido; algo así es impensable en un Occidente que evalúa desde un prisma económico y le otorga valor especial a la

¹²⁰ Han, Byung-Chul. *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China. Op. cit.*

¹²¹ *Ibíd.*

¹²² *Ibíd.*

exposición de un original, llegando hasta un límite en donde la noción de autor, precisa Maurel-Indart¹²³, ha terminado borrando la noción de obra.

Pese a lo recién dicho, existen manifestaciones que presentan un carácter subversivo, respondiendo, de esa forma, al eslogan posmarxista (de carácter bastante socialdemócrata, me atrevo a decir en tanto que se deja de lado la lucha por los medios de producción económicos) el cual aboga, de acuerdo a Perromat¹²⁴, por la apropiación de los medios de producción simbólicos.

De esto último se encargan algunos movimientos contemporáneos de carácter plaguario que, al igual que los *shanzai*, actúan de forma subversiva. Para Perromat¹²⁵, siempre han existido prácticas de la apropiación, las cuales inscribe en la órbita del plagiarismo. Este procedimiento creativo, al cual quiero llegar en su debido momento, toma en consideración el hecho de que se puede articular un discurso a partir de un mecanismo como el plagio. En ese sentido, conforme a los tiempos actuales y sus condiciones materiales, surgen estos movimientos subversivos que buscan responderle a la institucionalización enunciándose desde una forma plagiaria.

En un modelo en el cual se busca la apropiación de los medios de producción simbólicos para así tener un dominio ideológico de la escena, es inevitable, desprendiéndose de lo

¹²³ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio. Op. cit.*

¹²⁴ Perromat Agustín, Kevin. "Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo?". En *452°F. Revista electrónica de la literatura y literatura comparada. Op. cit.*

¹²⁵ *Ibíd.*

que marca Perromat¹²⁶, que surjan disputas de carácter discursivo para asegurar el paradigma de los modos de representación.

En estas disputas, algunas formas destacan más que otras, sin duda alguna por la intervención de los medios de producción. Hoy en día, un ejemplo para remarcar el nivel de preponderancia de los medios de producción es el Internet, el cual no solo actúa como medio de producción sino que también como medio de difusión. En ese sentido, el ciberespacio beneficia ciertas formas que logran acoplarse con mayor facilidad, mientras que otras son dejadas en un segundo plano. Para el primer caso, tenemos por ejemplo al ya revisado *copyleft*.

Pero este ejemplo, ya criticado por cierto, no se corresponde con un funcionamiento que busque estructurar, sino que como ya vimos, tiene por intención generar un consenso entre el consumidor y el productor. En cambio, resalta Perromat¹²⁷, formas como el *copyright*, la *Postpoesía*, el *Afterpop*, el *Plagiarismo Punk* y el *Postplagiarismo* si son formas subversivas que se benefician del soporte y logran adaptarse de mejor manera al escenario al sostenerse en herramientas como los hiperenlaces y la Red, los cuales agilizan los procesos de comunicación y flujo de información. Y a su vez, de manera paradójica, incitan la reproducción masiva, la replicabilidad, la clonación, la multiplicación y la seriación; paradójica, en el sentido de que, si bien buscan generar una crítica hacia un sistema en donde la reproducción industrial genera resquemores, caen en

¹²⁶ Perromat Agustín, Kevin. "Theoricum". En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica. Op. cit.*

¹²⁷ Perromat Agustín, Kevin. "Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo?". En *452°F. Revista electrónica de la literatura y literatura comparada. Op. cit.*

esta misma lógica: es inevitable en cuanto el Internet y sus herramientas ayudan a la proliferación de todo tipo de información. Quizás lo subversivo se instala en el momento en el cual, satíricamente, el mapa sobrepasa al territorio, como sucede en la novela ya comentada de Houellebecq.

Motivos así hacen pensar a Perromat¹²⁸ que bien se podría pensar que este plagiarismo es propio de la contemporaneidad en tanto refiere a rasgos muy comunes en el Arte de hoy en día, como la autorreferencialidad, la indeterminación semántica y genérica, la subversión hacia la institución, entre otras. Pero mencioné ciertas formas que existen y que han sido relegadas a un segundo plano debido al accionar de los medios de producción y difusión.

Para este último caso, el *collage* es uno de los ejemplos más populares, comenta Perromat¹²⁹. Similar en algunos sentidos al centó, a diferencia de este no busca homenajear sino que por el contrario, actuar de manera subversiva en un contexto vanguardista, o bien, contrasubversivamente.

Desprendiéndose del último comentario, aparece el ejemplo del *plagio imperial(ista)*: este, resume Perromat¹³⁰, consiste en un proceso de aculturación y transculturación en las que existe una inclinada dependencia hacia una de las partes. Si bien la lectura del

¹²⁸ *Ibíd.*

¹²⁹ *Ibíd.*

¹³⁰ Perromat Augustín, Kevin. "Theoricum". En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica. Op. cit.*

autor apunta hacia un recorrido histórico de este tipo de prácticas, insisto en el carácter contemporáneo que incide de sobremanera en la forma actual y su visibilidad; el Internet otorga la plataforma, pero todo tipo de prácticas que desde una posición subalterna insinúe siquiera una subversión, es censurada: y en ese aspecto, el plagio instrumentalizado como una herramienta jurídica benefactora de la propiedad privada, funciona de cuajo para expulsar del plano cultural cualquier representación molesta, funcionando de manera similar a los ya revisadas acusaciones por parte de los Padres de la Iglesia para desprestigiar a los herejes y paganos.

De todas maneras, todo se complica más en tanto que esta práctica se confunde con la *hibridación*, conforme la propuesta de Homi Bhabha¹³¹, en tanto este la propone como una dimensión que trasciende la “mezcla”; por consiguiente, habría un distanciamiento con la apropiación o reescritura, y habría más bien un proceso de asimilación, más complejo y extenso en lo temporal que, por lo demás, consideraría otros planos, como complementa Randall¹³². En ese sentido, habría un funcionamiento contrasubversivo e institucionalizado. Sin embargo, no deja de ser una curiosa forma que, sin duda alguna, colinda al menos en lo formal respecto el plagio, y se inscribe dentro de su campo de discusión.

En base a lo anterior, advierto que, sin duda alguna, hablo desde el discurso y no desde el texto; pero dejaré esa discusión para las reflexiones finales; no puede obviarse que

¹³¹ Bhabha, Homi. *The location of culture*. Nueva York, Routledge, 2004. Cit. en Perromat Augustín, Kevin. “Theoricum”. En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Op. cit.

¹³² Randall, Marilyn. *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power*. Toronto, University of Toronto Press, 2001. Cit. en Perromat Augustín, Kevin. “Theoricum”. En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Op. cit.

esta disputa, aparte de ser paradójica, se inscribe en una dimensión mucho mayor; ¿el plagio es un fenómeno textual o discursivo? Me atrevo a ir un paso más allá, y cuestionarme: la reescritura, y por extensión la misma escritura; ¿responden al texto o al discurso?

Pero volviendo al plano contemporáneo, queda por mencionar la contraparte teórica del *plagio imperial(ista)* y la dimensión feminista que también se inscribe en el eje de las prácticas plagiarias.

Respecto al primero, cabe decir que es Marilyn Randall¹³³ quien propone la oposición simétrica del *plagio imperial(ista)*. El *plagio guerrillero*, como ella lo denomina, a diferencia del *plagio imperial(ista)*, que por medio de dispositivos de control pronuncia una relación de dependencia, se articula como una herramienta en donde el plagio no actúa como un componente asimilador en tanto la cultura, sino que se compone principalmente con una actitud revolucionaria, subversiva. En ese sentido, el *plagio guerrillero* se parece bastante al *shanzai*, aunque preciso que no es una práctica exclusivamente contemporánea, si bien, como he hecho hincapié, se potencia dada las condiciones ideológicas y materiales actuales, como añade Perromat¹³⁴, para quien la historia ha acomodado las condiciones en tanto la globalización desplaza las prácticas guerrilleras a nuevos escenarios, considerando que el paradigma ha cambiado y hoy nos encontramos en una lógica imperialista que se instala en lo mediático, lo financiero y lo

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ Perromat Augustín, Kevin. “Theoricum”. En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica. Op. cit.*

transnacional. Por consiguiente, sintetiza Perromat¹³⁵, un contexto así resulta ser un perfecto caldo de cultivo para actitudes plagiarias que se sostienen en la apropiación con fines emancipadores ante la totalización.

Sobre el feminismo, basta decir que su constante crítica hacia el Capitalismo y el Patriarcado se realiza como un combate a partir de la transformación del cuerpo y la mente, marca Perromat¹³⁶. En ese sentido, al igual que el *plagio guerrillero*, la respuesta consiste en un acto subversivo que atenta contra lo dominante. En el caso del feminismo, existen figuras como la de Kathy Acker, punk y feminista comenta Perromat¹³⁷, la cual configura su actitud plagiaria por medio de versiones críticas de grandes clásicos del canon masculino y la literatura de masas, de un notorio carácter falocéntrico. Sin embargo, esta práctica se aleja del plagio en su expresión esencial, pues no considera el ocultamiento o el despojo de la fuente; aun así, es relevante considerando que se inscribe dentro de la tradición de la reescritura.

Los ejemplos que podrían seguir siendo pertinentes y útiles a este ensayo son numerosos y tenderían a complejizar aún más de lo que quiero esta discusión. Hasta el momento, espero que esta revisión haya cumplido precisamente con la intención de confundir, pues es evidente que este recorrido discursivo es bastante limitante en torno a las definiciones; no podemos olvidar que la teoría (y la historia en tanto reconstrucción) está

¹³⁵ *Ibíd.*

¹³⁶ *Ibíd.*

¹³⁷ Perromat Agustín, Kevin. "Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo?". En *452°F. Revista electrónica de la literatura y literatura comparada. Op. cit.*

altamente permeada por visiones hegemónicas. En ese sentido, la confusión apunta a una reflexión que permita generar una opinión crítica y personal. Sin embargo, creo poder afirmar que la revisión ayuda a entender la estructura en la cual se encuentra el plagio, esto es, el dominio de la reescritura, así como también los motivos de su constante invisibilización.

Y a partir de lo anterior, ya en una zona algo menos pantanosa, puedo dar paso a un apartado en el cual se perciba la expresión textual del plagio dentro de las dos dimensiones que, creo yo, puede movilizar el plagio como mecanismo estructurante en cuanto lo textual y lo discursivo.

SEGUNDA PARTE

“Era su dinámica de esconder cosas a plena vista, entre los pliegues de la alfombra del
cotidiano”

Casa volada. Francisco Ovando

Si bien es difícil, como vimos anteriormente, definir con precisión lo que es el plagio, sabemos, considerando su valor como mecanismo estructurante, que este puede desarrollarse en dos planos de acción. Por una parte, corresponde a lo que se discutía anteriormente, esto es, un mecanismo artístico; pero también, el plagio se presenta a nivel de contenido. Esta última dimensión puede expresarse tanto como tema, en cuanto argumento de cohesión global, así como motivo, en otras palabras, una unidad de desarrollo local.

El cuento *Kafka y sus precursores* de Jorge Luis Borges¹³⁸, es un claro ejemplo en el cual podemos ver el plagio desplegado, fuera de su oculta residencia, en tanto motivo. En el cuento, ciertas marcas textuales revelan nociones acerca del plagio. Es inevitable pensar en que la premeditación inicial del narrador, sostenida en un examen de los precursores, refiere inherentemente a una revisión de la escritura. Incluso, la misma etimología de la palabra *examen* conduce al movimiento, a la expulsión, en este caso del plano oculto, en tanto la voz es una contractura entre *ex* y *agere*, esto es, conducir hacia fuera. En ese sentido, nos encontramos frente a una reflexión que expulsa el concepto de su ocultamiento, llevando consigo en este desplazamiento un juicio de valor.

El plagio, como fenómeno, es indiscutidamente vinculable al tiempo, pese a su carácter atemporal en tanto funcionamiento. La mera referencia al tiempo, que consiste en un registro de orden cronológico, conlleva a la necesidad de revisar la tradición para así poder rastrear lo plagiado. Sin embargo, el funcionamiento es atemporal en tanto el

¹³⁸ Borges, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". En Martínez Salazar, Elisa y Yelin, Julieta. *Kafka en las dos orillas: antología de la recepción crítica española*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013.

plagio presenta una paradoja esencial: si por un lado actúa de manera retroproyectiva, recurriendo así a su origen, por otra parte es inevitable que este entre en un diálogo con las escrituras coetáneas y que, presuntamente, se proyecte hacia el futuro, estableciendo un diálogo temporal bidimensional en donde el origen deja de ser el eje, a diferencia de la intertextualidad, la cual considera siempre al *intertexto*, que en última instancia lleva al *architexto*.

Por el contrario, el plagio, según lo que afirma García Landa¹³⁹, presenta tres modalidades: clásico, por anticipado y recíproco. Estas suponen que el plagio sea atemporal, o bien, que presente cierta indiferencia al funcionamiento del tiempo. En efecto, dice el narrador que “las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría”¹⁴⁰. Esta misma idea acerca de la alteración en el orden temporal puede comprobarse al final del relato: “En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable; pero habría que tratar de purificarla de toda connotación y polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”¹⁴¹. El plagio, por consiguiente, estaría implícito en todo acto de escritura: “En esta correlación nada importa la identidad

¹³⁹ García Landa, José Ángel. “Retrospecciones intertextuales”. En *Revista Enthymema*, n° VIII (2013)

¹⁴⁰ Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. En Martínez Salazar, Elisa y Yelin, Julieta. *Kafka en las dos orillas: antología de la recepción crítica española*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013.

¹⁴¹ *Ibíd.*

o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany”¹⁴².

La mención a Kafka no puede pasar desapercibida, pues aparte del caso anterior, el escritor presenta una singularidad particular que lo asemeja con el ave fénix. Este último funciona como elemento metonímico de la ceniza y de él se desprenden dos importantes conceptos.

En primer lugar aparece el resurgimiento, el cual puede entablar un vínculo con la literatura y la escritura, cuya necesidad de resurgir, sobre todo hoy en día, es urgente. Pero más importante aún es la noción del borramiento, que en última instancia es parte de la hibridez del plagio y su carácter paradójicamente ambiguo: si es, respecto a este último, un juego de ocultamiento y revelación que exige dejar restos, remite por inevitablemente a su predecesor, queriendo mostrar y a la vez no. Por otra parte, el borramiento estira los límites que posee el plagio con el pastiche, pues en este último también la existencia de una reescritura incompleta, esto es, con rastros dejados, consiste en un elemento central y definitorio. Por lo tanto, la hibridez del plagio parte por su borramiento. Y en ese sentido, Borges empieza a trabajar el plagio dentro de la misma escritura, esbozando ideas respecto a este.

Por otra parte, la alusión a *El castillo* remite a lo laberíntico, a lo obtuso, misma tónica que replica en *El proceso*. En esta última novela, el protagonista, Joseph K, se encuentra

¹⁴² *Ibíd.*

encerrado en un laberinto burocrático, cuyos pasillos refieren a un sinuoso camino en donde todo movimiento es inútil. El protagonista, desesperadamente busca una solución que de alguna manera lo libere de la incertidumbre y le permita proyectarse hacia el futuro. En paralelo actúa la escritura, pues su búsqueda por superarse se explica en el futuro, realizándose como solución a sí misma; sin embargo, la imposibilidad por encontrar pureza en la propia esencia, estanca el devenir, tal como sucede con el oficinista K y su tortuoso recorrido que finaliza bajo el filo de un cuchillo; la escritura, víctima de la genealogía propia de sí, no puede escapar de su propia reinvención: el plagio, astutamente, aparece como solución, aunque sea esta de un parecido carácter obtuso, sinuoso y laberíntico, similar a esa estética japonesa propia de Tanizaki¹⁴³, en donde el texto se construye como un dibujo de sombras, como un juego de claroscuros que se construye sobre yuxtaposiciones.

Lo mismo sucede con la novela chilena *Casa volada*. Escrita por Francisco Ovando¹⁴⁴, el libro fue publicado en el año 2013, detalle no menor, en tanto se encuadra en lo que es la narrativa chilena contemporánea. De críticas ambiguas, por un lado se presentan opiniones que la limitan en cuanto lo estilístico, como es el caso de Emiliano Fekete¹⁴⁵ a quien no le agrada la prosa, pesada y caudalosa a su juicio, además de considerar que el

¹⁴³ Tanizaki, Jun'ichiro. *El elogio de la sombra*. Madrid, Siruela, 2012.

¹⁴⁴ Ovando, Francisco. *Casa volada*. Santiago, Cuneta, 2013.

¹⁴⁵ Fekete, Emiliano. “*Casa volada* (Francisco Ovando Silva)”. Reseña de *Casa volada*. Ovando, Francisco. En *Lo que leímos*. <http://www.loqueleimos.com/2015/01/casa-volada-francisco-ovando-silva/>

desarrollo de la trama en dos planos, implica que una de estas dos dimensiones quede de lado.

Sin embargo, lo anterior, si bien es un juicio, a mí parecer y en cierta medida, acertado, deja de lado una interesante dimensión de la novela, la cual consiste en una reflexión en torno a la escritura. En ese sentido, Adriana Santa Cruz¹⁴⁶ realiza un interesante pero breve aporte al señalar el carácter de metanovela de *Casa volada* en tanto expone una poética acerca del significado de la escritura.

Sobre este último punto ahonda Macarena Areco¹⁴⁷, para quien la propuesta de la novela consiste precisamente en centrarse, por un lado en el carácter lúdico de la escritura, y por otra parte, en el carácter reescritural de la escritura misma. Acerca del primer punto, es interesante notar que la noción de juego también es propia del plagio en tanto hay, como se ha insistido, un ocultamiento que se sostiene en un juego de apariencias y de rastreo. Además, la consideración que se le da a la literatura en la novela, es en su generalidad lúdica, como lo indica Alina: “Lo que quería preguntarte es que si crees que la literatura tiene que ser así de seria. Te lo preguntó porque para mí es un juego”¹⁴⁸; esto, por supuesto, integraría al plagio, dimensión que también considera Areco¹⁴⁹ en su lectura en tanto ve el acto interpretativo como un desciframiento didáctico: para el caso del

¹⁴⁶ Santa Cruz, Adriana. “Francisco Ovando: *Casa volada*”. Reseña de *Casa volada*. Ovando, Francisco. En *Revista Lecturas*. <http://www.revistalecturas.cl/francisco-ovando-casa-volada-por-adriana-santa-cruz/>

¹⁴⁷ Areco, Macarena. “*Casa volada* de Francisco Ovando: entre el experimentalismo, la risa y la hibridez”. Reseña de *Casa volada*. Ovando, Francisco. En *Editorial Cuneta*. <https://www.editorialcuneta.com/macarena-areco-sobre-casa-volada/>

¹⁴⁸ Ovando, Francisco. *Casa volada*. *Op. cit.*

¹⁴⁹ Areco, Macarena. “*Casa volada* de Francisco Ovando: entre el experimentalismo, la risa y la hibridez”. Reseña de *Casa volada*. Ovando, Francisco. *Op. cit.*

plagio, veremos posteriormente, el valor lúdico surge a partir del mismo acto del plagio, independiente de su interpretación, pues la lectura en sí ya implica jugar.

Todo lo anterior puede potenciarse si consideramos que el plagio también se inscribe dentro de las categorías de reescritura, las cuales implican apropiación, hecho que nos lleva al segundo punto recién dicho, pues como señala Areco¹⁵⁰, el texto de Ovando considera dentro de su cuerpo la ampliación de un artículo de Augusto D’Halmar, *Un chileno que vuelve*. El artículo podría haberse convertido en parte importante de la estructura de la novela siguiendo la lógica del plagio si es que hubiese sabido ocultar la fuente; sin embargo, la mención a este artículo en la novela es totalmente explícita y directa: “El texto de D’Halmar, tal como Marianne me había dicho, es una versión extendida del artículo *Un chileno que vuelve* que encontré hurgando en los diarios de la biblioteca”¹⁵¹. De manera simplista, en todo caso, Areco¹⁵² resume este tipo de prácticas como un “trazo de intertextualidad”.

Retomando, la novela sirve como ejemplo para el ensayo principalmente por dos razones; primeramente, por el reflejo de distintos mecanismos de reescritura y apropiación, elementos, que como vimos, son circundantes al plagio; y en segundo lugar, por el despliegue del plagio como motivo, en tanto se presenta como una unidad de desarrollo local. Esto último no es menor dado que al ser un motivo, se enfoca en un

¹⁵⁰ *Ibíd.*

¹⁵¹ Ovando, Francisco. *Casa volada*. *Op. cit.*

¹⁵² Areco, Macarena. “*Casa volada* de Francisco Ovando: entre el experimentalismo, la risa y la hibridez”. Reseña de *Casa volada*. Ovando, Francisco. *Op. cit.*

episodio, esto es, una problemática más su respectiva solución, lo que, siguiendo a Van Dijk¹⁵³, se define por marcas de acción.

Sobre el primer comentario, básicamente el funcionamiento que aplica Ovando consiste en la apropiación de un manuscrito y la prolongación de este a partir de un párrafo completo del texto de D'Halmar. El narrador comenta el hecho de que el manuscrito de la novela sea en realidad una versión apócrifa del original. En ese sentido, tampoco hay presencia de plagio, pues en ningún momento existe un secuestro: tan solo hay una apropiación que se visualiza en la formulación de este supuesto texto apócrifo, el cual, a diferencia del original, que consiste en “un panegírico simplón para ensalzar la figura del artista”¹⁵⁴, presenta “con el tono de una bitácora, sus visitas a Valenzuela Puelma desde que lo conoció en su incipiente locura hasta los días en que murió en el manicomio”¹⁵⁵, además de “algunos documentos relativos al pintor, incluyendo el contenido de una pequeña libreta negra que habría escrito Valenzuela Puelma en la cima de su delirio”¹⁵⁶

Por otra parte, el hecho de que Ovando ocupe otra tipografía también aporta en la consideración de que no se presenta el plagio como mecanismo estructurante, puesto que la tipografía inmediatamente levanta sospechas al generar un quiebre con el resto del cuerpo textual; en ese sentido, el ocultamiento está doblemente ignorado, en tanto que,

¹⁵³ Van Dijk, Teun. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1992.

¹⁵⁴ Ovando, Francisco. *Casa volada*. *Op. cit.*

¹⁵⁵ *Ibíd.*

¹⁵⁶ *Ibíd.*

por una parte, como ya dije, se menciona la fuente reescrita, y por otro lado, está tipográficamente resaltada.

Mencioné además que, en un determinado episodio, el plagio se presenta como un motivo. Este motivo, como se dijo, se enmarca en un determinado episodio cuya problemática se centra en la supuesta pérdida del manuscrito: “El problema es que no puedo encontrar en ningún lado la fotocopia del texto de D’Halmar”¹⁵⁷. Esta acción le impide a David Arqueros, el protagonista, seguir escribiendo: “Hace una semana que no escribo, desde que perdí la fotocopia del texto de D’Halmar”¹⁵⁸. Esto, vale decir, la supuesta desaparición del manuscrito, sumerge al joven escritor en una constante preocupación por encontrarlo, pues nos dice el narrador que “me urgía mucho más encontrar las fotocopias de D’Halmar, que debían estar en algún lado de la casa, pero que hasta ese momento se me hacían esquivas”¹⁵⁹. Sin embargo, lo que se presumía que era tan sólo una supuesta pérdida, termina siendo un hurto, lo cual se ve plasmado en última instancia en un plagio; en efecto, Alina, la verdadera culpable del secuestro del manuscrito decide en un momento hablar con David; “Esto es lo que quería mostrarte, (...), algo corto que he escrito en estos días”¹⁶⁰, le dice al entregarle un texto escrito por ella. Pero al terminar de leerlo, David atina a reír y pensar: “Ella había iniciado el juego. No la burla, sino el acto fingido, el juego de corregir, de leer, el juego de la búsqueda; su habitación era, junto a la pieza de Justiniana que ya desde un comienzo había descartado

¹⁵⁷ *Ibíd.*

¹⁵⁸ *Ibíd.*

¹⁵⁹ *Ibíd.*

¹⁶⁰ *Ibíd.*

como paradero posible del texto de D’Halmar, el único lugar donde no había buscado”¹⁶¹.

De esta manera, David Arqueros toma conciencia de que fue ella quien tomó el manuscrito. Y por consiguiente, “de uno u otro modo, hasta que no recuperara los textos de D’Halmar, estaba a su disposición”¹⁶². En efecto, la problemática, que en un principio básicamente consistía en la imposibilidad de escribir por parte del joven debido a que este no tiene el manuscrito a partir del cual está trabajando, se complejiza por la sospecha de no sólo un hurto del manuscrito, sino que de un supuesto plagio por parte de Alina: “El texto que me había entregado era una evidencia de que ella tenía los apunte de D’Halmar, y más aún, quizás haya leído también los avances de mi escritura y los apuntes de Leka. Ese texto era, a fin de cuentas, una provocación para que comenzara a levantar los pequeños pliegues en que ella se escondía, aunque por entonces no sospechaba lo que allí iba a encontrar”¹⁶³.

En ese sentido, en la novela hay plagio, al menos como motivo, en tanto que se presenta la ausencia de la fuente y a la vez hay una apropiación de esta. De todas maneras, cabe precisar que el plagio cometido por Alina es un mal plagio: si bien, se oculta la fuente, Alina no trabaja lo necesario para ahondar en el ocultamiento, pues, por ejemplo, replica elementos muy obvios del trabajo de Arqueros, como son los nombres de Martellus, Leka y Biser.

¹⁶¹ *Ibíd.*

¹⁶² *Ibíd.*

¹⁶³ *Ibíd.*

Aun así, es interesante como dentro del mismo relato de Alina, *Piafar*, se integran elementos que insinúan un plagio; “Es la única forma de borrar el nombre”, se nos dice en un momento, insinuándose así la necesidad intrínseca de todo plagio: el ocultamiento de la fuente. Por otra parte, hay referencias hacia lo oblicuo, lo torcido y lo deforme, características que como vimos, se vinculan también a propiedades del plagio. Incluso, hay menciones más menos directas, o bien, que insinúan la práctica de la reescritura: “He transmutado este relato”¹⁶⁴; “¿No es así como lo reconstruiste? En el desorden inabarcable de tu escritura; la transformación de los espacios en función de su ausencia”¹⁶⁵. Esto último remite a una interesante reflexión por parte de Pron¹⁶⁶, quien nos dice que cierta concepción de la literatura, asociada a las prácticas de la apropiación, se ciñen, más que a la producción textual en sí, vale decir el texto, a la exhibición del proceso combinatorio que ha construido el texto. Este último punto es central para entender el plagio como mecanismo estructurante, situación que no se cumple cabalmente, ni en la totalidad de la obra de Ovando, ni en el relato de Alina; si bien esta última integra elementos de los escritos de Arqueros presentes en la novela, no oculta exitosamente el secuestro, al punto que una vez leído el relato por David, este no puede contener la risa.

Si bien el problema de David encuentra solución, pues nos dice el mismo, “Dentro de mi pieza, sobre la cama, encontré el texto de D’Halmar”, el problema al cual nos

¹⁶⁴ *Ibíd.*

¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹⁶⁶ Pron, Patricio. ~~*El libro tachado*~~ *Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura. Op. cit.*

enfrentamos nosotros está lejos de hallarla. Si bien existen ciertos delineamientos que, aunque no permiten establecer con precisión lo que es el plagio, dejan algunos parámetros más menos propios de este, definirlo como mecanismo estructurante implica entender cómo funciona internamente. Y esto, aunque no puede configurarse en una totalidad, al menos presenta espacios para establecer algunos rasgos distintivos que lo particularicen como un mecanismo más, válido ciertamente y, por consiguiente, con una poética propia.

TERCERA PARTE

“Lo hizo brutalmente, porque la verdad es que era un trabajo brutal. Con un lápiz negro en la mano fue señalando, reduciendo, suprimiendo frases, párrafos, páginas enteras. El manuscrito sangraba abiertamente a causa de la mutilación”

Sueños de Bunker Hill. John Fante

Si el plagio es mucho más que un vago apéndice de la transtextualidad; si incluso podemos sostener que el plagio es verdaderamente lo transtextual, y que esto último recae en una categoría teórica que responde a las inquietudes ideológicas de la academia; queda por preguntarse entonces, ¿qué es lo que es verdaderamente el plagio?; o más bien, ¿cómo se articula este dentro de la tradición de las poéticas?

El plagio, al ser un mecanismo de creación, tiene por tradición el derecho a ser inscrito en alguna poética. Las hay de distintas características, sujetas por cierto a la diacronía (justificándose aún más entonces el privilegio de poseer una propia poética, en tanto que, como se revisó en el ensayo, el plagio es inherentemente un proceso que se proyecta con mayor intensidad conforme los tiempos modernos y actuales), y el plagio, como mecanismo, reside en todas, pero a la vez posee su propio dominio poético.

Sin duda alguna que merece ser mencionado en primer lugar el carácter descriptivo de la Poética del plagio. En ese sentido, hay ciertas concordancias con *Poética* de Aristóteles¹⁶⁷, en cuanto este describe el funcionamiento de los tópicos: la poética plagiaria describe el funcionamiento del plagio como mecanismo de creación.

Antes que nada, toda poética plagiaria debe asumirse como un simulacro, pues como señala Baudrillard¹⁶⁸, simular consiste en fingir tener lo que realmente no se tiene; simular, es jugar a ser una apariencia. Además, el simulacro, como explica Deleuze¹⁶⁹, no es una copia degradada sino que una potencia positiva que niega la originalidad y la

¹⁶⁷ Aristóteles. *Poética*. *Op. cit.*

¹⁶⁸ Baudrillard, Jean. “La precesión de los simulacros”. En *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 2002.

¹⁶⁹ Deleuze, Gilles. “Simulacre et philosophie antique”. En *Logique du sens*. *Op. cit.*

copia. Por ello, la Poética del plagio se funda en una paradoja, en tanto que toda creación plagiada busca simular originalidad, independiente de que el simulacro niegue a esta última.

En vista a lo anterior, amerita mencionarse que una poética plagiaria es una poética violenta: simular, siguiendo a Deleuze¹⁷⁰, siempre es estar a favor de la agresión, de una insinuación, de una sublevación contra “el padre”, en este caso, el “original”; pero no solo es una sublevación contra aquel que angustiosamente influye y quien es, al fin y al cabo, reescrito en cierta forma; es una sublevación contra la autoridad, tanto moral como comercial; el plagio, al ser un juego, también tiene un carácter burlesco hacia lo establecido, lo institucionalizado y lo inscrito bajo un rótulo de propiedad intelectual; el plagio, como simulación, se revela contra esta imposición que se sostiene en intenciones ideológicas, que en última instancia, son económicas.

Si la Poética del plagio es, al fin y al cabo, un juego que pretende ser el rastreo de una verdad astutamente oculta en un laberinto de signos, señas y pistas, esto implica que haya ciertas reglas. De ahí a que haya un leve carácter normativo en esta poética del plagio; sin embargo, cabe decir que no es una poética normativa como tal; si bien se fundamenta en reglas y normas, pues como se dijo es un juego, no se alinea totalmente con la tradición normativa que representan Horacio y Nicolás Boileau.

¹⁷⁰ *Ibíd.*

En efecto, en primer lugar, es imposible que en la Poética del plagio se respete “que cada género mantenga como corresponde el lugar que se le tiene asignado”¹⁷¹; el plagio, como acto de borramiento y reciclaje, no distingue entre géneros: parte del desafío es saber imponerse ante la mixtura genérica.

Por otra parte, aunque para Horacio¹⁷² *prodesse et delectare* son necesarios en toda obra, para la Poética del plagio la enseñanza no es una función, pues depende del lector la capacidad de estar a la altura de un texto plagiado, esto es, de identificar sus componentes. El plagio, por consiguiente, no tiene un rol pedagógico; tampoco, a decir verdad, tiene como objetivo primo deleitar al lector: sí se trata de buscar influencias, pero, aunque haya una cuota de entretención, no debemos olvidar que como nos dice Bloom¹⁷³, las influencias poéticas, y literarias en general me atrevería a añadir, son principios de angustia; desesperado está el lector que busca fuentes y que, por más que disfrute la lectura, sabe que esta lo llevará por una angustiante vorágine, un eterno recorrido que no tiene punto de concreción, pero sí de truncamiento: la muerte. Aun así, pese a esto último, el carácter de la Poética del plagio no debería ser temeroso, como pretende Boileau¹⁷⁴, sino que al contrario, temerario, en tanto que la poética plagiaria propone la escritura como un acto subversivo, punto que se ahondara más adelante.

¹⁷¹ Horacio. *Arte poética. Epístola a los pisones*. Trad. Óscar Velásquez. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1999.

¹⁷² *Ibíd.*

¹⁷³ Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

¹⁷⁴ Boileau, Nicolás. *Arte Poética*. Trad. José María Salazar. Bogotá, Valentín Martínez Editor, 1828.

Esta poética del plagio no puede, bajo ninguna circunstancia, siquiera intentar (auto) canonizar, rechazando de lleno en ese sentido a Horacio¹⁷⁵ y Boileau¹⁷⁶, pues como se señalaba en el punto anterior, el plagio como acto subversivo rechaza las nociones de originalidad, propiedad y autor: por extensión, hay un distanciamiento hacia el individuo, siendo siempre el foco, el texto, sus fuentes y el lector.

Finalmente, la premisa horaciana, “sea en fin la obra como tú quieras, con tal que simple y unitaria”¹⁷⁷ no se corresponde con una poética plagiaria: mientras más fragmentario es el escrito, mientras más complejo es el plagio, mayor es la dificultad de rastrear el supuesto origen y, por lo tanto, mayor es la dificultad de jugar. En ese sentido, lo que sucede con el plagio es lo contrario, dado que es inherente a este una suerte de carácter barroco, similar al sugerido por Sarduy¹⁷⁸, en donde los significantes y significados, en este caso textos, se encadenan metonímica y metafóricamente, circunscribiéndose a la obra plagiaria, acumulando así significados yuxtapuestos y heterogéneos que, como señalaba recientemente, complejizan el juego; el fragmento de la reescritura se impone por sobre la unidad y delimita las normas para poder jugar y, a la vez conduce, como señala Cerda¹⁷⁹, no a aquel texto perdido al que pertenecía el fragmento, sino que a un texto posible: en este caso, la obra plagiaria.

Como mencioné recientemente, el carácter fragmentario posee la particularidad de complejizar la lectura, punto importante en tanto contrasta con la propuesta de

¹⁷⁵ Horacio. *Arte poética. Epístola a los pisones. Op. cit.*

¹⁷⁶ Boileau, Nicolás. *Arte Poética. Op. cit.*

¹⁷⁷ Horacio. *Arte poética. Epístola a los pisones. Op. cit.*

¹⁷⁸ Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires, Cuenco de plata, 2011.

¹⁷⁹ Cerda, Martín. *La palabra quebrada. Escritorio. Op. cit.*

Boileau¹⁸⁰, quien insta a escribir de manera fácil y dulce; “Sed sencillo con arte en vuestro tono, / Sublime sin orgullo ni aparato, / Agradable y ligero, sin afeite, / Si apetecéis del público un aplauso. / Ofreced al Lector aquello solo / Que pueda complacerlo y halagarlo”; por el contrario, la Poética del plagio se sostiene en la complejidad y la dificultad, y ello encuentra su razón en lo que dice Lezama Lima¹⁸¹, para quien “sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento”. Esto último es perfectamente plausible en tanto que el éxito del plagio propuesto como un juego, se sostiene precisamente en su complejidad y en la capacidad del lector de sobreponerse a esta.

En ese sentido, la medida, la armonía y la proporción por las cuales abogan Horacio¹⁸² y Boileau¹⁸³ están implícitamente desplazadas a un segundo plano en una poética plagiaria como esta, en tanto que esta propone la creación de obras las cuales, siguiendo la denominación de Peter Bürger¹⁸⁴, sean no-orgánicas, esto es, que sus partes no se organicen exclusivamente en un todo, sino que también se proyecten como componentes necesarios pero emancipados de una totalidad, acrecentando el carácter enigmático del texto creado y dificultando la intención de dotarle un sentido. Este último punto permite vincular la Poética del plagio con las poéticas barrocas en tanto estas, por un lado, se

¹⁸⁰ Boileau, Nicolás. *Arte Poética*. *Op. cit.*

¹⁸¹ Lezama Lima, José. *La expresión americana*. La Habana, Letras Cubanas, 2010.

¹⁸² Horacio. *Arte poética. Epístola a los pisones*. *Op. cit.*

¹⁸³ Boileau, Nicolás. *Arte Poética*. *Op. cit.*

¹⁸⁴ Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

oponen a las poéticas clásicas, mientras que por otro, instalan la noción de poéticas autoriales.

En efecto, de estas poéticas la más importante para la discusión es la propuesta de Luis de Góngora¹⁸⁵, pues en su carta de respuesta señala la necesidad de complejizar el texto, oponiéndose a Lope de Vega¹⁸⁶, quien insta a dejar de lado la ciropedia en pos de una enciclopedia que permita escribir “por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto”. Respecto a este último punto, cabe decir que la Poética del plagio se configura conforme al horizonte de lectura del lector; de acuerdo con esto, mientras más ciropédico es el conocimiento del lector, existen mayores posibilidades de éxito al enfrentarse a un texto plagiado.

Además, se destaca en Góngora¹⁸⁷ la intención irónica, irónica en tanto desvío, pues para la poética gongorina es el desvío del lenguaje en sí mismo, el tropo, lo más importante. Esto se condice con la esencia de la poética del plagio en cuanto este consiste en un movimiento que no se articula a partir de la combinación de un eje vertical con uno horizontal, sino que oblicuo, lo cual puede verse en la *intensión* entre la negación y la instalación simultánea del origen, realizándose así un desvío cuyo carácter es inherentemente paradójico.

¹⁸⁵ Góngora, Luis de. “Carta de Don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron”. En *Antología poética*. Madrid, Castalia didáctica, 1986.

¹⁸⁶ Vega, Lope de. “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo”. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-estetiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

¹⁸⁷ Góngora, Luis de. “Carta de Don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron”. En *Antología poética*. *Op. cit.*

Siguiendo con la poética, un evento radicalmente importante para esta tiene que ver con el Romanticismo alemán, sobre todo si consideramos la lectura de este período de Nancy y Lacoue-Labarthe¹⁸⁸, en tanto que es un hecho la implicancia de la producción de algo inédito en las consideraciones románticas de la literatura. Esto podemos relacionarlo con la Poética del plagio en tanto esta, por el contrario, considera la producción como un proceso más bien reescritural. Cabe mencionar, de todas formas, como paradójicamente se construye una ambigüedad durante esta época, pues mientras que por una parte se define este carácter de originalidad, por otro lado se instalan poéticas que apuntan precisamente a lo contrario; por ejemplo, nos cuenta Perromat Agustín¹⁸⁹, está el caso del ya mencionado conde de Lautréamont, el cual propuso y practicó un sistema de reescritura, cuyo carácter era subversivo, de textos canónicos. La cosa es que, salvo pequeñas excepciones, las poéticas románticas epocales se caracterizan por esta noción de originalidad, la cual es rechazada de lleno por la Poética del plagio.

Como ya vimos, así como el lenguaje es parasitario en base a lo dicho por Derrida¹⁹⁰, el mismo plagio también responde a una esencia parasitaria. Incluso para Lethem¹⁹¹, el alma, la semilla del texto es el plagio y, de asumir esto así, la esencia de la literatura sería parasitaria y paradójica, pues por una parte existe un rechazo hacia el pasado, a la

¹⁸⁸ Nancy, Jean-Luc y Lacoue-Labarthes. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

¹⁸⁹ Perromat Agustín, Kevin. "Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo?". *Op. cit.*

¹⁹⁰ Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro*. *Op. cit.*

¹⁹¹ Lethem, Jonathan. *Contra la originalidad*. *Op. cit.*

no repetición pero, a la vez se construye sobre la base de la encriptación de fuentes que son propias, precisamente, del pasado.

Esta esencia, la cual se configura con el carácter mencionado al principio del ensayo, *heterótrofo* y *autótrofo* de la literatura, recae finalmente en una actitud simbiótica, pues como diría Valéry¹⁹², entre texto origen y texto plagiador, “la relación se establece en los dos sentidos. Para los que vienen antes de nosotros, podemos decir que hemos sido engendrados por ellos, puesto que les debemos en cierto modo la existencia, pero también que ellos nos deben a la vez estar presentes aun, por el suplemento de vida que les damos”. Por consiguiente, si el componente central del plagio es lo simbiótico, también lo es en su poética. Ello implica, entonces, que su configuración sea fruto de consideraciones de otras poéticas; sin embargo, aun así existen ciertos rasgos que, podría decirse, le son propios.

En primer lugar, debe tomarse en consideración que, como precisa Jonathan Lethem¹⁹³, “la literatura siempre ha sido un crisol en el cual se reescriben continuamente temas ya conocidos”, pues, sigue el autor¹⁹⁴, “la literatura se encuentra en un estado de saqueo y fragmentación desde hace ya mucho tiempo”. A partir de lo anterior, la Poética del plagio parte de la base que, al igual que las ideas del Neoconceptualismo propuesto por

¹⁹² Valéry, Paul. “L'enseignement de la poétique au Collège de France”. En *Œuvres I*. París, Gallimard, 1957. Cit. en, García Landa, José Ángel. “Retrospecciones intertextuales”. En *Revista Enthymema*. *Op. cit.*

¹⁹³ Lethem, Jonathan. *Contra la originalidad*. *Op. cit.*

¹⁹⁴ *Ibíd.*

Almonte y Meller¹⁹⁵, no se escribe con las palabras propias, sino que se reescriben las pasadas para crear nuevas obras; pese a este vínculo teórico, debe distinguirse plenamente al Neoconceptualismo del plagio; en el primero queda explícito por los autores¹⁹⁶ que los escritores utilizados en la reescritura deben ser señalados con exactitud; por su el contrario, en el plagio debe primar siempre el ocultamiento.

La Poética del plagio, en ese sentido, es autorial en tanto que las lecturas de quien escribe se permean en su textualidad, independiente de que estas no sean reveladas explícitamente; pero por otra parte, en tanto que el acto de plagiar es un simulacro, se debe considerar al observador, en este caso lector, pues este pasa a ser parte del simulacro en cuanto lo transforma y deforma según su punto de vista, como precisa Deleuze¹⁹⁷. Por eso, la Poética del plagio podría catalogarse como una poética con rasgos *lectorales*, ya que al considerar el efecto que produce el simulacro, conforme lo que dice Deleuze¹⁹⁸, se le está dando importancia al receptor.

Este último, si bien es el autor quien permea un corpus de textos en su escritura y entrega señas para rastrear las fuentes, debe ser el que complete el texto y, siguiendo el modelo de Eco¹⁹⁹, lo actualice: el plagio abre al texto, convirtiéndolo así en una máquina

¹⁹⁵ Almonte, Carlos y Meller, Allan. *Neoconceptualismo. El secuestro del origen*. Delhi, Sarak Editions, 2001.

¹⁹⁶ *Ibíd.*

¹⁹⁷ Deleuze, Gilles. “Simulacre et philosophie antique”. En *Logique du sens. Op. cit.*

¹⁹⁸ *Ibíd.*

¹⁹⁹ Eco, Umberto. “3. El lector modelo”. En *El lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1981.

de generar astutamente, en vez de perversiones, siguiendo a Eco²⁰⁰, desviaciones oblicuas.

Pero este lector, no responde al propuesto por Eco²⁰¹, en tanto conjunto de condiciones establecidas textualmente, sino que se sostiene en su experiencia; por lo tanto, es una *lectoría*, en tanto que considera el propio corpus de lectura y experiencias; la noción de interpretación, siguiendo con Eco²⁰², supone este dialogo entre autor y lector, diálogo que consiste en un simulacro de una supuesta originalidad, que, en realidad no son más que fuentes ocultas, las cuales debe rastrear, a modo de juego, el lector.

La Poética del plagio parte de la base, conforme a lo que dice Ibarra²⁰³, de que la condición de la literatura misma es el reciclaje, inscrita en una perpetuidad diacrónica que constituye la producción como una relectura permanente; como un proceso, según Ríos Baeza²⁰⁴, que recoge variados elementos de distintas obras, y los combina entre sí. Por consiguiente, para la Poética del plagio es la reescritura el mecanismo que organiza discursivamente la producción estilística; sin embargo, este tipo de reescritura posee dos axiomas: en primer lugar, debe realizarse desde el ocultamiento, esto es, como revisamos a lo largo del ensayo, respetando la etimología del concepto plagio; por ello es una reescritura oblicua, desviada del origen pero orientada hacia él. En segundo lugar,

²⁰⁰ *Ibíd.*

²⁰¹ *Ibíd.*

²⁰² *Ibíd.*

²⁰³ Ibarra, Víctor. "El reciclaje". En *Revista Grifo. Op. cit.*

²⁰⁴ Ríos Baeza, Felipe. "Hexágono de la intertextualidad: la literatura como disciplina histórica". En *Revista Grifo. Op. cit.*

este ocultamiento debe ser necesariamente intencionado; si es que no hay intención de ocultar la fuente, entonces no existe plagio y hay, por lo tanto, tan solo una referencia o incluso, una mera coincidencia.

En resumidas cuentas, la poética en cuestión es, a grandes rasgos, parasitaria, pues se alimenta en algunos aspectos de otras poéticas: autorial, en vista a lo ya dicho y, en simultáneo, lectoral, de acuerdo a lo anteriormente revisado.

Ya en un comienzo dije que la poética del plagio también es descriptiva, pues al considerar que el plagio es un mecanismo de creación, este responde a un sistema propio de funcionamiento; por consiguiente, parte de la función de la poética del plagio es explicar y señalar este funcionamiento.

Además, se ha hecho hincapié en que el plagio, esencialmente, es una apropiación por medio de una reescritura que no señala explícitamente su, o sus, fuentes. Esta reescritura se concreta en una adaptación o reproducción, eufemismos de plagio finalmente, que se lleva a cabo a través de la reagrupación, la yuxtaposición, la escisión y la transmutación: es, a grandes rasgos, una mutilación del texto plagiado, mutilación que deja un resto fantasmal, algo además propio del simulacro, según Deleuze²⁰⁵, que insinúa la presencia de la esencia de algo que fue; en este caso, la fuente. El fantasma, en ese sentido, actúa como un elemento partícipe del borramiento, pues es el resto del pasado.

²⁰⁵ Deleuze, Gilles. “Simulacre et philosophie antique”. En *Logique du sens. Op. cit.*

Esta mutilación puede realizarse, como lo repasa brevemente Maurel-Indart²⁰⁶, por medio de quiasmos, sinonimia, cambios de enunciación; en ese sentido, la reescritura tiene que sostenerse sobre la base de un texto y, por medio de las recién mencionadas técnicas, mutilar al texto origen sin señalar el cuerpo que está siendo desmembrado: en otras palabras, plagiarlo.

La disección literaria también puede realizarse por otros medios. Las categorías propuestas por Genette²⁰⁷ en tanto prácticas hipertextuales presentan una utilidad que, sin embargo, implican cierta apropiación y desviación hacia el plagio, pues al igual que los fenómenos transtextuales, estas categorías están basadas en esta reducción taxonómica y excluyen el acto de plagiar.

En ese sentido, son parte del procedimiento de reescritura las transformaciones sin cambio semántico, las con un eventual cambio semántico y aquellas que suponen una transformación semántica intencionada. Si es que nos inscribimos dentro de la forma reescritural del plagio, la traducción, la transestilización, así como la versificación y la prosificación propuestas por Genette²⁰⁸ no cumplen cabalmente con el modelo de reescritura que propongo, en tanto que son transformaciones breves y superficiales. En cambio, la segunda y tercera categoría, siempre y cuando cumplan con el ocultamiento, si suponen un acto reescritural más completo.

²⁰⁶ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio. Op. cit.*

²⁰⁷ Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré. Op. cit.*

²⁰⁸ *Ibíd.*

La transformación con eventual cambio semántico considera la sustitución y la transmodalización. El primer procedimiento se constituye en dos mecanismos: la reducción y el aumento. Algunas de estas técnicas ya fueron nombradas, en tanto que Maurel-Indart²⁰⁹ sostiene gran parte de su trabajo en la lectura que realiza de Genette²¹⁰. Sin embargo, no está demás repasarlas.

Para el caso de la reducción, se presenta la escisión, que se lleva a cabo a través de la amputación, la poda y la expurgación. También propone la concisión, así como a su vez aparece la condensación, que se puede ver expresada en el resumen, el compendio y el *digest*. Este último considera la esencia plagaria en tanto que se parece al resumen, pero considera el ocultamiento de la referencia, precisa Genette²¹¹.

En cambio, el aumento considera la extensión, la expansión y la amplificación, que en realidad es una extensión temática y estilística (mientras que la extensión es la yuxtaposición de otros elementos, por ejemplo la inclusión de adjetivos) como los mecanismos reescriturales.

Siguiendo con las transformaciones que implican un eventual cambio semántico, amerita señalar que la transmodalización es una interesante forma reescritural que puede atenerse a la propuesta plagaria. Esta considera una transmodalización intermodal y una intramodal. La primera considera los procesos de dramatización y narrativización. Por su parte, la intramodalidad refiere a los cambios internos que se le pueden realizar a un

²⁰⁹ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. *Op. cit.*

²¹⁰ Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. *Op. cit.*

²¹¹ *Ibíd.*

texto, esto es, variaciones del modo dramático y variaciones del modo narrativo, que se desglosa en cambio de tiempo, modo, así como de discurso (directo o indirecto) y de foco.

Respecto de la transformación semántica intencionada, sin duda alguna que esta responde de forma interesante a las exigencias de la reescritura plagaria. Separada en tres mecanismos, la transposición pragmática, la transposición diegética y la transvalorización, estas consideran un cambio profundo en el texto, por lo que consisten en una reescritura más potente que las anteriores (aunque lo ideal sería combinar los distintos mecanismos).

Mientras que la transposición pragmática refiere a la acción, esto es la inclusión, o bien exclusión de motivos, la transposición diegética apunta a una alteración del marco espacio-temporal. En cambio, la transvalorización describe un cambio del sistema de valores, por lo que es un cambio de naturaleza axiológica, complementa Maurel-Indart²¹².

Como conclusión del apartado, puedo afirmar que la poética plagaria posee a disposición una serie de mecanismos y procedimientos que enriquecen el acto, tanto de escritura como de lectura. De ahí el carácter autorial y lectoral. Sin embargo, no tiene ningún sentido proponer un modelo si es que este no se complementa con su aplicación.

²¹² Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio. Op. cit.*

Por ello, sobre la base de lo dicho recién, me tomé la libertad de incluir un ejemplo que grafique la puesta en práctica del plagio como mecanismo estructurante. Para esto, seleccioné un cuento del escritor chileno Pedro Mena.

Aprovecho de agradecerle que me haya permitido incluir en este ensayo su escrito, sobre todo considerando que es un texto de poca difusión, dada su discreta publicación en lo que popularmente se conoce como *editorial de cuneta*.

En lo oblicuo de la noche, las hormigas respiran.

La noche anterior había estado escribiendo hasta casi el amanecer. Esta vez, pretendía corregir y reescribir algunos manuscritos, pero sus intenciones se vieron interrumpidas poco después de oculto el sol. Golpearon con fuerza la puerta. Tras ella, dos hombres, con traje, blancuchos y gruesos, de rostros inamovibles, esperaban pacientemente. Cuando les abrió la puerta, los dos se mantuvieron quietos, como el gesto de un fantasma. Vienen por mí, preguntó, y ante la afirmación de uno de ellos mediante una seña con la cabeza, suspiró.

El viento machaca el suelo pintado con mechales de maleza. Durante el día, las hormigas se pasean entre las grietas por donde crece la mala hiedra, evitando así

el sol. Pero ahora, ellas descansan y el descampado está completamente vacío. Salvo por dos siluetas: una arrodillada; la otra en el suelo.

Sin cerrar la puerta, fue a la ventana y miró la oscuridad de la calle. No los esperaba a ustedes, se confesó; ante el mutismo de los extraños, llegó a pensar que estos no hablaban y sólo sabían gesticular con la cabeza. Afortunadamente había escondido los libros, esos cuyas páginas había cortado a escondidas, esperando así borrar las evidencias. Estaban tras un espacio irregular de la pared, dentro de un ladrillo vacío por dentro.

Arrodillado, el carnicero arremete con furia; el machete, completamente sucio, mutila brutalmente el cuerpo que está en el piso. La bestia, porque de hombre tiene poco, troza mi cuerpo, seccionando los miembros hasta hacerme irreconocible. Los lanza a distintos lados del descampado, de manera automática, casi involuntaria y azarosa, esparciendo lo que antes era yo. La tierra deja de estar seca; poco a poco se mezcla más y más con la sangre que abiertamente brota a causa de la mutilación.

¿De qué circo vienen?, volvió a preguntar; ¿esto es una broma?, continuó. Y entonces uno de ellos respondió; ¿broma?; ¿acaso tengo cara de payaso?; moviendo apenas las comisuras de su temblorosa boca. El guardián cruzó el umbral, mientras que el otro custodiaba la puerta.

Hizo el gesto de agarrarle el brazo pero él lo rechazó y secamente replicó: no, no; no estoy enfermo; si quieren en la calle, aunque no voy a escapar.

Bajaron por las escaleras y, una vez afuera sintió el frío y un silencio que hacía pensar que el tiempo no existía, porque no había nada más que frío; parecía como si el espacio y el tiempo fuesen una sola unidad.

Debajo de los faroles volaban estúpidamente las polillas, captadas por el resplandor de las luces que fulguraban como una esfera de espejos fundidas en un crisol. El ahora prisionero sentía los arácnidos brazos de sus captores, pues lo sostenían con firmeza y de una manera que jamás había experimentado. Esa sensación lo hacía sentirse menos libre que las patéticas polillas, obligadas a fundirse con el calor de las lámparas.

A lo lejos se divisa el resplandor del pueblo, pequeño, perdido e inhóspito. La estepa, como el mar, se extiende hacia el infinito. Siendo tan inmensa, pocos la conocen, y menos aún este terruño. Con mi cuerpo mutilado, será difícil que me vayan a encontrar alguna vez. Será un cadáver apócrifo, sin huellas, sin origen y sin destino.

Cuando pasaron por una plaza abierta, intentó inútilmente librarse, forzando a los guardianes a apretar más fuerte con las crustáceas manos, las cuales más bien parecían, a estas alturas, tenazas. Ante el infructuoso esfuerzo, se sintió como las penosas moscas que intentan huir de los manotazos. Esto lo desesperó un poco, pero aun así mantuvo la calma y la cabeza fría.

Atravesaron un puente de madera. La luz de la luna hacía brillar las tablas. Siguieron recorriendo las retorcidas calles del pueblo. Ya una vez fuera de este,

el silencio se hacía más absoluto. Siguieron caminando hasta llegar a una cantera abandonada en pleno descampado. Pese a la incertidumbre, la luz de la luna lo tranquilizaba con esa naturalidad propia de ella y exclusiva de esta. Sin embargo, no pudo evitar estremecerse ante el destello del cuchillo que sacó uno de los guardianes mientras el otro le rasgaba la camisa.

De una vez, hijo de perra, pensó, considerando hacerlo el mismo si es que seguía tardando su verdugo. Pero ante el miedo de la muerte se pasmó, su valentía se esfumo, el tiempo fue como un estallido detenido y, en un acto de desesperación, gimió angustiosamente mientras la hoja de un cuchillo cortaba su garganta, sobreviviéndole solo la vergüenza de haber muerto como un perro.

Ahora, siento a las hormigas. Escucho sus ronquidos, y como se inflan sus pechos al respirar. Yo también pronto dormiré. Ahora no hay nada. Yo ya estoy muerto, mientras las hormigas tan sólo descansan. Mañana tendrán que trabajar mucho con lo que queda de cadáver. Será un largo proceso.

El cuento anterior tan solo es un ejemplo de lo que puede ser una reescritura con rasgos plagarios. Se propone en esta, que a partir de una reescritura, se construya una nueva textualidad la cual proponga a modo de juego, el rastreo de lo reescrito, de lo oculto, de lo plagiado. Ahora bien, del lector depende encontrar las huellas y los restos del borramiento.

CONCLUSIONES

“Un buen compositor no imita: roba”

Igor Stravinski

A lo largo de este ensayo intenté exponer el problema en torno al plagio en tanto este ha sido truncado y relegado a un segundo plano por razones externas a sí mismo: el derecho de autor, la propiedad privada, el genio, la musa, la teoría, el discurso... todos estos lo han difuminado. Los límites se han tensado y es en esa tensión en donde ha sido olvidado el plagio y reducido a una práctica mala, inmoral y subversiva. Puede, en todo caso, que lo sea: eso queda a criterio del lector, pues es un juicio de valor. Lo importante consiste en que el plagio en su dimensión retórica, ha sido olvidado, y no se considera como un mecanismo de estructuración discursivo y textual.

Sin duda alguna, la propiedad privada y la intertextualidad son los principales enemigos del plagio. Esta última se ha encargado de opacar todo acto de reescritura, sujetándolo a esta categoría y sosteniéndolo en los intereses de unos pocos. Limitada en dos ejes, uno vertical y otro horizontal, *modelo* y *variante* siguiendo a Zumthor²¹³, la intertextualidad está sentenciada a funcionar bajo esas coordenadas. El plagio, en parte irónico, se desvía de aquellos ejes y se mueve en un plano distinto, más retorcido y acorde a su étimo: obtuso. En ese sentido, el plagio se parece al pastiche de Jameson²¹⁴, pues al igual que este, en el plagio reside una mueca, pero desviada y vacía; sin embargo, el plagio se repone ante ese vaciamiento, que por consiguiente no es total, y, por medio de la reescritura, se resemantiza, se llena. El resto, la ceniza, la ruina, son huellas del borramiento acontecido en toda apropiación seguida por una reescritura.

²¹³ Zumthor, Paul. "Intertextualidad y movilidad". En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

²¹⁴ Jameson, Frederic. "II. La posmodernidad y el pasado". En *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991.

Queda, sin embargo, mencionar un elemento más en torno al plagio. Lo resalto ahora y no anteriormente, pues se enfoca en la categoría discursiva y no textual; al menos en apariencia. Aunque en la parte precedente a esta haya un diálogo entre poéticas, la discusión no se centra en el discurso si no que en las características textuales de las poéticas puestas en tensión. Esta última característica, discursiva como ya dije, se sostiene en la relación parasitaria entre discurso y texto. Ambos funcionan ambivalentemente y de manera interdependiente. Y allí es en donde cobra sentido el plagio.

Esta última reflexión gira en torno al discurso en cuanto considera que este es una creación a partir del texto. Este se apropia del discurso, lo reconstruye, lo resemantiza; lo reescribe. Todo, siempre de forma política, pues la ideología subyace en todo análisis y toda interpretación. Y en toda escritura. Y en toda lectura.

La lectura como experiencia, la *lectoría*, se sostiene en un horizonte de expectativas, de ideas, de lecturas y de vivencias. Es un proceso reescritural perpetuo y en constante resolución, inscrito en un ayer, en un ahora, y proyectable hacia un mañana. Por consiguiente, la asignación de un sentido no puede entenderse sin una consideración discursiva, pues esta es parte del proceso. Pero la instalación de una resemantización se condice con la experiencia de una lectura, la ya nombrada *lectoría*, y por lo tanto, con un discurso contaminado, creado a partir del texto resemantizado. Una *lectoría* que, sin

duda alguna, tendrá un dejo nostálgico, como propone Grivel²¹⁵, ciertamente para la intertextualidad, pero que en este caso extiende hasta la reescritura misma, pues la actividad literaria se ve regida por el recuerdo de lecturas pasadas. Y en ese sentido, es el lector y su experiencia de lectura, la *lectoría*, quien adquiere un valor central en la discusión, en tanto se contraponen a la idea de la lectura a secas, la cual vendría a ser una expresión de autoridad por medio de un discurso ideológico consistente en la expresión de un poder por la hegemonía de un campo en disputa.

Es el recuerdo de lo leído lo que enriquece la *lectoría*, pues no existen lecturas iguales, aunque se haya querido imponer una verdad absoluta. El plagio, articulado en esta dimensión lectoral se mueve entre texto y discurso, pero siempre teniendo en consideración al lector, aquel personaje anónimo e invisible, pregunta central en Piglia²¹⁶, quien prepondera la pregunta por saber, quién es el lector, y no, qué es leer.

Por que, como decía, el lector es este sujeto anónimo, el cual a partir de las experiencias le otorga un sentido a lo leído; es el lector, también, quien decide jugar a rastrear, llegando en algunas instancias a caer en el *oblomovismo*, es decir, renunciar a la vida por leer. El lector, impregnado en eso que Piglia²¹⁷ denomina signo de melancolía, adquiere un síntoma de perturbación que le altera, no sólo la lectura, sino que la vida misma: aislamiento, soledad, sedentarismo, adicción e insomnio patologizan al lector, inmiscuyéndose en su propia vida. La realidad se contamina a partir de la ficción y, en

²¹⁵ Grivel, Charles. "Tesis preparatorias sobre los intertextos". En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Op. cit.*

²¹⁶ Piglia, Ricardo. "1. ¿Qué es un lector?". En *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005.

²¹⁷ *Ibíd.*

ese sentido, quizás si es pertinente la etimología que Maurel-Indart²¹⁸ descarta: como una plaga, el plagio, es decir, la reescritura se esparce y contamina otros planos, perturbando no solo al lector, sino que también al texto y al discurso.

Estos dos últimos batallan, como huéspedes enemistados, por la producción. Se golpean, se roban, se hurtan, se muerden y se mutilan. Se alimentan mutuamente, como los parásitos. A través de la reescritura. Este estilo, punzante, es el principal armamento en este eterno campo en disputa. Pero, ¿acaso no es la reescritura el componente esencial de la literatura? ¿Su arjé? ¿Su alma?

Quizás esta era la pregunta que no pude plantear al principio de este ensayo. Ahí es donde reside la tensión, esa que fragmenta los límites entre texto y discurso; plagio e intertextualidad; escritura y reescritura. Oculta entre los pliegues de un mundo enrollado en sí mismo, vive la verdadera literatura, cuya ontología es la reescritura propiamente tal; literatura es plagio y plagio es reescritura. Porque incesantemente el discurso escribe al texto, y este al discurso. Porque, independiente de que, como dice Foucault²¹⁹, todo discurso se sostenga en un control que relacione poderes e intenciones, este mismo se construye en una textualidad que alguna vez produjo otro discurso. Por consiguiente, la propia literatura vive en un mismo proceso de constante reproducción, en el sentido de la reescritura como un acto de autorreferencialidad y de continuo cuestionamiento hacia su esencia misma. Y le corresponde al lector conjugar ambos planos, texto y discurso.

²¹⁸ Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. *Op. cit.*

²¹⁹ Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1971.

Solo “quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros”, cuenta, acaso el Inmortal de Borges²²⁰ o, quizás, otro en la voz de él; todo ya está dicho, aunque se puede volver a decir. Porque antes que nada, plagiamos. Como pasa en este ensayo.

²²⁰ Borges, Jorge Luis. “El inmortal”. En *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé, 2005.

REFERENCIAS

ADORNO, THEODOR W. “El ensayo como forma”. En *Notas sobre literatura*. Barcelona, Ariel, 1962.

ALMONTE, CARLOS Y MELLER, ALLAN. *Neoconceptualismo. El secuestro del origen*. Delhi, Sarak Editions, 2001.

ANGENOT, MARC. “La <intertextualidad>”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité*. La Habana, UNEAC Casa de las Américas, 1997.

ARECO, MACARENA. “*Casa volada* de Francisco Ovando: entre el experimentalismo, la risa y la hibridez”. Reseña de *Casa volada*. Ovando, Francisco. En *Editorial Cuneta*. <https://www.editorialcuneta.com/macarena-areco-sobre-casa-volada/>

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.

BAJTIN, MIJAIL. “Du discours romanesque”. En *Esthétique et théorie du roman*”. Paris, Gallimard, 1978. Cit. en, Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2014.

BARTHES, ROLAND. “La mort de l’auteur”. *Essais critiques IV*. Paris, Seuil, 1984.

BARTHES, ROLAND. “Théorie du texte”. En *psychaanalyse.com*.
[https://www.psychaanalyse.com/pdf/THEORIE DU TEXTE ROLAND BARTHES.pdf/](https://www.psychaanalyse.com/pdf/THEORIE_DU_TEXTE_ROLAND_BARTHES.pdf/)

BAUDRILLARD, JEAN. “La precesión de los simulacros”. En *Cultura y simulacro*.
Barcelona, Kairós, 2002.

BENJAMIN, WALTER. “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica”. En
Illuminaciones. Madrid, Taurus, 2018.

BERGSON, HENRI. “Lo posible y lo real”. En *El pensamiento y lo moviente*. Buenos
Aires, Editorial La Pléyade, 1972.

BHABHA, HOMI. *The location of culture*. Nueva York, Routledge, 2004. . Cit. en
Perromat Augustín, Kevin. “Theoricum”. En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Paris, Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2010.

BLOOM, HAROLD. *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila Editores,
1991.

BOILEAU, NICOLÁS. *Arte Poética*. Trad. José María Salazar. Bogotá, Valentín Martínez Editor, 1828.

BORGES, JORGE LUIS. “El inmortal”. En *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé, 2005.

BORGES, JORGE LUIS. “Kafka y sus precursores”. En Martínez Salazar, Elisa y Yelin, Julieta. *Kafka en las dos orillas: antología de la recepción crítica española*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013.

BÜRGER, PETER. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

CERDA, MARTÍN. *La palabra quebrada. Escritorio*. Santiago, Tajamar Editores, 2005.

CERVANTES, MIGUEL DE. *Novelas ejemplares*. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novelas-ejemplares--0/html/ff32b242-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html

CHÁVEZ VACA, WLADIMIR. “El plagio literario posmoderno: tradición, ilegitimidad y nuevas tecnologías”. En *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 2, n°2 (noviembre 2013).

CONFUCIO. *Lun Yun*. Barcelona, Kairós, 1997. Cit en, Han, Byung-Chul. *Shanzhai*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

DÄLLENBACH, LUCIEN. “Intertexto y autotexto”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité*. La Habana, UNEAC Casa de las Américas, 1997.

DESBOIS, HENRI. “Propriété littéraire et artistique”. En *Le Droit d’auteur en France*. Paris, Dalloz, 1978. Cit. en, Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2014.

DELEUZE, GILLES. “Simulacre et philosophie Antique”. En *Logique du sens*. Paris, Éditions de minuit, 1969.

DERRIDA, JACQUES. *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Manantial, 2009.

EAGLETON, TERRY. “The revolt of the reader”. *New Literary History*, vol. 13, n° 3 (1982). Cit. en Pron, Patricio. ~~*El libro tachado*~~ *Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid, Turner, 2014.

ECO, UMBERTO. “3. El lector modelo”. En *El lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1981.

ECO, UMBERTO. *Les limites de l'interprétation*. Paris, Grasset, 1992. Cit. en, Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2014.

FANTE, JOHN. *Sueños de Bunker Hill*. Barcelona, Anagrama, 2004.

FEKETE, EMILIANO. “*Casa volada* (Francisco Ovando Silva)”. Reseña de *Casa volada*. Ovando, Francisco. En *Lo que leímos*.
<http://www.loqueleimos.com/2015/01/casa-volada-francisco-ovando-silva/>

FOUCAULT, MICHEL. *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1971.

FOUCAULT, MICHEL. *Las palabras y las cosas*. México D.F, Siglo veintiuno editores, 2001.

FOUCAULT, MICHEL. “Qu'est-ce qu'un auteur?”. En *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, (julio-septiembre) 1969. Cit. en, Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2014.

GARCÍA LANDA, JOSÉ ÁNGEL. “Retrospecciones intertextuales”. En *Revista Enthymema*, n° VIII (2013).

GENETTE, GÉRARD *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, GÉRARD. “La literatura a la segunda potencia”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité*. La Habana, UNEAC Casa de las Américas, 1997.

GÓNGORA, LUIS DE. “Carta de Don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron”. En *Antología poética*. Madrid, Castalia didáctica, 1986.

GRIVEL, CHARLES. “Tesis preparatorias sobre los intertextos”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité*. La Habana, UNEAC Casa de las Américas, 1997.

HAN, BYUNG-CHUL. *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

HAUSER, ARNOLD. “Paleolítico”. *Historia social de la literatura y el arte*. Buenos Aires, DeBolsillo, 2016.

HORACIO. *Arte poética. Epístola a los pisones*. Trad. Óscar Velásquez. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1999.

HOUELLEBECQ, MICHEL. *El mapa y el territorio*. Barcelona, Anagrama, 2015.

IBARRA, VÍCTOR. “El reciclaje”. En *Revista Grifo*, n° 19 (septiembre 2010).

JAMESON, FREDERIC. “II. La posmodernidad y el pasado”. En *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991.

KRISTEVA, JULIA. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité*. La Habana, UNEAC Casa de las Américas, 1997.

LETHEM, JONATHAN. *Contra la originalidad*. México D.F, Tumbona Ediciones, 2007.

LEFEBVRE, HENRI. “De la literatura y el arte modernos considerados como procesos de destrucción y autodestrucción del arte”. En V.V.A.A. *Literatura y sociedad. Problemas de metodología general*. Barcelona, Ediciones Martínez, 1971.

LEZAMA LIMA, JOSÉ. *La expresión americana*. La Habana, Letras Cubanas, 2010.

LUKÁCS, GEORGE. “Sobre la esencia y la forma del ensayo”. Traducción de Cecilia Tercero Vasconcelos. En *Anuario de Letras Modernas*, vol. 13 (2005-2006).

MACHEREY, PIERRE. “Autonomie et indépendance”. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris, François Maspero, 1966. Cit. en, Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2014.

MAUREL-INDART, HÉLÈNE. “Techniques du plagiat”. En *Médium*, n° 32-33 (2012-2013). <https://www.cairn.info/revue-medium-2012-3-page-249.htm>

MAUREL-INDART, HÉLÈNE. *Sobre el plagio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2014.

MUSA, ROBERTO. “De los problemas de escribir sobre el plagio”. En *Revista Grifo*, n° 19 (septiembre 2010).

NANCY, JEAN-LUC y LACOUÉ-LABARTHES. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

NAVARRO, DESIDERIO. “*Intertextualité: treinta años después*”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité*. La Habana, UNEAC Casa de las Américas, 1997.

OVANDO, FRANCISCO. *Casa volada*. Santiago, Cuneta, 2013.

PERROMAT AUGUSTÍN, KEVIN. “El concepto de plagio antes que la imprenta: ¿teorías intertextuales implícitas?”. En *Revista Grifo*, n° 19 (septiembre 2010).

PERROMAT AUGUSTÍN, KEVIN. “Historicum”. En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Paris, Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2010.

PERROMAT AUGUSTÍN, KEVIN. “Practicum”. En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Paris, Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2010.

PERROMAT AUGUSTÍN, KEVIN. “Theoricum”. En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Paris, Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2010.

PERROMAT AUGUSTÍN, KEVIN. “Los viejos antecedentes andalusíes de la intertextualidad y su posible influencia en el occidente cristiano”. En *452°F. Revista electrónica de la literatura y literatura comparada*, n° 5 (septiembre 2011).

PERROMAT AUGUSTÍN, KEVIN. “Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo?”. En *452°F. Revista electrónica de la literatura y literatura comparada*, n° 5 (septiembre 2011).

PIGLIA, RICARDO. “1. ¿Qué es un lector”. En *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005.

PRON, PATRICIO. ~~El libro tachado~~ *Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid, Turner, 2014.

RANDALL, MARILYN. *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power*. Toronto, University of Toronto Press, 2001. Cit. en Perromat Augustín, Kevin. “Theoricum”. En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Paris, Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2010.

RIFFATERRE, MICHAEL. “El intertexto desconocido”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité*. La Habana, UNEAC Casa de las Américas, 1997.

RIFFATERRE, MICHAEL. “La silepsis intertextual”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité*. La Habana, UNEAC Casa de las Américas, 1997.

RIFFATERRE, MICHAEL. “Semiótica intertextual: el interpretante”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité*. La Habana, UNEAC Casa de las Américas, 1997.

RÍOS BAEZA, FELIPE. “Hexágono de la intertextualidad: la literatura como disciplina histórica”. En *Revista Grifo*, n° 19 (septiembre 2010).

ROSE, MARK. *Authors and owners*. Cambridge, Harvard Press, 1994. Cit. En Pron, Patricio. *El libro tachado Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid, Turner, 2014.

RUBIO, RAFAEL. “Plagio y censura en un texto de Nicanor Parra”. En *Revista Grifo*, n° 19 (septiembre 2010).

RUPRECHT, HANS-GEORGE. “Intertextualidad”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité*. La Habana, UNEAC Casa de las Américas, 1997.

SANTA CRUZ, ADRIANA. “Francisco Ovando: *Casa volada*”. Reseña de *Casa volada*. Ovando, Francisco. En *Revista Lecturas*.
<http://www.revistalecturas.cl/francisco-ovando-casa-volada-por-adriana-santa-cruz/>

SARDUY, SEVERO. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires, Cuenco de plata, 2011.

TANIZAKI, JUN'ICHIRO. *El elogio de la sombra*. Madrid, Siruela, 2012.

VALERY, PAUL. “L'enseignement de la poétique au Collège de France”. En *Œuvres I*. París, Gallimard, 1957. Cit. en, García Landa, José Ángel. “Retrospecciones intertextuales”. En *Revista Enthymema*, n° VIII (2013).

VAN DIJK, TEUN. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1992.

VEGA, LOPE DE. “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo”. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-estetiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html/

ZUMTHOR, PAUL. “Intertextualidad y movilidad”. En Navarro, Desiderio. *Intertextualité*. La Habana, UNEAC Casa de las Américas, 1997.

ZUMTHOR, PAUL. *Essai de politique médiévale*. Paris, Éditions du Seuil, 1972. Cit. en Perromat Augustín, Kevin. “Historicum”. En *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Paris, Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2010.