UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE IV

Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Études Romanes - Espagnol

Présentée et soutenue par :

Kevin PERROMAT AUGUSTÍN

le : **13 novembre 2010**

El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica

Sous la direction de :

Mme Milagros EZQUERRO - Professeur, Université Paris-Sorbonne Paris IV

JURY:

Mme Milagros EZQUERRO - Professeur, Université Paris-Sorbonne Paris IV
M. Gustavo GUERRERO - Professeur, Université de Cergy-Pontoise
Mme Covadonga LÓPEZ ALONSO - Professeur, Universidad Complutense de Madrid
M. Eduardo RAMOS IZQUIERDO - Professeur, Université Paris-Sorbonne Paris IV

Le plagiat dans les Littératures Hispaniques : Histoire, Théorie et Pratique

Résumé

La présente recherche a pour objet le plagiat littéraire dans les littératures hispaniques d'un point de vue historique, théorique et pratique. Si la perception du plagiat ainsi que sa représentation discursive ont été l'objet d'importantes évolutions tout au long de l'Histoire, un certain nombre d'éléments semble récurrent. Un plagiaire est un «faux auteur», mais cette notion de base n'a cessé de s'enrichir à partir de matériaux provenant d'horizons divers, tant épistémologiques que discursifs. Considéré comme une simple infraction morale ou juridique et rattaché par la suite à une diffuse notion d'intertextualité, les études les plus récentes ont recours à la Pragmatique pour essayer d'appréhender la nature ambiguë et polémique de la question. Ce travail adopte une approche pluridisciplinaire du phénomène, réunissant des contributions jusqu'à présent éparpillées entre la Littérature Comparée, le Droit, l'Histoire ou les différentes littératures nationales, mais gardant toujours son centre d'intérêt dans les littératures hispaniques. L'étude est divisée en trois parties. La première d'entre elles concerne l'apparition, la consolidation et l'évolution de la notion jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Dans la deuxième partie, nous exposons les différentes théories sur le plagiat, mises en relation avec les approches disciplinaires adoptées. Enfin, nous offrons une analyse sur les applications pratiques du plagiat : on y découvre leurs différents emplois normatifs, stratégiques, idéologiques ou artistiques. Le *plagiarisme* en tant que processus de création est présent dans de nombreux mouvements de différentes périodes, mais il s'associe notamment à l'Avant-garde et à la Postmodernité.

Cette étude propose une perspective d'ensemble ainsi qu'un corpus théorique et littéraire sur ces contenus, en vue d'ouvrir de nouveaux axes de recherche dans le domaine des littératures hispaniques.

Mots clés : Plagiat, intertextualité, appropriation, Littérature Comparée, littératures hispaniques, *plagiarisme*, paternité littéraire, propriété intellectuelle, Linguistique Légale, Stylistique.

Plagiarism in Spanish Literatures: History, Theory and Praxis.

Abstract

The object of this study is literary plagiarism in Spanish Literatures, from a historical, theoretical and practical approach. From a historical point of view, plagiarism perception and representation have encountered important evolutions. However, they have preserved common elements. A plagiarist is an 'untruthful author', but to this basic notion other materials have been attached from a number of epistemological and disciplinary perspectives. Considered first as a mere moral or legal infringement and subsequently assimilated to a certain concept of intertextuality, recent studies make use of pragmatic approaches to intend an explanation of the ambiguous and polemic nature of the subject. This thesis studies the phenomenon from a multidisciplinary approach, gaining with the contributions collected from Law, Comparative Literature, History or the different national literatures, though maintaining its focus on Spanish Literatures. The study is divided in three parts. The first one deals with the emergence, instauration and evolution of the concept until approximately the end of the XVIIth century. Secondly, different theories are reviewed in relation with the particular disciplinary approaches adopted. Finally, practical applications of plagiarism are considered: normative, strategic, ideological or artistic uses. Plagiarism as an artistic device is present in a number of movements and trends in different periods, especially associated to Avant-garde and Postmodernism.

This study offers a general view of the subject and both a theoretical and a literary corpus, until presently scattered in monographic works, in order to propose some possible research guidelines on plagiarism in the realm of the Spanish Literatures.

Keywords: Plagiarism, intertextuality, appropriation, Comparative Literature, Spanish Literatures, postplagiarism, authorship, copyright, Forensic Linguistics, Stylistics.

Discipline : Études romanes, espagnol.

École Doctorale IV : Civilisations, cultures, littératures et sociétés.
28, rue de Serpente, 75006 Paris.

Resumen

La presente investigación tiene como objeto el plagio literario en las literaturas hispánicas desde una dimensión histórica, teórica y práctica. Desde el punto de vista histórico, la percepción del plagio y su representación discursiva han sufrido evoluciones importantes, aunque siempre han conservado elementos comunes. Un plagiario es un "falso autor", pero esta noción de base se ha ido enriqueciendo a partir de materiales provenientes de numerosos horizontes epistemológicos y discursivos. Considerado como una mera infracción moral o jurídica y, posteriormente, asimilado a una difusa noción de intertextualidad, los estudios más recientes se sirven de la pragmática para intentar explicar la naturaleza ambigua y polémica de la cuestión. Esta tesis aborda el fenómeno desde una perspectiva multidisciplinar, reaprovechando las contribuciones hasta ahora dispersas en la literatura comparada, el derecho, la historia o las distintas literaturas nacionales, pero conservando en su centro de interés las literaturas hispánicas. El estudio se divide en tres partes. Una primera que concierne la aparición, consolidación y evolución de la noción hasta fines del siglo XVII. En la segunda parte, se exponen las distintas teorías sobre el plagio, en relación con las perspectivas disciplinarias adoptadas. Por último, se analizan las aplicaciones prácticas del plagio: sus usos normativos, estratégicos, ideológicos o artísticos. El plagiarismo como procedimiento creativo está presente en numerosos movimientos de diferentes épocas, asociado especialmente a la vanguardia y a la Posmodernidad.

Este trabajo propone una visión y un corpus teórico y literario de conjunto sobre estos contenidos, hasta ahora dispersos en obras esencialmente monográficas, con la esperanza de que abran nuevas líneas de investigación en el ámbito de la literatura hispánica.

Palabras clave: plagio, intertextualidad, apropiación, Literatura Comparada, Literaturas Hispánicas, plagiarismo, autoría, propiedad intelectual, Lingüística Forense, Estilística.

Agradecimientos

Hegel sostenía que el plagio no era competencia de la Crítica literaria, ni de la Justicia, pues no era más que una cuestión de "buenos modales". Debo agradecer ante todo a mi familia, amigos, profesores y colegas, la indicación de numerosas líneas de investigación, comentarios y sugerencias pertinentes sobre el desarrollo de mis pesquisas. Se ha dicho a menudo que cada libro es un esfuerzo colectivo, éste no es una excepción.

Me gustaría dar las gracias especialmente a mi directora de investigación, Milagros Ezquerro, por su confianza, tolerancia e infatigable apoyo. No estaba exento de riesgos el amparar un proyecto como éste, que ha ido creciendo progresiva e inquietantemente. Espero que los resultados sean dignos de su confianza.

A lo largo de estos años de trabajo, algunas partes han sido publicadas parcialmente como artículos, o han sido expuestas a colegas en seminarios, o han sido publicadas en sitio de Internet (www.elplagio.com). Debo agradecer los comentarios, la labor de los editores, y las sugerencias de los internautas, que estas primeras intervenciones suscitaron. En ocasiones, estas colaboraciones desinteresadas abrieron vías insospechadas. Aunque resulta imposible agradecer particularmente cada ayuda, quede aquí constancia de mi reconocimiento para todos ellos.

Agradecimientos especiales a: Pierre-Yves, por sus interrupciones; Manuel, "el que resiste gana"; mi madre, improvisada "cazadora de plagios"; mi hermano Carlos por su ayuda en las cuestiones de Propiedad Industrial; mi padre, por sus relecturas y sabias observaciones; Anna, Aline y Amandine, por su "servicio de asistencia lingüística".

Y, claro está, a Cristina. Sencillamente, sin ella, esta tesis no hubiera sido posible.

0 INTRODUCCIÓN 11

1 HISTORICUM 17

1.1 EL PLAGIO DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA 18

1.2 RECURRENCIAS REPROBABLES Y *MIMESIS*. EL PLAGIO EN LA ANTIGÜEDAD. 24

1.2.1 La importancia de los autores en la literatura griega. El discurso como patrimonio común e individual. 27

1.2.2 Creación de las bibliotecas. Nacimiento de la Filología. Críticos y acusaciones de plagio. 32

1.2.3 De Grecia cautiva a Roma virtuosa 35

1.2.4 Críticos y acusaciones de plagio en la literatura romana. 40

1.2.5 Mimesis y comunidad del patrimonio literario. Marcial y la propiedad artística. La literatura como medio de producción. 44

1.3 LOS PADRES DE LA IGLESIA. LA ACUSACIÓN DE PLAGIO COMO ARMA IDEOLÓGICA. 50

1.4 POÉTICA MEDIEVAL Y PLAGIO. TESTIMONIOS. INTERTEXTUALIDAD NECESARIA: *AUCTORITAS* Y CO-AUTORÍA. 58

1.4.1 Poética medieval: anonimia, glosas y antologías. Apropiaciones legítimas. 68

1.4.2 Tradición y estudio del plagio en la tradición de Al-Ándalus. 74

1.4.3 Evolución y cambios significativos en la Baja Edad Media. Poéticas combinatorias. Consolidación de la autoría. 84

1.5 DUELOS LITERARIOS EN EL PARNASO: IMITACIÓN POÉTICA, PRAGMÁTICAS, IMPRENTA Y PLAGIO EN EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO. 107

1.5.1 Erasmistas y ciceronianos. Los polémicos límites de la imitación literaria. 119

1.5.2 La lengua del Imperio. Translatio Studii. El sabor del fruto ajeno. Apropiaciones lícitas e ilícitas. Autores dudosos: negros, moros, sodomitas, judíos, mujeres e indios. 130

1.5.3 Ecumenismo cristiano. Lutero, Loyola, Erasmo. Posibilidad del plagio en las obras teológicas del Renacimiento y Barroco. 177

1.5.4 Teatro del Siglo de Oro. Autoría difusa y reutilización de materiales. Cuervos, cornejas y plumas ajenas. 194

1.5.5 Acusaciones de plagio en las controversias científicas de los siglos XVI y XVII. 214

1.5.6 Bajo la protección de Apolo: prerrogativas, estrategias y plagio en el Parnaso barroco. 238

2 THEORICUM 288

2.1 PRECURSORES 304

2.2 ESTRATEGIAS ERUDITAS Y ACADÉMICAS 312

2.2.1 Polígrafos y eruditos. El plagio, el método científico y la instauración de la Crítica Literaria. 316

2.2.2 La Dissertatio Philosophica de Plagio Literario de Jakob Thomasius y Johannes Reinelius. ... 329

2.2.3 Libros y Cazadores de plagios. 354

2.3 ESTRATEGIAS DE AUTOR. 385

2.3.1 Críticos moralistas. *394*
2.3.2 La originalidad, el trabajo y la propiedad: Sociedad de Autores y profesionalidad de la literatura *402*
2.3.3 Construcción jurídica del Autor. Ley y plagio *421*
2.3.4 Crítica Psicoanalítica y Neo-Romántica. *449*
2.4 ESTRATEGIAS LÓGICO-FORMALES. 462
2.4.1 Estrategias semióticas. Criterios para el reconocimiento de la autenticidad. *463*
2.4.2 El nombre propio del autor: texto-para-texto. *469*
2.4.3 Modalidades de la citación. *473*
2.4.4 Modalidades de la intertextualidad. *478*
2.4.5 Lingüística forense, formalizaciones y modelos informáticos. *485*
2.5 ESTRATEGIAS DE LECTURA: PRAGMÁTICA Y PODER. 505
2.5.1 Táctica y estrategia. *516*
2.5.2 Escritura y Poder: el plagio imperialista y guerrillero. Ilustración, propaganda y dependencia cultural. *527*
2.5.3 Feminismo y propiedad intelectual: En busca de la maternidad literaria. *548*
2.5.4 Estética de la Mistificación. Superchería, vanguardia, provocación y plagio: el Plagiarismo como procedimiento y como corriente artística. *562*

3 PRACTICUM 586

3.1 POLÍTICAS DEL PLAGIO. MECANISMOS DE CONTROL DE LA LITERATURA. ACADEMIA, PEDAGOGÍA Y PROPAGANDA..... 590
3.1.1 Expertos, peritos y otros profesionales de la lectura *599*
3.2 DISCURSOS DEL PLAGIO..... 611
3.2.1 Discursos fiscales..... *612*
3.2.2 Discursos apologéticos..... *630*
3.3 REPRESENTACIONES DEL PLAGIO 644
3.3.1 Infracciones literarias..... *644*
3.3.2 Metáforas peligrosas *645*
3.3.3 De animales *648*
3.3.4 De profesiones y ocupaciones *668*
3.3.5 De marginales, débiles y desviados..... *671*
3.3.6 De delincuentes, criminales y malhechores. *681*
3.3.7 ¿La última metáfora?..... *684*

4 CONCLUSIONES..... 690

5 BIBLIOGRAFÍA 694

6 ÍNDICE ONOMÁSTICO 731

7 ÍNDICE TEMÁTICO..... 750

Ilustración 1: El Árbol de la Vida; Athanasius Kircher, Œdipus Ægipticus (1652)..... 92
Ilustración 2: Ramon Llull, Ars magna.. 94
Ilustración 3: Giovanni Fontana (s. XV) *Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum*..... 266
Ilustración 4: Giovanni Fontana (s. XV) *Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum.*..... 267
Ilustración 5: "Rota del delphino" del *Triompho de la Fortuna* (1527) de Sigismondo Fanti..... 268
Ilustración 6: "Domanda XXXV-XXXIX", *Triompho de la Fortuna* (1527) de Sigismondo Fanti. 269
Ilustración 7: *Sator Arepo tenet opera rotas* (¿'el sembrador Arepo labra con el arado'?)..... 271
Ilustración 8: Juan Caramuel, lámina XX de *Metametrica, arte nuevo de varios e ingeniosos laberintos* 273
Ilustración 9: Juan Caramuel, Capítulo CCCXXXV de *Metametrica*. 274
Ilustración 10: Gaspar Sanz, *Instruccion de musica sobre la guitarra española… con vn breve Tratado para acompañar con perfección… resumido en doze reglas y exemplos los mas principales de Contrapunto y Composición*. 276
Ilustración 11: Portada de *Le masque des orateurs* (1667), de Richesource. 282
Ilustración 12: Retrato de Jakob Thomasius que precede la edición de *De plagio literario,* 1673. 331
Ilustración 13: Distribución de los autores y obras en función del valor económico y simbólico. 513
Ilustración 14: Stewart Home, *Plagiarism: Art as Commodity and Strategies for its Negation*, 1987. 576
Ilustración 15: Obra presentada en Copilandia. Exposición de 2005, por el colectivo Gratis..... 578
Ilustración 16: Panfleto contra las restricciones a la reproducción de originales (pág. 1)..... 579
Ilustración 17: Panfleto contra las restricciones a la reproducción de originales (pág. 2)..... 580
Ilustración 18: *When Marion Copied* (2006). 592
Ilustración 19: *When Marion Copied* (2006); Cuadernillo pedagógico. 593
Ilustración 20: Campaña institucional (Universidad del Nordeste de Illinois). 594
Ilustración 21: Cartel de la *Campaña contra el plagio* elaborado para la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Universidad Pontificia de Perú en 2008. 595
Ilustración 22: *Bound by Law* (2006), por Keith Aoki, James Boyle. Jennifer Jenkins del Duke Center for the Study of Public Domain de la Facultad de Derecho de la Universidad de Duke. 598
Ilustración 23: Portada del segundo número de *Vital*, donde se acusa a Neruda de plagio. 614
Ilustración 24: Jean Ignace Gérard, Grandville, "Le royaume des marionettes", *Un autre monde,* 1844. 647
Ilustración 25: Pierio Valeriano, Giovan Pietro, *Les Hiéroglyphiques,* 1615. 650
Ilustración 26: Leopoldo Alas "Clarín" visto por Ramón Cilla. 651
Ilustración 27: "¡Qué pico de Oro!", Francisco de Goya y Lucientes, nº 53 de los *Caprichos* (1799). 655
Ilustración 28: "¿Si sabrá más el discípulo?", Francisco de Goya y Lucientes, nº 37 de los *Caprichos* (1799).... 657
Ilustración 29: "Ni más ni menos", Francisco de Goya y Lucientes, nº 41 de los *Caprichos* (1799). 659
Ilustración 30: *Le singe sculpteur*, Antoine Watteau. Musée de Beaux Arts de Orleáns. 660
Ilustración 31: Caricatura de Grandville, *Un autre monde*, 1844. 660
Ilustración 32: Portada de *The Guerrilla Girls'Art Museum Activity Book* (2004) 663

Ilustración 33: Campaña de las *Guerrilla Girls* contra la discriminación sexista. 664
Ilustración 34: Campaña en español de las *Guerrilla Girls* contra la discriminación sexista..... 665
Ilustración 35: Figura de águila escritora en *La corneja sin plumas* de Paulo Ipnocausto [Juan Pablo Forner].. 667
Ilustración 36: *The Assault On Culture: Utopian Currents From Lettrism To Class War*, de Stewart Home..... 680
Ilustración 37: Cartel de la Exposición Plagiarismo, 9 de mayo-4 de julio 2005. 688
Ilustración 38: Captura de pantalla del *coloquio perpetuo* de Belén Gache, julio de 2010. 689

0 Introducción

El objeto del presente trabajo de investigación es el plagio literario en las literaturas hispánicas. De entrada, conviene adoptar ciertas precauciones preliminares. A primera vista, parece evidente a qué me estoy refiriendo. Un lector medio tiene una idea bastante clara de lo que se entiende por plagio, noción que no difiere enormemente de las empleadas por los lectores super-especializados que son los críticos y filólogos. Sin embargo, en sí mismos, los asuntos de autenticidad, originalidad y autoría –subconceptos valorativos sobrentendidos en la noción misma– rara vez son objeto de una lectura unánime.

Un autor (re)conocido *autoriza* una lectura; una redundancia necesaria, dado el carácter tautológico de esta dimensión interpretativa que permite el equilibrio semántico entre la apertura y la unilateralidad del sentido. Ahora bien, este *contrato de lectura*, obviamente, no ha permanecido idéntico a lo largo de los periodos históricos; las convenciones morales en torno a la escritura han evolucionado según las determinaciones políticas, económicas, ideológicas o meramente tecnológicas. Lo que parece permanecer estable es la consciencia entre autores y lectores de la posibilidad de infringirlas. El "plagio", o "hurto literario", es el nombre que ha recibido un determinado tipo de violación de las expectativas comúnmente aceptadas de autoría y (re)producción textual. Con frecuencia, la reprobación moral ha sido acompañada por una sanción económica, en ocasiones incluso penal. Igualmente, ha habido épocas donde los requisitos de originalidad eran más débiles o difusos –como por ejemplo la Edad Media– y otras que podríamos calificar de más "exigentes" o, desde otro punto de vista, "restrictivas".[1] Así, las Cortes de Cádiz, en 1813, permitían que se reprodujeran las obras sin la autorización de los herederos, pasados diez años desde la muerte del autor. En el otro extremo, la legislación actual mexicana concede, por el contrario, cien años. Es decir, ni siempre se ha considerado como plagio las mismas prácticas, ni la transmisión de escritos ha estado reglamentada de la misma manera. Por estas razones, todo estudio del plagio, más allá de cualquier pretensión generalista o formalista, debe incluir en su metodología la dimensión histórica de los fenómenos que analiza o expone.

El presente trabajo se divide en tres partes: Histórica, Teórica y Práctica, división artificial operada por un mero propósito expositivo; las distintas dimensiones del fenómeno se

[1] Considérese, por dar un ejemplo de otros ámbitos artísticos, que Richard Wagner fue condenado por plagio en una querella que hoy en día calificaríamos, sin lugar a dudas, como banal. Para una recopilación de casos célebres del siglo XIX (entre los cuales se encuentra el de R. Wagner), ver el libro de Domenico GIURATI, *El plagio* [1903], traducido por Luis Marco (sin fecha), edición facsímil, Pamplona: Analecta Editorial, 2005, págs. 264-265.

superponen en la actividad práctica, puesto que las definiciones teóricas aplicadas tienen un origen y una vigencia inequívocamente históricos. La investigación parte, por las razones aducidas, de un primer acercamiento histórico, animado por una hipótesis de trabajo en cierto punto novedosa dentro de este campo de estudio: el plagio es una categoría interpretativa que recorre diacrónicamente la mayor parte de las historias y territorios literarios, al menos desde que se firman o se conservan los nombres de los autores. Esta hipótesis choca con buena parte de las ideas preconcebidas de filólogos y críticos en general. Se ha repetido hasta la saciedad la ausencia de "autoría real" en determinados periodos de la historia literaria, incluso se ha llegado a fijar el nacimiento de la misma en la invención de la imprenta de tipos móviles.

El capítulo teórico pasa revista a las definiciones disciplinarias que coexisten en cada discurso sobre el plagio. Los diferentes orígenes epistemológicos de estas definiciones se encuentran en la raíz de las distintas paradojas y desacuerdos entre aquellos que se pronuncian sobre las cuestiones de originalidad, valor y autenticidad literarios. Con vistas a simplificar su exposición, he decidido agruparlas en función del componente que predomina y orienta los distintos posicionamientos, una división útil pero hasta cierto punto artificial, puesto que no se produce en los discursos teóricos en sí mismos. Por consiguiente, las teorías quedan divididas en:

1) Estrategias eruditas
2) Estrategias de autor
3) Estrategias lógico-formales
4) Estrategias de lectura

En el tercer y último capítulo, nos ocuparemos de la aplicación práctica de la discursividad en torno al plagio en la literatura hispánica. El fenómeno puede ser analizado en términos retóricos, genéricos y expresivos. La "praxis del plagio" se divide en políticas, discursos, y representaciones poéticas y ficcionales del plagio. Este último punto saca a colación las potencialidades creadoras de las formas poéticas reprimidas o transgresoras con respecto a la ortodoxia poética. En todas las épocas, diferentes propuestas han preconizado "plagiarismos", poéticas apropiacionistas que rebasan las definiciones canónicas de los actos literarios.

Es preciso realizar algunas precisiones de índole metodológica. El interés por la historia, teoría y prácticas del plagio literario reside en su naturaleza ambigua y polémica, que evidencia en cada ocasión las sucesiones y solapamientos de los distintos *modelos autoriales*. Las acusaciones de plagio han venido refrendando en negativo estos modelos de interpretación que se han sucedido en las distintas etapas históricas. Dado que estos modelos, lejos de ser monolíticos, han aspirado en cada ocasión a una hegemonía textual, para la cual han debido

confrontarse con otros paradigmas coetáneos o contemporáneos, los resultados de su estudio arrojan una perspectiva diferente sobre el hecho literario, los actores implicados y los textos resultantes. En efecto, parafraseando a Michel Foucault cuando se interroga sobre la naturaleza discursiva del Autor, la historia de la literatura se completa con el estudio de las respuestas, de los discursos originados por los autores, por los críticos y demás lectores "autorizados" a ciertas preguntas recurrentes: ¿qué es el plagio?, ¿cómo se reconoce?, ¿quién lo define?, es decir, ¿quién lo controla?; ¿dónde empieza y dónde termina la dependencia textual (i)legítima? ¿De qué manera los textos plagiarios están *marcados*, si es que lo están?

Lo primero que llama la atención cuando se considera la historia literaria desde el punto de vista de las polémicas generadas en torno a la propiedad artística o la autoría del discurso literario es, en todas las épocas, una constancia en las acusaciones, en los patrones de las apologías de los acusados, en las teorías literarias y poéticas esgrimidas en uno y otro caso. Tomemos, por ejemplo, el bíblico "*Nihil novum sub solem*" –'no hay nada nuevo bajo el sol', *Eclesiastés* (I, 10)–; varios siglos más tarde y en otra tradición literaria, Terencio lo concretará para la literatura, aunque conservando el mismo principio, en "*Nullum est jam dictum, quod [non] dictum sit prius*" ('no hay nada que no haya sido dicho antes', Prólogo del *Eunuco*); idea reformulada con posterioridad en multitud de obras y que desembocará en el *mal-être* crónico de los "aspirantes a autor", oprimidos por el peso de la tradición, expresada de manera más completa por De La Bruyère: "*Tout est dit et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent (...) l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes.*" ('todo está dicho y llegamos demasiado tarde: hace más de siete mil años que hay hombres y que piensan (...) no hacemos más que cosechar detrás de los clásicos y los más hábiles de entre los modernos').[1] Significativamente, tanto Terencio como De la Bruyère, justifican con estas afirmaciones la apropiación de materiales ajenos (y previos): el primero su deuda con los dramaturgos helénicos, el segundo su *re-actualización* de los *Caracteres* de Teofrasto.

Ahora bien, está recurrencia de tópicos en los discursos originados en torno al plagio no debería conducirnos a deducir una suerte de estabilidad en las posiciones entre apologistas y detractores. Los mismos argumentos pueden ser revertidos en uno y otro sentido. De este modo, en su peculiar defensa del plagio –que no es tal–, Lautréamont retrueca la ya célebre expresión de La Bruyère para sus propios fines: "*Rien n'est dit. L'on vient trop tôt depuis plus*

[1] Jean de LA BRUYÈRE, *Les Caractères de Théophraste avec Les caractères ou Les mœurs de ce siècle de M. de la Bruyère. Nouvelle édition augmentée de la Defense de M. de la Bruyère et de ses Caractères par M. Coste.* Tomo I. Amsterdam: F. Changuion, 1738, pág. 135.

de sept mille ans qu'il y a des hommes. (...) Nous avons l'avantage de travailler après les anciens, les habiles d'entre les modernes." ('Nada está dicho y llegamos demasiado temprano; hace más de siete mil años que hay hombres. (…) Tenemos la ventaja de trabajar detrás de los clásicos y los más hábiles de los modernos').[1] De ahí, precisamente, parte una cierta noción que ha acompañado a la última modernidad, por la que "el artista inventa a sus precursores" (Borges) o "los transforma" (H. Bloom).

La presente investigación es, por otra parte, multidisciplinaria; su objeto de estudio es esencialmente literario, pero transita también por espacios tradicionalmente reservados a la Literatura comparada, la Semiótica, la Sociología, el Derecho o la Informática. Las razones que explican esta pluralidad de perspectivas asociadas son también varias y de peso. El plagio posee una doble naturaleza literaria y moral (ideológica-política-jurídica) y, si bien es cierto que tanto sus defensores como sus detractores esgrimen argumentos éticos para apoyar sus tesis, un estudio crítico no debe ignorar la naturaleza forzosamente heterogénea del hecho literario, así como no debería tampoco confundir su materia de estudio –lo intrínsecamente literario (*id est*: la utilización de lo extraliterario *en la construcción de los discursos literarios* sobre el plagio)– con las consideraciones morales que puedan suscitar las obras estudiadas. Resulta, por lo tanto, no solamente ineficaz, sino anacrónico e impertinente, todo estudio consagrado al fenómeno que concluya desenvueltamente "**X** plagió a **Y**" o "**A** no es más que un plagio de **B**". Sería, si se me permite la comparación, como si un crítico literario ante el antisemitismo manifiesto de la obra de Quevedo (o de la mayoría de sus contemporáneos) concluyera que, puesto que Quevedo era antisemita, su obra debería tener menos valor o reconocimiento. No solamente estaría aplicando valores modernos a la obra de un escritor de otro siglo, sino que, y es lo más grave, no estaría añadiendo absolutamente nada a la comprensión (y valoración) estética de este autor. Los elementos antisemitas en la obra quevediana, provenientes de una realidad extraliteraria, cumplen una función discursiva precisa dentro de su obra, independientemente de nuestro rechazo a sus presupuestos ideológicos. Es más, el plagio en estado puro (reproducción textual *in extenso* e *in toto*) no existe, dado que se confunde con el fenómeno más amplio de la falsificación o la piratería editorial. Todo plagio es, por definición, ambiguo (debe no parecerlo) y polémico (el plagio sólo existe en la medida en que alguien lo "descubre" y lo "rechaza"). Incluso desde la perspectiva más opti-

[1] Utilizo la edición editada por Maurice SAILLET, Valery LARBAUD y A. POULET-MALASSIS: Isidore DUCASSE (LAUTRÉAMONT), *Œuvres complètes. Les champs de Maldoror par le Comte de Lautréamont (Chants I, II, III, IV, V, VI). Poésies (I, II). Lettres.* Paris: Librairie Générale de France, 1963. La cita proviene de *Poésies II*, pág. 426.

mista, un lector con una gran competencia lectora, es decir, capaz de descifrar e interpretar *correctamente* los textos, puede ignorar la existencia de una obra anterior de la que se hubiera "copiado" lo esencial [definición del DRAE]. De hecho, para todas las obras que se encuentran dentro –y fuera– de nuestro canon literario actual, existe la posibilidad de encontrar un modelo para una imitación culposa. El trabajo de la crítica literaria se desarrolla a través de un contrato de autenticidad y de "originalidad"; adherir a una acusación de plagio desde la crítica literaria equivale a adoptar ciegamente unos presupuestos sobre la coherencia e integridad textual, pero también una posición moral y discursiva, es decir, una definición de la literatura con "fecha de caducidad" (y, por consiguiente, probablemente anacrónica o *caduca*).

La constitución de la bibliografía general e hispánica sobre el plagio ha sido, por otra parte, un objetivo importante de la presente investigación. Faltaba, hasta donde alcanzo a saber, un trabajo que reuniese la ingente cantidad de información repartida en una multitud de trabajos monográficos y generalistas; espero que el resultado, destinado a ser completado, sea de utilidad y sirva de base a nuevas sistematizaciones, a partir de la visión general aportada.

Es tradicional agradecer en este tipo de introducciones la ayuda o información proporcionada por los distintos bibliotecarios a los que se ha recurrido. Ciertamente, a lo largo de los años que ha durado esta investigación he recurrido a estas instituciones: Biblioteca Nacional de Francia en París, Biblioteca Británica en Londres y Biblioteca Nacional en Madrid. Sin embargo, con la excepción de la subsede del Arsenal de la BNF, las bibliotecas nacionales sufren de su éxito, como señalaba Umberto Eco recientemente, y la inexorable ampliación de sus fondos las ha convertido en centros de gestión masivos. La naturaleza múltiple y cambiante del plagio resiste a las indexaciones de los catálogos modernos, y los bibliotecarios se ven cada vez más encaminados a una labor administrativa antes que bibliográfica; un raro momento de bibliofilia se produjo cuando un empleado del Arsenal abrió para mí un ejemplar intonso de una edición del manual universitario de Reinelius y Thomasius sobre el plagio literario del siglo XVII y que había permanecido intacto durante más de tres siglos esperando un lector. El descubrimiento de esta obra de apabullante erudición significó un hito en el presente trabajo, pues demostraba una continuidad imprevista en los discursos teóricos sobre el plagio desde la Antigüedad hasta las concepciones modernas de la Literatura. En homenaje al trabajo de estos dos polígrafos, he conservado la división tripartita adoptada por ellos.

Asimismo, me gustaría señalar la importante influencia que han tenido en esta investigación los estudios pioneros de Antoine Compagnon y Marilyn Randall, así como los trabajos colectivos coordinados por Christian Vandendorpe, Martha Woodmansee, Peter Jaszi, Lise Buranen y Alice M. Roy. La obra de estos autores ha permitido superar las definiciones mora-

les y románticas que perduraban subrepticiamente en buena parte de la producción crítica y teórica sobre la cuestión.

Signo probable de los nuevos tiempos filológicos, el grueso de mi investigación literaria se ha desarrollado a través de los corpus digitales presentes en Internet. En estos tiempos en los que recibe tantas críticas y suscita tantos recelos planetarios, debo reconocer que buena parte de mis investigaciones no hubiera sido posible sin la ayuda de *Google Books*, la librería virtual y privada de esta compañía norteamericana. Sin entrar en polémicas políticas o ideológicas, me limito a constatar el salto cualitativo en mi trabajo, aproximadamente en su ecuador hacia 2007, después de la aparición de este servicio, únicamente comparable, pero a una escala considerablemente menor, a *Gallica*, la biblioteca digital de la BNF.

En cuanto a las citas, traducciones y ediciones utilizadas durante la investigación, he manejado una bibliografía extensa y políglota. En la mayoría de las ocasiones he preferido citar en el castellano original (conservando la ortografía y gramática de la época) y, en el caso de textos en lengua extranjera, cito de manera extensa y traduzco de manera voluntariamente conservadora, casi literal, para evitar en lo posible añadir interpretaciones espurias, y para permitir que el lector se forme su propia opinión. Aunque mis competencias lingüísticas me permiten sin mayor dificultad traducir desde el inglés o el francés, y más laboriosamente desde el latín, el italiano o el gallego-portugués, no sucede lo mismo con los textos en alemán, griego o árabe, donde he debido recurrir a traducciones, ediciones bilingües o incluso resúmenes disponibles en mis lenguas de trabajo. Hechas estas aclaraciones, cuando no figure otro nombre de traductor, se debe considerar que la traducción es mía.

1 HISTORICUM

Aporía del Juicio literario [de René Wellek]:

¿Cómo debería el filólogo evaluar una obra literaria: desde la perspectiva del pasado, el punto de vista actual o el "veredicto de la historia"?[1]

[1] Hans Robert JAUSS, « Literary History as a Challenge to Literary Theory » [1978] (trad. Timothy Bahti) en LEITCH, V.B.; CAIN, W.E.; FINKE, L. et Alii (eds.), *The Norton Anthology Theory and Criticism*, New York, London, 2ª edición, 2010, págs. 1416-1417.

1.1 El plagio desde una perspectiva histórica

> Un enunciado representa siempre una expresión de singularidades, de puntos singulares que se distribuyen en un espacio correspondiente. Las formaciones y transformaciones de estos mismos espacios plantean (…) problemas topológicos que se resisten a ser formulados en términos de creación, comienzo o fundación. Tanto más en un espacio determinado, importa poco que una expresión se haga por vez primera, o bien sea una repetición, una reproducción. Lo que importa es la *regularidad* del enunciado: no un valor medio, sino una curva.
>
> Gilles Deleuze, *Foucault*.[1]

Parece posible afirmar que desde que existe la escritura, se firman los textos y se conservan estos nombres, los lectores y autores han considerado que hay una cierta correspondencia entre el discurso y su productor nominativo. En todas las épocas de la civilización escrita,[2] tanto en las regiones occidentales, como orientales,[3] podemos encontrar testimonios de este fenómeno y comportamientos reglamentados, ritos sociales, en torno a la lectura y a la producción de textos escritos. Se ha invocado un texto, datado aproximadamente en el 2300 a. C. y asociado al nombre propio de una princesa sumeria (*Enheduanna*), como el primer testimonio de autoría reconocida. Y ya los escribas egipcios parecían ser conscientes de que en buena medida el interés y del valor de la Escritura con respecto al discurso oral era la preservación de la personalidad y la intención comunicativa del escritor (autor original o no) por medio del

---

[1] Paris: Éditions de Minuit (1984), pág. 13.

[2] Walter ONG, el gran estudioso de la "oralidad", asocia claramente la aparición de las acusaciones de plagio al establecimiento de la Escritura en un primer momento, y de la Imprenta posteriormente: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London y New York: Routledge, 2002, pág. 129.

[3] La noción de *Oriente* merecería un análisis aparte, dada la amplitud y vaguedad polisémica del término, que llega a poner en duda incluso la pertinencia de esta separación cultural; espacio del que carecemos en el presente estudio. Varios autores ponen en duda la existencia del plagio en el denominado *Oriente*, arguyen que, al carecer de un sentido fuerte de la autoría y de la propiedad literaria, la apropiación indebida, el *hurto artístico* no es posible en estas civilizaciones. No obstante, los ejemplos aducidos por los autores parecen indicar, antes que una ausencia absoluta de la noción de Autor, un concepto más relativo, menos exclusivo de la autoría. Cfr. de William P. ALFORD, 1995, *To Steal a Book Is an Elegant Offence. Intelectual Property Law in Chinese Civilization*, y en el libro colectivo, editado por L. BURANEN y A. M. ROY, *Perspectives On Plagiarism and Intellectual Property in a Post Modern World*, New York: State University of New York Press, 1999, los artículos de L. M. DRYDEN "A Distant Mirror or Through the Looking Glass? Plagiarism and Intellectual Property in Japanese Education", (págs. 63-75); "Originality, Authenticity, Imitation, and Plagiarism: Augustine's Chinese Cousins" (págs. 19-31), de C. Jan SWEARINGEN; y, de Marilyn RANDALL, "Imperial Plagiarism", (págs. 131-141). Sobre la conveniencia o inutilidad de la oposición Oriente/ Occidente ver de Edward Said, *Culture and Imperialism* (New York: Vintage, 1993) y *The Text, the World and the Critic* (Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1983).

nombre propio escrito.[1] Tampoco escasean los ejemplos más cercanos: La Escuela de Alejandría expurgó los textos homéricos en la firme creencia en uno o varios autores reales, enmendando lo que suponían que debía ser ajeno y posterior. Sócrates condenaba a los sofistas porque alquilaban las palabras, enajenándolas de su emisor original. El método comparatista de San Jerónimo para la traducción de la Biblia implica la aceptación de una unidad textual, un idiolecto, un estilo discursivo propio para cada texto, emanado de la visión del mundo de su productor, el Autor. Se podrían multiplicar los ejemplos, se comprobaría que existen prácticas análogas y que, en este sentido, la Función-Autor, tal como era concebida por Michel Foucault[2], parece haber acompañado largo tiempo la Historia de la Literatura, hasta el punto de obligarnos a poner en cuestión la posibilidad de *una literatura sin autores*.

La historia del plagio es central en la más amplia Historia de la Literatura, en el sentido que responde a las evoluciones de la misma materia literaria, como límites reprobables de ésta. Sin embargo, esta investigación no ha sido comenzada, propiamente hablando, en lo que concierne a la literatura hispánica. Si bien es cierto que existe una abundante literatura que toca incidentalmente este tema, ésta se encuentra dispersa en monografías y estudios especializados. Al contrario de lo que sucede con otras filologías,[3] no hay obras de conjunto consagradas a los diferentes periodos, ni que estudien globalmente el fenómeno. Este trabajo no aspira, evidentemente, a suplir esta carencia; no pretende sino aportar varias sugerencias sobre los posibles focos de interés y momentos de inflexión en la evolución del fenómeno.

Por otra parte, aunque en principio autónoma, la confluencia entre la historia literaria y los distintos desarrollos jurídicos de la Propiedad Intelectual o la Libertad de Prensa, los avances tecnológicos como la Imprenta o Internet y la digitalización textual imponen unos "hitos" en la historia del plagio. Creemos que no es casual la aparición cíclica de acusaciones, apologías y discursos en torno al fenómeno, en periodos históricos concretos de crisis de las instituciones literarias, en la medida en que éstas como las restantes estructuras socioculturales son trasformadas y recíprocamente son agentes de cambio de y por las evoluciones tecnológico-económicas.

Con relación a los materiales más idóneos para la elaboración el estudio histórico del plagio se debe hacer una precisión ligada a lo apuntado más arriba. Para el investigador siempre

---

[1] Alberto MANGUEL aporta ambos ejemplos en *Una historia de la lectura* (trad. de J. L. LÓPEZ MUÑOZ). Madrid: Alianza editorial, 2001, págs. 258-259, y cita asimismo los versos donde se recoge esta noción de escritura-pervivencia individual: "¡Sé escriba! ¡Graba esto en tu corazón/ Para que también tu nombre sobreviva!/ El papiro es mejor que la piedra tallada. Un hombre ha muerto: su cuerpo se convierte en polvo,/ y sus familiares se extinguen./ Un libro es lo que hace que sea recordado/ en la boca del hablante que lo lee."

[2] Michel FOUCAULT, "Qu'est-ce qu'un auteur?" (1969) *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris, 1994, págs. 817-849.

[3] Ver la bibliografía donde se encuentran obras que estudian la literatura anglosajona, francesa e italiana.

resultará más productivo el estudio del discurso *en torno al* plagio, que el de los materiales mismos que lo constituyen (textos cuestionados, posibles fuentes). La razón es que ésta última línea de trabajo es la seguida precisamente por una de las partes necesariamente implicadas en el fenómeno. El plagio, puesto que es fruto de una interpretación, no existe como tal hasta que no es "descubierto", siendo el método denominado de "los pasajes paralelos" la herramienta preferida por los autores que denuncian la falsa autoría u originalidad de un texto. El resultado de la comparación es contrastado con la definición de la literatura vigente para el comparatista. Sin embargo, si bien es posible calibrar hasta cierto punto el grado de similitud entre los materiales comparados (es el sistema que utiliza el *software* anti-plagio disponible actualmente en el mercado), esta información puede, a lo sumo, probar una cierta intertextualidad que sólo la interpretación del crítico (o del lector en general) asume como plagio. Resulta, pues, más interesante (y objetivo) prestar atención a los mecanismos de interpretación puestos en práctica por los lectores, antes que entrar en los fundamentos de las posiciones adoptadas. De este modo, cuando J. Thomasius y M. Reinelius recogen y hacen suya una acusación contra las *Etimologías* de San Isidoro, aprendemos más sobre el concepto de plagio y la definición de lo que era y no era aceptable en el siglo XVII en las universidades alemanas, tras la asunción de los nuevos métodos científicos (que requerían el cumplimiento de unas consignas precisas para la citación de fuentes), que acerca de la honradez intelectual de San Isidoro, para cuyo conocimiento, en todo caso, nos remitiremos a los (escasos) testimonios de sus contemporáneos: recepción de su obra, relación con la tradición, etc.

En este sentido, el estudio del plagio, de la intertextualidad ilegítima, de lo que ha sido considerado como lícito o ilícito tomar de la tradición o de los contemporáneos, de los autores nacionales o extranjeros, confluye –no siendo cada acusación de plagio más que un tipo de lectura que rechazaría una modalidad determinada de *textualidad* o de lectura– en el campo de estudio relativamente reciente, la denominada Historia de la Lectura. Uno de los máximos especialistas en la materia, Roger Chartier define sus objetos de estudio[1] como un triangulo cuyos vértices serían el Texto, el Libro ('soporte' en su más amplio sentido) y la Lectura; las relaciones entre éstos establecen tres líneas de investigación: 1) la definición social del libro y de la lectura, a partir de la categorización de los textos y la diferente apropiación de los mismos por los distintos lectores-autores; 2) la reconstrucción de los "sistemas prácticos que organizan los modos, histórica y socialmente diferenciados, de acceso a los textos"; y 3) "dado que no hay texto sin el soporte que permite su lectura", la doble serie de dispositivos que,

[1] Roger CHARTIER, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIVe et XVIIIe siècle*, Paris: ALINEA, 1992, págs. 19-22.

por un lado, reflejan las estrategias de Escritura y la intención de autor, y, por el otro, las decisiones editoriales o las limitaciones tecnológicas de la elaboración-difusión material del texto ('libro').

Debemos, pues, a la hora de considerar el recorrido histórico del fenómeno, adoptar dos reticencias o reservas metodológicas. En primer lugar, cuando de manera continuada, aunque con distinta intensidad, los distintos periodos, escuelas y corrientes literarias y filológicas han respondido a los interrogantes que plantea el fenómeno a través de enfrentamientos, polémicas y otras "batallas textuales", y los filólogos, hombres de Letras, catedráticos o escritores de prestigio han esgrimido enmiendas, modificaciones, censuras, denegaciones de autoría o de autonomía textual (y un largo etcétera), lo que estaba en juego más allá de la reputación de éste o aquél escritor, humanista o literato, lo que se dibujaba en cada panfleto, reseña o ponencia era una definición de la Literatura y de los productores de la misma. En segundo lugar, y como corolario de la precaución anterior, resulta iluso enjuiciar la "originalidad" (la existencia o la ausencia de plagio efectivo) en la obra de un autor a partir de los criterios actualmente en vigor (incluso si éstos fueran únicos y unánimemente aceptados). Aquellos estudiosos que consagran páginas y páginas a demostrar que, valga el ejemplo, Laurence Sterne y su *Tristram Shandy*, no merecen la (alta) estima en la que son tenidos,[1] no muestran más que la inadecuación de sus procedimientos exegéticos o críticos.

Finalmente, es necesario especificar una última directriz del presente estudio. Dado que el calificativo de plagio expresado por autores y lectores responde a una determinada estrategia hermenéutica (revelación de una supuesta dependencia inter-textual), a unos esquemas de interpretación, el fenómeno adquiere inevitablemente una dimensión pragmática. Las acusaciones y defensas de los presuntos plagios han cumplido funciones diversas dentro del discurso de la crítica y de las instituciones literarias, pero con la esencial característica común de que han sido y son eficaces herramientas para el control del campo de las Letras y de la tradición literaria. El plagiario "descubierto" (reprobado como tal por la Institución, por sus *iguales*) pierde de inmediato el crédito (el *capital simbólico*) y queda relegado dentro del canon y del panorama contemporáneo o condenando, en el peor de los casos, al silencio textual. Desde este punto de vista, las acusaciones de plagio nunca son *desinteresadas*, en el sentido en el que obedecen a los *intereses específicos* del campo de las Letras. A menudo, una acusación de falta de originalidad es la manera más contundente de acallar a un rival ideológico o religioso, o de imponer, por ejemplo, una nueva jerarquía en la tradición o parnaso literario

[1] Cfr. el capítulo dedicado a Sterne por el crítico Thomas MALLON en *Stolen Words: Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism*, New York: Ticknor and Fields, 1989, págs. 12-24.

del momento. Este hecho explica, por otra parte, la incongruencia, con frecuencia señalada, entre lo que un escritor (o una sociedad) considera prácticas discursivas aceptables (poética vigente) y el discurso que realmente produce o al que adhiere (corpus y canon efectivos).

Dos son, en resumen, las principales hipótesis de trabajo que hemos adoptado: 1) una continuidad diacrónica del fenómeno –discurso sobre el plagio– y una relativa estabilidad conceptual, matizada por las diferentes definiciones y necesidades históricas del hecho literario. 2) Una dimensión pragmática –o, si se prefiere, *instrumental*– necesaria que enlaza las motivaciones extra-literarias con las necesidades discursivas.

Tal y como muestra el siguiente cuadro [**Tabla I**], hemos dividido, sin ningún afán de exhaustividad, la historia del Plagio en ocho periodos: Antigüedad, Patrística, Edad Media, Renacimiento, Barroco, Ilustración, Siglo XIX y Siglo XX. Los límites cronológicos y su denominación están sujetos a permanente discusión, sobre todo en lo relativo a la frontera entre determinados periodos (Baja Edad Media-Renacimiento, Barroco-Ilustración, etc.). Hemos obrado de este modo en aras de la claridad de exposición y por la comodidad que ofrecen estas "etiquetas" fácilmente reconocibles, aunque es evidente que determinados autores y textos se encontrarán en la frontera entre uno y otro periodo. En correlación con nuestras dos hipótesis de trabajo, en el cuadro aparecen reflejados dos campos principales (divididos a su vez en cuatro sub-campos): el discurso sobre el plagio (obras específicas: acusaciones-críticas y apologías-poéticas) y los diferentes *modelos autoriales* que lo posibilitan (Instituciones literarias y Propiedad Intelectual). El primer objetivo del cuadro es mostrar la continuidad diacrónica del fenómeno. A este respecto, es necesaria indicar que las áreas sombreadas en el cuadro representan épocas donde el campo en cuestión no está suficientemente representado (falta de testimonios) como sucede en las literaturas proto-vernáculas en la Alta Edad Media, o porque no existía propiamente hablando, como acontece con la codificación jurídica o institucional de la Autoría en la Antigüedad y la Edad Media.

Tabla I

Períodos		Acusaciones de Plagio (Autoría ilícita)	Control institucional de la producción escrita	Propiedad intelectual	Apologías/ poéticas del plagio (apropiación textual)
ANTIGÜEDAD	MUNDO HELÉNICO	**Imputaciones infamantes** contra Aristófanes, Platón, Aristóteles, Menandro, la escuela Pitagórica, etc.	Creación de las **Bibliotecas** de Alejandría, Pérgamo, Roma, etc. Aparición de la Filología: Fijación del corpus homérico y del canon clásico.	**Derecho al honor reconocido en el sistema jurídico romano.**	Teorías de la ***Imitatio* Clásica:** Cicerón, Séneca, Quintiliano. Horacio**: *Traslatio Studii et Imperii*** **Doctrina de "*Oratio publicata, res publica est*".** **Cristianización del saber pagano**
	IMPERIO ROMANO	**Acusaciones contra Virgilio y diversos autores.** Marcial, primera parición del término **"plagiario"**			
E. MEDIA	ALTA	**Acusaciones de plagio en controversias teológicas.**	Conservación y control del Patrimonio escrito a cargo de la Iglesia (Monasterios)	**Primeros autores romances (Gonzalo de Berceo).**	***Auctoritas, escolástica* y Oralidad:** invitación a la *co-autoría (Libro del Buen Amor)*..
	BAJA	**Teoría arábiga sobre la intertextualidad y el plagio.**	**-Escuela de los traductores de Toledo.** **-Universidades** (control y selección del canon *auctores*)	**-Derecho de las *Tabula Picta*** -D. Juan Manuel se asegura la integridad de su obra.	
RENACIMIENTO		-Polémicas entre humanistas. -Acusaciones contra los italianizantes (Garcilaso, Herrera, etc.). -Polémicas médicas y científicas. -Acusaciones entre autores de diccionarios	Reglamentación de la **Imprenta**: **Privilegios y Censura previa.**	**Privilegios** acordados a impresores y ocasionalmente a autores (Venecia, España, Francia, Inglaterra, etc.).	Justificación del ***Plagio Imperial*** (Du Bellay, Garcilaso, El Brocense, etc.) Reinstauración de la ***Imitatio* clásica**: Polémicas entre ciceronistas y erasmistas. Florilegios, polianteas. Michel de Montaigne: subversión de la Auctoritas a través de la *mala citación*.
BARROCO		-Polémicas en torno al *Guzmán de Alfarache* y el *Quijote*. -Prácticas intertextuales y acusaciones generalizadas.	**Inicio del estudio académico de la autoría.** **Academia Francesa (1635)** (Polémica entorno al *Cid* de Corneille y el Gil Blas de Lasage).	Generalización de **la nota a pie de página** y otros **mecanismos (científicos) institucionalizados de *citación***. (Reconocimiento de fuentes).	***Plagianismo,*** de Richesource (1680).
ILUSTRACIÓN		-Acusaciones contra Feijoo -Defensa de la literatura española frente a los ataques extranjeros -Polémicas adaptaciones de los *vaudevilles* franceses. -Reacción contra los afrancesados.	**Estatuto de la Reina Ana (1709)** **Academia de la Lengua** (1713)		**Ideal ilustrado del progreso asociado a la libre difusión de las ideas.** **Movimientos utópicos de abolición de la Propiedad Intelectual.**
SIGLO XIX		Acusaciones contra la Regenta. Acusaciones contra R. de Campoamor	Leyes sobre la **Propiedad Intelectual** de Isabel II **Convenio de Berna** (1886)	**Derechos del autor y libertad de prensa (1813)**	***Teoría Lautreamontiana del Plagio* (1870)**
SIGLO XX		-Polémica entorno a los autores del 98 y Valle-Inclán. -Polémicas en las vanguardias poéticas. -Acusaciones periódicas contra autores populares.	**Convención Universal de Ginebra (1952)** Difusión controlada**: Instituciones especializas y Sociedades de gestión de derechos de Autor.**	**-*Copyrights* y Derecho Moral de Autor.** -Extensión del derecho de autor a Internet. **-Copyleft.**	**-Situacionismo/ Apropiacionismo** **-Postmodernidad, intertextualidad y paradojas Borgeanas.** **-Festivales del Plagio (Londres, 1982).** **-Copyfight/ *Plagiarismo***

1.2 Recurrencias reprobables y *Mimesis*. El plagio en la Antigüedad.

Las literaturas helénica y latina no parecen haber prestado una especial atención a la cuestión de la propiedad intelectual, ni a su estatus moral y jurídico. En ninguna de las codificaciones jurídicas o en cualquier otro tipo de testimonio escrito, encontramos referencias a algún tipo de derecho, protección o sanción relativa a alguna clase de noción de propiedad o suerte de derecho para la producción o reproducción de la obra artística o literaria. Y, sin embargo, existen varios factores que nos inducirían a esperar que estas dos civilizaciones de artistas, comerciantes, pero sobre todo, juristas (especialmente los romanos) hubieran considerado reglamentar de cierta manera la tradición y diseminación de los bienes culturales.

Por un lado, resulta innegable que la civilización greco-latina no carecía de una sólida noción de autor. Así lo evidencia el peso de un elemento pseudo-mítico como era la figura de Homero, y los textos que le eran habitualmente atribuidos. De hecho, Homero cumplía funciones extremadamente diversas, desde la mera definición del discurso poético hasta servir de horizonte lingüístico o último objeto de referencia para los objetos literarios: primer Autor (*el* Autor); padre y abuelo de poetas; *aedo*, o lo que es lo mismo, creador y ejecutor del texto; lengua materna de los poetas, de los filólogos y de los *bibliómanos*. Para tomar verdadera conciencia de la amplitud del fenómeno, basta señalar que, aunque en cierto modo análoga, Homero desempeña una función mayor si cabe a la de Shakespeare, la Biblia del Rey Jaime y Cervantes en el mundo anglosajón e hispánico respectivamente. La *Ilíada* ha sido considerada como la verdadera "Biblia de la Antigüedad", y su estudio era insoslayable para la buena educación de los jóvenes pertenecientes a la aristocracia.[1]

Por otro lado, la literatura griega conservó muy pronto los nombres de los autores que habían adquirido una cierta reputación como sabios, oradores o poetas, a la que también tempranamente se asoció una serie de valores y recompensas simbólicas, sociales e, incluso, pecuniarias. En este orden de cosas, no resulta en absoluto extraño que se establecieran distintas modalidades de competición (o competencia) entre los hombres de letras. En efecto, la corona de laurel, los certámenes teatrales –extremadamente bien recompensados– y literarios en general forman parte del *atrezo* heredado de la Antigüedad por nuestra tradición literaria. Así pues, parece lógico suponer que los autores de la Antigüedad debieran haber sentido algún tipo de aprehensión con respecto a la posibilidad de que otros autores (rivales) se apropiaran de creaciones suyas.

---

[1] David DIRINGER, *The Book Before Printing. Ancient, Medieval and Oriental*, New York: Dover Publications, 1982, pág. 238.

Asimismo, la aparición del mecenazgo en distintos momentos de la historia Antigua (Atenas de Pericles, mundo helénico, Roma de Augusto, etc.), contribuyó sin lugar a dudas a un acrecentamiento de las rivalidades y tensiones por ocupar puestos y posiciones privilegiadas en el parnaso terrenal de la corte de estrategas, reyes o emperadores. Así lo atestigua una larga lista de biografías y relatos sobre las accidentadas y legendarias biografías de numerosos autores –como Platón, Aristóteles, Arquímedes y Aristófanes– entre los favores áulicos o las penas del destierro.

Sin embargo, debemos rendirnos a la evidencia; la falta de testimonios sobre cualquier tipo de propiedad intelectual o artística, más que responder a los azares de la transmisión textual, es debida a varios factores que si bien por sí mismos no la imposibilitan, dificultan en gran medida su existencia. Dado que la cultura es un hecho social, estos factores se encuentran relacionados con la concepción jurídica y literaria en el pensamiento greco-latino.

En primer lugar, parece existir una supuesta aversión del Derecho de la Antigüedad por lo abstracto, que supuestamente impediría conceptuar la separación (moderna) entre el texto y su soporte. El comprador de un texto podía servirse de él a voluntad, sin que el autor pudiera ejercer el más mínimo control sobre el objeto lingüístico que (ya) no le pertenecía. Sea esto o no debido a un cierto tipo de mentalidad jurídica, lo cierto es que debemos esperar hasta que la República de Venecia en el siglo XVI establezca esta distinción (al conceder precisamente un privilegio para imprimir indefinidamente un texto y prohibir que otros lo hagan).[1]

La segunda razón para la ausencia de conceptualización de la Propiedad Intelectual en una sociedad con una noción de la autoría tan próxima, sin embargo, en otros aspectos a la nuestra, parece resultar del tipo de recompensa obtenida a través de la literatura o de la creación discursiva. Éstas no parecen haber alcanzado un carácter inmediato, es decir, *mercantil*; ciertamente, los autores de la Antigüedad no se sustentaban a través de la pluma. Ni siquiera los sofistas, tan denostados por *alquilar* sus palabras –por desposeerlas de su función comunicativa primera y unívoca– podían vivir exclusivamente de escribir discursos para uso ajeno, sino que el componente oral, los servicios en presencia (*didascalia*, consejos sobre lo que más tarde será conocido como *enuntiatio*) así como la restante actividad pedagógica parecen haber motivado el grueso de sus honorarios. De Protágoras se cuenta que enseñaba y escribía tratados de temas tan dispares como elocuencia, filosofía, astronomía e incluso economía

[1] Marco Antonio Sabellico fue el primer autor al que se le concedió un privilegio en 1486, para su historia de Venecia; Pamela O. LONG, *Openness, Secrecy, Authorship. Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2001 pág. 11.

doméstica; lo que parece indicar un impulso considerable de la prosa en tiempos de los sofistas (LONG, 2001, pág. 18).

La ausencia de Propiedad Intelectual no es incompatible, como veremos con más detalle a continuación, con una consistente y duradera noción de Autor, ni con una búsqueda explícita del reconocimiento a través de la autoría de obras artísticas o intelectuales. Ahora bien, la existencia del plagio no descansa sobre el reconocimiento de los derechos de los autores sobre la integridad o la reproducción de las obras intelectuales, aunque tampoco sea incompatible con una poética de imitación canónica y abundante intertextualidad (como es la poética de la Antigüedad). Los autores aspiraban a ser reconocidos (individualmente) por sus creaciones y protestaban ante las apropiaciones (reproducciones, repeticiones) discursivas. Por este motivo, Heráclito (*Fragmento 35*) calificará (¿irónicamente?) a los pitagóricos de "sofistas" expresión que puede ser interpretada en su sentido lato, 'Sabios, eruditos', o más posiblemente, en la acepción retomada por Platón, como 'falsos eruditos, pedantes (¿plagiarios?)'. En este pasaje (desgraciadamente sin contexto), Heráclito podría estar reprobando la excesiva dependencia de los discípulos a la letra de las enseñanzas de Pitágoras; en otras palabras, su falta de discurso *propio*. Por otro parte, se da el caso de que aquellos a quienes la historia ha reservado la apelación de "sofistas" por antonomasia (es decir a determinadas personalidades de los ss. V-IV a. C.) acabaron publicando sus lecciones con el fin de acrecentar su prestigio, esto unido al carácter pragmático y utilitarista de sus escritos podría ya presentirse en el menosprecio aristocrático del de Éfeso, que prefirió depositar los suyos en un templo:

> Pitágoras, hijo de Mnesarco, llegó en su estudio más lejos que los demás hombres, y seleccionando entre los escritos de los otros, reivindicó una sabiduría que no era más que el conocimiento heterogéneo [*polimatia*] y un arte de maldad.[1]

El carácter ambivalente de la tradición y del individualismo de la literatura griega, heredado por la civilización romana y, posteriormente, por el Cristianismo, explica la diferente naturaleza del plagio con respecto a nuestras concepciones modernas. Igualmente, muestra la posibilidad de un sistema literario estructurado a partir de modalidades de producción, transmisión y tradición distintos de los que percibimos como "naturales" desde nuestra modernidad. Estas diferencias son, pues, de dos tipos según el control ejercido por la sociedad (las instituciones literarias y jurídicas) en dos "momentos" de la actividad literaria: la creación y la difusión de la obra.

---

[1] Citado por Diógenes LAERCIO en *Vidas de filósofos ilustres*, VIII, 6. Utilizo la versión inglesa (que traduzco libremente) de C. D. YONGE (trad.), *The lives and opinions of eminent philosophers*. London: Henr G. BOHN, 1853, pág. 340.

1.2.1 La importancia de los autores en la literatura griega. El discurso como patrimonio común e individual.

Si bien se ha señalado reiteradamente el importante componente oral de la literatura de la Antigüedad, y se ha insistido sobre el mayoritario analfabetismo de la sociedad, el origen de la lírica de la épica, la finalidad oral más que probable de la mayor parte de la producción escrita (teatro, oratoria), la lectura en voz alta o el carácter musical del verso, factores todos ellos poco propicios a consolidar la figura del Autor, poseemos testimonios, relativamente fidedignos y muy tempranos sobre la existencia real de autores individuales. En el caso de Homero, la adscripción de las dos obras principales de las múltiples que se le llegaron a atribuir parece ser claramente anterior a su fijación por escrito (ss. V-VII a C.).

En cualquier caso, la consolidación del sistema de autoría parece claramente ligada a la difusión de la escritura. De este modo, ya con el poeta Teognis (583-500 a. C.) encontramos el primer autor que intenta controlar la difusión de su obra. Este poeta dio cuenta en unos versos del sistema que había ideado para evitar las apropiaciones ajenas o la falsificación de su autoría: a sus versos les pondría un sello

> para que no nunca [más] pase inadvertido si alguien los roba, y que nadie tome una obra inferior cuando hay obras de calidad, y así todo el mundo diga "Estos son versos de Teognis de Megara"[1].

George Haven Putnam al relatar la anécdota compara este sello de Teognis con el "*trade mark*" actual: una garantía de la calidad y de la identidad del productor del bien cultural. No obstante, aunque sugiere que el destino de la obra de Teognis podría haber sido su venta, Clemente de Alejandría (s. III d. C.), advierte, al comentar el pasaje, que hay que descartar cualquier ánimo de lucro en la actividad literaria del poeta griego, y asegura que los destinatarios eran más probablemente amigos del poeta que se servirían de sus versos en banquetes. [2]

Este temor del poeta a ser desposeído del justo reconocimiento por el talento o el trabajo realizado en la creación intelectual, y su reverso, la angustia de verse relegado como mero repetidor, glosador, copista o plagiario, pueden ser rastreados aquí y allá en numerosos pasajes de los autores y de los textos tal y como la azarosa tradición textual nos los ha legado. De este modo, las imputaciones mutuas de plagio y "charlatanería" entre Eurípides y Esquilo en

---

[1] Cito y traduzco desde el inglés de *The Works of Hesiod, Callimachus and Theognis*, traducción y edición a cargo del Reverendo J. BANKS. London: Henry G. Bohn, 1856, pág. 218. Ernst Robert CURTIUS también menciona este hecho y afirma que fue imitado por otros: *European Literature and Latin Middle Ages* [1948]. Trad. Willard R. TRASK. New York: Pantheon Books, 1953, pág. 515.

[2] George Haven PUTNAM en *Authors and Their Public in Ancient Times*, 3ª ed., New York: The Knickerbocker Press, 1923, pág. 63.

Las ranas de Aristófanes nos muestran hasta qué punto las invectivas de este tipo habían comenzado a parecer características de los hombres de letras griegos. Es un hecho destacable que la pugna entre ambos dramaturgos se centre en el reconocimiento honorífico por parte del público lejos de cualquier consideración crematística, por el honor de sentarse a la mesa de Hades (la posteridad) como "el mejor poeta trágico". Dionisio, el dios, se ha acercado al Más Allá para buscar a un buen dramaturgo decepcionado porque los contemporáneos (de Aristófanes) no se muestran a la altura de sus gustos. La tradición greco-romana identificó rápidamente las alusiones de Esquilo (Aristófanes) a los préstamos literarios de Eurípides, cuando aquél responde a los insultos de éste:

> ¿A mí esas cosas tú, oh coleccionista de parloteos, poeta de mendigos y remendón de andrajos?[1]

Aristófanes pone aquí en boca de Esquilo el eco de ciertos reproches que (al parecer) se le solían hacer a Eurípides, que habría sido considerado por algunos como un autor excesivamente "afectado" y erudito, poco escrupuloso a la hora de tomar prestados materiales ajenos y heterogéneos ("coleccionista de parloteos", "remendón"). Más aún, el carácter aristocrático de la escritura queda indicado en el texto a partir de la naturaleza misma de las descalificaciones ("andrajos", "mendigos"). Aristófanes, con sarcasmo, no sólo no hace a Eurípides rechazar estas imputaciones, sino aceptarlas en lo que parece ser una parodia de la poética imperante en la época:

> (...) desde el mismo momento que recibí de ti el arte de la tragedia, hinchada con términos jactanciosos y palabras pesadas, antes de todo, la hice adelgazar y le quité peso con epilios, digresiones y acelgas blancas, administrándole jugo de parloteos que *extraía de los libros*. Luego la alimentaba con monodias, metiendo a Cefisofonte (pág. 256).

El origen libresco de la inventiva de Eurípides parece evidenciar una amplia difusión de la literatura escrita que permite la "intertextualidad" como estrategia recurrente de composición textual. La última alusión a la co-autoría de Cefisofonte (esclavo de Eurípides), es especialmente hiriente, ya que hace referencia a los rumores bastante extendidos de que constituiría uno de los primeros casos conocidos de "negros literarios" –"escritura indirecta, por intermediario", escritor-fantasma (*ghost writer*)– de la Antigüedad. Eurípides no niega este rumor, ni siquiera cuando después de escuchar los consejos de Eurípides para salvar a la Atenas amenazada por las guerras del Peloponeso, Dionisio le pregunta a bocajarro: "¿Estas

[1] *Las ranas*, traducción de J. García López, Murcia: Universidad de Murcia, 1993, pág.253.

cosas las descubriste tú mismo o Cefisofonte?" (pág. 273). Eurípides reconoce el origen colectivo de sus composiciones (incluyendo su plan para salvar Atenas) y cuando llega el momento del dictamen final que cierra el certamen, y se deben pesar en la balanza los versos de Esquilo y de Eurípides, aquél le aconseja que meta también a su mujer y Cefisofonte, puesto que sólo dos versos de Esquilo pesan más que todos los de Eurípides, quien es finalmente derrotado.

Así pues, la tradición greco-latina en su versión, digamos, "oficial", sostenía una visión del hecho literario en la que las retribuciones de los autores eran más de orden simbólico, de reconocimiento social por el fruto de una actividad que no dejaba de ser elitista y aristocrática. Al parecer, las acusaciones de plagio no eran infrecuentes, aunque sus motivaciones dependían más de los enfrentamientos ideológicos o filosóficos que sobre la recompensa material que los textos podían otorgar a los autores. Platón, en una conocida anécdota que circuló en la Antigüedad en diferentes versiones, fue acusado de plagiar al mismo Pitágoras, después de haber adquirido un texto de Filolao (discípulo de aquél) mediante el pago de diez mil denarios. Aulo Gelio, en el siglo II, reprodujo en sus *Noches Áticas* los siguientes versos de Timón:

> Tú, Platón, puesto que ansiabas el saber,/ por una suma desorbitada compraste un librito/ que te enseñó a escribir el *Timeo*.[1]

La amplia difusión de estas acusaciones nos ha dejado algunos ejemplos en los textos griegos conservados. De este modo, también Teopompo de Quíos en su obra *La escuela de Platón*, afirma que:

> "[s]e descubrirá que la mayoría de sus diálogos son inútiles y falsos: la mayoría plagios, procedentes de las diatribas de Aristipo y algunos, incluso, de las de Antístenes y muchos de las de Brisón de Heraclea".[2]

Estas acusaciones también se extendieron a Aristóteles, y dan una idea aproximada sobre la consolidación de una figura de autor (una función específica de los nombres propios que acompañan a los textos), y la resistencia ejercida por diferentes autores frente a las obras percibidas como discordantes con este paradigma hermenéutico. El hecho de que en estas acusaciones se entremezclen objetivos políticos o ideológicos con apreciaciones literarias no invalida las hipótesis de un origen antiguo de la relación Autor-Texto, o si se prefiere de la Función-Autor como máxima garantía de coherencia y autenticidad textual.

---

[1] Anécdota y cita mencionadas por Aulo GELIO en las *Noches Áticas*, III, 17 (traduzco a partir de *Attic Nights*, trad. W. BELOE, London: J. Johnson, vol. I, 1795, págs. 225-226.

[2] Cito la traducción por Antoni PIQUÉ ANGORDANS, en *Los Megáricos: Presentación y traducción de los textos.* Barcelona: Universitat de València, 1989, pág. 105.

En sentido contrario, incidiendo en la tensión proveniente de la paradójica ambivalencia de la naturaleza individual y social del lenguaje, el reaprovechamiento de las ideas o de las palabras ajenas se vuelve inevitable en ciertos tipos de discurso, como el científico, el jurídico o el filosófico. La misma naturaleza integradora de la mitología clásica obligaba a los autores posteriores a tomar en cuenta las variantes y desarrollos propuestos por precursores y contemporáneos. Otro tanto sucedía con los textos técnicos. Por eso Sócrates, en su defensa ante la acusación de impiedad, apela al carácter antimónico del origen del discurso cuando refuta haber corrompido a la juventud ateniense al proclamar que el sol y la luna no eran "sino rocas incandescentes en el cielo", dado que éste era un pensamiento, como era bien sabido, de Anaxágoras, y que, por lo tanto, era absurdo atribuirle a él las derivaciones morales del enunciado:

> -¿Crees que estás acusando a Anaxágoras, querido Meleto? ¿Y a tal punto subestimas a los aquí presentes que crees que son analfabetoscomo para no sabersaber que los libros de Anaxágoras de Clazómenas están llenos de tales aseveraciones? ¡Y justamente los jóvenes serían quienes aprenden de mí estas cosas cuando tienen la posibilidad de adquirirlas en la orquesta, por un dracma como mucho, y reírse de Sócrates, si pretendiera que son suyas, siendo, por lo demás, tan extrañas como son![1]

En realidad, en este pasaje, Sócrates se comporta como un verdadero sofista, puesto que el delito de impiedad no radica en la prioridad de la afirmación, sino que ésta se basta por sí sola para condenarlo (como, por otra parte sucedió, ulteriormente). Es preciso, no obstante, señalar que los jóvenes "reirían si Sócrates pretendiera que éstas ideas son suyas", no, si las sostuviera. Esta antinomia entre el origen y la eficacia elocutiva del discurso, entre su dimensión individual (privada) y social (pública) que hoy en día permanece indisoluble, es la clave de las acusaciones y de las afirmaciones de la propiedad y de la apropiación indebida del discurso.

Michel Foucault (2001) propuso que uno de los orígenes de la estabilidad en la relación autor-texto radicaba en la posibilidad de censurarlo o exigir responsabilidades al productor del discurso. Diógenes Laercio cuenta que en el año 411 a. C., se ordenó a los habitantes de Atenas que llevaran al ágora todos los ejemplares de Protágoras para que fueran quemados en razón de su carácter blasfemo.[2] Es de destacar, además, que tanto antes como en la actualidad, pocos regímenes se han contentado (desgraciadamente) con atacar al redactor del texto censu-

---

[1] PLATÓN, *Apología de Sócrates*. Utilizo la traducción de Alejandro G. VIGO. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997, págs. 60-61.
[2] Citado por George Haven PUTNAM (1923, pág. 119).

rado, sino que suelen enjuiciar también a todas las personas responsables de su difusión: editores, copistas, impresores, libreros, distribuidores...

También Diógenes Laercio en otra de sus biografías nos muestra otra escena de las tensiones entre las poéticas "apropiadoras" y la creciente extensión de las atribuciones de la figura del autor en relación con la tradición y comercio textual. De este modo describe a Crisipo, el filósofo estoico, autor, al parecer muy fecundo (del que únicamente se han conservado fragmentos y alusiones insertos en textos ajenos):

> Trabajador incansable como ninguno como evidencian sus obras; ya que escribió más de setecientos cinco libros. Escribió a menudo varias obras sobre una misma materia, por su deseo de consignar todo lo que se le ocurría; y de corregir sus afirmaciones precedentes, para lo que empleaba una multitud de fuentes. De este modo, llegó a citar casi por entero la *Medea* de Eurípides; y un hombre que al tomar su libro le había preguntado que qué era, le respondió "*Medea* de Crisipo". Asimismo, Apolodoro el Ateniense, en su Colección de Dogmas, queriendo mostrar que lo que Epicuro había escrito de su propia cosecha y sin ninguna cita para apoyar sus argumentos era de más valor que todos los libros de Crisipo, dice así (cito textualmente): 'Pues si se despojaran los libros de Crisipo de todos los fragmentos que ha tomado de otros autores la página quedaría en blanco' (LAERCIO, 1853, pág. 328).

En otro orden de cosas, si bien la escritura estaba reservada en la Antigüedad a una categoría social con la posibilidad exclusiva de adquirir y emplear los conocimientos, el material y el tiempo necesarios para esta actividad, es preciso señalar, no obstante, que la aspiración a los "honores" literarios no excluía de hecho la obtención de recompensas materiales de manera indirecta. Así como el ganador de los certámenes literarios podía obtener una retribución pecuniaria por su obra, el autor científico, el sofista, o un filósofo podían aspirar a ciertas ventajas materiales a través de la distribución y la apreciación de sus obras por parte del público o de los gobernantes.

Precisamente, la autora Pamela O. Long ha estudiado, en su libro *Openness, Secrecy, Authorship* ('Apertura, hermetismo, autoría', 2001), la transmisión y la difusión de los textos técnicos y científicos en función de la intención de los autores por extender o, por el contrario, restringir la circulación del conocimiento científico-técnico, su relación con la creación de la Propiedad Intelectual. Las conclusiones de su estudio son, en un primer momento, paradójicas: A partir de la Época Helenística, los descubrimientos, los avances técnicos o bélicos, de los que *a priori* se pensaría que cualquier comunidad desearía mantener en secreto, no sólo eran ampliamente difundidos en multitud de tratados –sobre balística, catapultas, fuego de

San Telmo, la mejor manera de asediar o de resistir al sitio de una ciudad–, sino que los autores parecen haber comprendido rápidamente que la mejor forma de encontrar mecenas para sus investigaciones, o simplemente para ganarse la vida, era adquirir una reputación de "expertos" que los hiciera conocidos entre los posibles gobernantes "benefactores".

Es de destacar que los autores, si, por un lado, se movían por un lógico instinto competitivo, no es menos cierto que adquirían un peso simbólico –la dignidad de "autores"– más relacionado con el dominio de un campo del saber científico o técnico que con la originalidad o la novedad de la materia tratada. En cualquier caso, parece documentado que los autores persiguen unos "honores" (méritos), y que las acusaciones de plagio se dirigen a aquellos de lo que se juzga no cumplen determinados requisitos de "autoría". De este modo, aunque se utilice libremente la obra de los precursores, al tratarse de materias científico-técnicas ('*epistheme'* o '*techné'*), el escritor que aspire a la condición de verdadero autor deberá completar, prolongar e incluso mejorar este patrimonio cultural con la experiencia y la reflexión propias. En este sentido, se puede considerar que las acusaciones de plagio de la época hacen más referencia a una carencia de "pericia" que a una falta de originalidad.

1.2.2 Creación de las bibliotecas. Nacimiento de la Filología. Críticos y acusaciones de plagio.

A partir del s. III a. C., la creación de las bibliotecas por lo Tolomeos y otros gobernantes de la Edad Helénica (Alejandría, Pérgamo, Antioquia, etc.) tuvo unas consecuencias importantísimas en la evolución del pensamiento de la Antigüedad. La Biblioteca como institución servía tanto a fines políticos, como otorgaba a la *polis* que la albergaba un inmenso prestigio cultural. Además, a partir del s. V. a. C., tenemos noticia a través de numerosos textos –por ejemplo, de Platón y de Aristóteles– que los libros que circulaban en rollos de papiro [*volumina*] eran extremadamente costosos y al parecer (aunque esto está sujeto a controversia) relativamente escasos[1], por lo que su atesoramiento y su comercio suponen la primera gran mercantilización de la escritura.

Sobre este último aspecto, podemos citar una anécdota bastante difundida por la que la Biblioteca de Alejandría solicitó a la ciudad de Atenas la única copia existente de las tragedias de Eurípides, Esquilo y Sófocles para lo cual abonaron 15 talentos, una cantidad desorbitada para la época, en calidad de fianza, renunciando finalmente a ella para poder conservar el há-

[1] George Haven PUTNAM (1923, págs. 97-126); cfr. David DIRINGER (1982, pág. 233).

pax[1]. En esta anécdota –probablemente ficticia– podemos percibir la importancia creciente que comenzó a adquirir a partir de los siglos cuarto y tercero antes de Cristo, el control y la posesión física del corpus textual de la cultura griega. Los Ptolomeos hacían todo lo posible para procurarse textos, incluso Galeno cuenta que registraban los barcos que llegaban a puerto para confiscar las obras originales que encontraban y entregar una copia. Sea cual sea la veracidad de estos hechos, lo cierto es que parecen indicar una política del control de la autoridad textual muy definida. La copia de manuscritos en la época helenística parece haber sido no sólo una actividad considerablemente onerosa, sino fuente de corrupciones textuales y de lagunas. Poseer un original, o una copia más antigua, equivalía a un mejor texto, y la proximidad biográfica del autor, una garantía de autenticidad.

Los bibliotecarios y eruditos de ésta época –especialmente la denominada Escuela de Alejandría– son considerados con bastante justicia como los fundadores de la Filología como disciplina consagrada a los estudios lingüísticos y literarios. El prestigio de este periodo hizo que sus ideas gramaticales y filológicas perduraran en ocasiones hasta el Renacimiento e incluso más tardíamente. Entre otras muchas labores, los bibliotecarios alejandrinos se ocuparon de la creación y de la edición del primer corpus clásico (*canon*) de la cultura griega, para ello elaboraron un sistema revolucionario de edición crítica, por el cual se comparaban las distintas partes de una obra buscando su coherencia textual, para liberar la obra de las interpolaciones espurias y las corrupciones y *lacunae* textuales. Esta tarea de censura, corrección y enmienda se basaba en una autoridad adquirida a través del dominio del patrimonio cultural y literario.

Desde Calímaco (c. 310-c240 a. C.), bibliotecario al que se atribuye la elaboración del catálogo de Alejandría, se elaboraron de manera continuada listas de autores, junto a los cuales se inventariaban las obras auténticas y las espurias. Los textos que no cumplían los requisitos de autenticidad y autoría (falsificaciones) no eran destruidos, pero sí eran marcados. Los bibliotecarios utilizaban una nomenclatura derivada de la metáfora de la "paternidad literaria", las volúmenes eran, pues, *gnesioi* ('hijos legítimos') o *nothoi* ('bastardos') y así constaban, por ejemplo, en el *Katalogos* concerniente a Esquilo.[2]

En relación con el plagio y las capacidades esperadas en un bibliotecario, existe una anécdota (transmitida por Vitrubio) en la que Aristófanes el Gramático (¿257-180? a.C.)

---

[1] La anécdota es mencionada en numerosas obras, por ejemplo por, George Haven PUTNAM (1923, pág. 131).
[2] A. GRAFTON, *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship.* Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1990, pág. 12.

muestra la *autoría simulada* de numerosas obras en un alarde de erudición (reconocimiento textual) y competencia bibliográfica:

> Ptolomeo Filadelfo organizó un certamen poético (...)Aristófanes, uno de los jueces, dijo que el premio debería recaer sobre el concursante que menor impresión había causado en el jurado, puesto que sólo él había recitado sus propios poemas y era por lo tanto un poeta; todos los demás participantes habían recitado composiciones ajenas y, por consiguiente, no merecían la recompensa. Ptolomeo dudaba, por lo que Aristófanes solicitó varios volúmenes de la Biblioteca. La comparación de ciertos fragmentos relevantes con lo recitado obligó a los mismos ladrones a confesar. Así, el rey ordenó que les condenaran por robo (...) y colocó a Aristófanes al frente de la Biblioteca.'[1]

No es casual que se atribuya a Aristófanes el Gramático la inserción de espacios entre las palabras, la creación de los signos diacríticos y la división mediante éstos del texto (anteriormente continuo) en oraciones y cláusulas. Las labores propias de la filología necesitaban estas herramientas para poder determinar con precisión la validez y autenticidad de los textos, que eran expurgados quién sabe con qué eficacia (la tradición dice que mucha) por los eruditos helénicos. Otro principio de economía textual empleado por la escuela de Alejandría resultaría fundamental a la hora de establecer la autenticidad de los pasajes estudiados. Aristarco (s. III-II a. C.) propuso y aplicó un sistema de comparación entre los pasajes dudosos u oscuros y otros textos autentificados del mismo autor o del mismo periodo.[2]

Este control textual se tradujo asimismo en la elaboración sistemática de investigaciones sobre las fuentes y las influencias de los autores, la comparación de pasajes para la elucidación de las variantes y anomalías textuales y de significado. No es de extrañar, pues, de esta perspectiva metodológica que la apropiación textual se convirtiera en materia de estudio. Porfirio menciona dos obras de Aristófanes dedicadas a los préstamos y citas de Menandro.[3] De igual forma, a través de este mismo autor y otros como Aulo Gelio, nos llegan noticias de que las acusaciones de plagio se había convertido ya en este periodo en asuntos

---

[1] Marco VITRUVIO POLIÓN, *De Arquitectura libri decem*, "Introducción", Libro Séptimo. Ed. Valentinus ROSE, Herman MÜLLER STRÜBING, Lipsiae [Leipzig], 1867, pág.156-157.

[2] Leighton REYNOLDS y Nigel G. WILSON, *Copistas y filólogos*. Trad. Manuel SÁNCHEZ MARIANA. Madrid: Gredos, 1986, pág. 23.

[3] Citado por EUSEBIO DE CESÁREA (*Preparación Evangélica, Lib. X*) a partir del libro perdido de Porfirio *Sobre literatura*. Porfirio también mencionaba la estimable cantidad de 6 volúmenes dedicados al mismo asunto por Latinus, autor no identificado. Porfirio también asegura que Cecilio de Calacte (autor de la época de Augusto) era de la opinión de que Menandro había plagiado a Antífanes en el *Supersticioso* (obra no conservada). Cito por la traducción francesa de SÉGUIER DE SAINT BRISSON: *La préparation évangélique*. Vol. II. Paris: Frères Gaume, 1846, págs. 63-64.

habituales, disputas recurrentes entre estudiosos, eruditos y autores.[1] Porfirio nos informa de que

> de Lisímaco hay dos obras *Sobre el plagio de Éforo*; Alceo, el poeta de los yambos injuriosos y de los epigramas, llenó considerablemente sus obras probando los plagios de Éforo […][2].

A medida que la Filología, la Bibliografía y las restantes disciplinas consagradas a los textos se consolidaban, las acusaciones de plagio o las referencias a las fuentes textuales se convirtieron en prácticas habituales de los profesionales encargados de la conservación, catalogación y valoración de las obras. Con la extensión del imperio romano, los conquistadores adoptaron esta actividad, a la vez que se completaba el traslado espiritual y físico –numerosos fueron los eruditos que adquirían textos en Alejandría o en las ciudades griegas para publicarlos o atesorarlos en la Capital, por encargo oficial o iniciativa privada– de la cultura helénica a Roma.

1.2.3 De Grecia cautiva a Roma virtuosa

Según el relato tradicional sobre la fundación de las letras latinas, fue un esclavo griego, Livio Andrónico (s. III. a. C.), a través de la traducción en verso de la *Iliada*, el precursor de la literatura latina, es decir, de una producción textual particular, rodeada de un cierto prestigio y provista de unas aspiraciones estéticas que la separaban de la literatura juzgada utilitaria o tosca con respecto a ésta. La atribución convencional a un origen foráneo para la cultura letrada (la escritura artística), aunque mayoritariamente aceptado sin mayores reparos, no dejó de provocar ciertas fricciones como la resistencia nacionalista, en ese mismo siglo, de Catón. Este lugar común (*topos*) y la reacción que le acompañó deben ser entendidos en la construcción de la identidad nacional (e imperialista) de Roma, en la que se emplearon unos valores e ideales fuertes (la célebre *virtus*) y que asignó a los nuevos territorios conquistados una función secundaria, aunque esencial. Asimismo, el alfabeto latino provenía del griego a través del etrusco, hecho que no dejó de impregnar simbólicamente las letras romanas. El prestigio de la cultura conquistada (*Græcia captiva*) sedujo a un pueblo que se consideraba a sí mismo como esencialmente agricultor, comerciante y militar; y el tópico de la "rústica Roma" justificó durante siglos una apropiación, una aculturación con repercusiones

[1] En el s. III a.C., Timón de Fliasa describía de este modo las actividades de la Escuela de Alejandría: "en Egipto engordan unos pedantes librescos que se disputan incesantemente en la jaula de las Musas". Citado por A. GRAFTON (1990, pág. 11).
[2] Citado por EUSEBIO (1846, pág. 66).

universalistas, en un proceso de adaptación e integración de motivos, modelos y formas discursivas que se produjo en paralelo a la adopción del panteón helénico (de por sí heterogéneo, con frecuentes "invitados" asiáticos o africanos).

La adopción de una poética que, como se ha visto, oscilaba entre la asimilación de la obra particular a un patrimonio colectivo, así como el creciente individualismo de las creaciones literarias, produjo una poética y un paradigma de producción textual donde la imitación de las grandes obras del pasado (*Ilíada*, *Odisea*) coexistía con una exigencia variable de originalidad, de transformación y adaptación de las fuentes. Podemos percibir esta nueva sensibilidad en una de las primeras vindicaciones conservadas de la autoría individual, por parte de Vitruvio, contenida en su la introducción al *Libro Séptimo* de *De arquitectura*, al especificar que:

> Por mi parte, César, yo no publico estos volúmenes plagiando títulos ajenos, apropiándomelos bajo mi nombre; ni voy a censurar las ideas de ningún autor reconociéndolas como si fueran originales mías, sino que quiero mostrar mi agradecimiento sincero a todos los escritores; puesto que, al recopilar sus extraordinarios logros a lo largo de los tiempos con habilidad y talento, nos han dejado un verdadero caudal en todos los géneros literarios. De donde, como si tomando agua de una fuente y transvasándola hacia nuestro propio proyecto, podemos escribir más elocuente y cabalmente; con la confianza que nos ofrecen semejantes pensadores, nos podemos atrever a desarrollar nuevos textos de arquitectura.

Vitruvio enfatiza la originalidad de sus trabajos y simultáneamente la "trasparencia" de sus investigaciones. Esta declaración de honestidad científica que nos puede parecer inusual por su "modernidad", se enmarca dentro de un proyecto más amplio emprendido por Vitruvio por dignificar la labor de los arquitectos (i.e. ingenieros) y los autores científico-técnicos en general. Como ha señalado Pamela O. Long, desde el siglo I a. C., se observa una progresiva dignificación y asimilación recíproca entre las dos categorías instrumentales de la epistemología aristotélica; la ciencia (*epistheme*) incrementa los lazos con los conocimientos técnicos (*techné*), sentando las bases de la complementariedad incipiente entre el método inductivo y deductivo (2001, págs. 29-45).

La defensa de Vitruvio de la dignidad científica y epistemológica de la arquitectura y de las artes mecánicas acompaña una consolidación de los autores y la legitimación de un discurso especializado e individual, de donde proviene la insistencia en citar correctamente las deudas textuales. Este "sincero agradecimiento" para ser legítimo debe concretarse en un "reconocimiento" posible a través de marcas textuales. Para Vitrubio el reconocimiento de las

fuentes y de los modelos es una exigencia moral y religiosa, actitud que parece estar relacionada con el refuerzo en época de Augusto de la religión del Estado. Pamela O. Long, quien defiende esta interpretación, subraya el hecho de que Vitrubio invoque el ejemplo (apócrifo) de Zoilo; éste según una historia tradicional fue condenado a la cruz, a la lapidación o a la hoguera por parricidio", ya que había criticado a Homero, "padre de los autores griegos" y, por lo tanto, autor sagrado, en tiempos del legendario rey Tolomeo de Alejandría (LONG, 2001, págs. 32-33).

El poder creciente del nombre del autor al que se asocia el texto, aunque no se tradujo en una protección jurídica, ni se trató de manera particular en las poéticas y manuales retóricos, se entrevé en algunos pasajes muy significativos, recogidos posteriormente por la tradición. Cicerón inaugura el tan frecuentado debate entre las armas y las letras en la *Defensa del Poeta Arquias*, donde justifica –al tratar de probar la conveniencia de otorgar la nacionalidad a Arquias en función de sus meritos literarios y pedagógicos– la necesidad social del escritor como garante y constructor del orden establecido. Los grandes hombres (Alejandro, Aquiles, etc.) hacen la historia que los escritores ("poetas") escriben y conservan para la posteridad. Los gobernantes a partir de Augusto toman buena nota de la necesaria alianza entre el poder, las ciencias y las letras como lo prueban el conocido triángulo formado por el César, Mecenas y los poetas y autores "oficiales" de la corte, protegidos y subvencionados por la corte imperial. A escala más reducida, los patricios y la sociedad opulenta romana recrearán este tipo de relaciones, como se constata en la biografía de Marcial o en el famoso episodio de Trimalción en el *Satiricón*.

A pesar de la relativa fortaleza de los roles asumidos por el Autor en la producción, la difusión y la recepción de la obra –cercanos a menudo a nuestras concepciones modernas–, es necesario matizar la importancia del control de los autores sobre su obra. El hecho de que Virgilio ordenara la destrucción de su *Eneida* inacabada es bastante significativo, ya que parece mostrar que, en su opinión, entraba dentro de las facultades del autor la supervivencia o la extinción de los textos por él escritos, pero todavía lo es más el hecho de que esta voluntad no fuera respetada (como frecuentemente habría de suceder con otros tantos escritores).[1] A juzgar por las apariencias y de ser cierta la anécdota, para sus contemporáneos, el derecho

[1] La anécdota fue muy difundida. En las *Cartas eruditas y curiosas*, (Vol. IV, Carta XII, "Algunas advertencias a los autores de libros, o a los impugnadores o censores de ellos"), el Padre Feijoo proporciona una versión en la que el motivo para no destruir la obra fue una orden de Augusto, con lo que la pervivencia de la obra se asocia a la razón de Estado por encima de la voluntad individual. Benito Jerónimo FEIJÓO Y MONTENEGRO, *Cartas eruditas y curiosas*. Madrid: Blas Román, 1781, Vol. IV, pág. 165-166.

moral y estético de la comunidad de disfrutar la obra del artista era prioritario ante la voluntad última del autor.

En sentido contrario, algunos autores parecen mostrarse más propicios a una extensión de las prerrogativas de los autores. El sistema de copia manuscrita no permitía un control efectivo de la difusión de la obra, dado que cada lector era libre de copiar (o más probablemente de hacer copiar) los textos, y la adquisición de cada copia daba derecho a su modifica-modificación y reproducción indefinidas. Una cierta incomodidad experimentada por algunos autores, se percibe en determinadas declaraciones como ésta de Cicerón en una carta a Tito Pomponio Ático, editor y helenista –de ahí su sobrenombre– donde le advierte que no publique sus obras sin su autorización:

> ¿Acaso tienes la intención de publicar mi libro *De finibus* sin mi consentimiento? Ni siquiera Hermodoro, que solía publicar [con bastante desenvoltura] los libros de Platón, se atrevió a tanto.[1]

La consolidación de la figura del Autor entraba en contradicción ocasionalmente con la poética en vigor, que preconizaba la imitación de los autores canónicos y el reaprovechamiento de los motivos ofrecidos por el patrimonio común representado por el canon de escritores grecolatinos. La *mimesis* aristotélica de representación de la realidad prosiguió su consolidación en tanto que *imitatio* mediadora y creativa a través de los escritores, es decir, de los textos. Es conocida la anécdota en la que Virgilio se defiende de aquellos que le acusan de haber robado versos a Ennio, argumentando que había extraído "perlas de un estercolero".[2] En efecto, las acusaciones de latrocinios literarios, por un efecto lateral de la revalorización del trabajo individual de los autores, evidencian un endurecimiento simultáneo de los requisitos estéticos para alcanzar este estatus, sobre todo en lo relativo a la autonomía textual exigida de las obras. Los escritores que practiquen una imitación juzgada demasiado servil, los oradores que no consigan más que recitar un conjunto de tópicos hilvanados, los escritores que no pasen de una categoría de imitadores serviles no merecerán más que el desprecio contenido en la sentencia de Horacio: "*O imitatores, servum pecus*" ('¡Oh imitadores, rebaño de siervos!'). Asimismo, en las *Epístolas*, previno a un amigo de los peligros de engarzar indiscriminadamente fragmentos ajenos en sus obras. En un ejercicio característico de apropiación creativa, Horacio retoma la célebre fábula de Esopo en la que el cuervo recoge las plumas de otros pá-

---

[1] "*Placetne tibi libros* De Finibus *primum edere injussu meo. Hoc ne Hernodorus quidem faciebat, is qui Platonis libros solitus est divulgare*"; citado por PUTNAM (1923, pág. 79).

[2] Anécdota apócrifa muy difundida. Charles NODIER, *Questions de Littérature Légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* [1828]. Editado por Jean François JEANDILLOU. Genève: Droz, 2003, pág. 7.

jaros para mejorar su apariencia, argucia que queda al descubierto al recuperarlas sus legítimos dueños, para ilustrar el descrédito que acompaña a los imitadores serviles", en un escenario retórico, reutilizado ampliamente con posterioridad, en el que opone al amo (verdadero autor) al esclavo (imitador servil, *disfrazado*, plagiario).[1]

No obstante, no todas las imitaciones *serviles* (literales) encuentran el oprobio reservado en la época para el escritor que se limita a copiar a su modelo sin transformarlo, siquiera mínimamente, para imprimirle su impronta personal (Séneca, Cicerón) o para mejorarlo (Quintiliano).[2] Las traducciones, las adaptaciones, las versificaciones o las dramatizaciones entraban de pleno derecho como ejercicios literarios y obras con autonomía estética propia. Ya en el s. II a. C., Terencio se había defendido –en los prólogos a *Andria* y *Adelphi*, versiones latinas de obras de Menandro y Diphilo – de la acusación de "saquear" a los dramaturgos griegos, puesto que eran extranjeros. En otras palabras, la autonomía de la traducción/ adaptación era mayor que en nuestra época y el transvase a otro sistema lingüístico otorgaba la autoría necesaria al traductor, que este caso, más debería llamarse *adaptador*. La actitud de Terencio (compartida por Plauto), fue continuada por buena parte de la producción escrita posterior, sin que surgieran voces discordantes; así, podemos trazar la influencia de temas y textos griegos en la obra de Horacio (Homero, Aristóteles, Horacio), de Cicerón (Demóstenes) y Séneca (estoicos y dramaturgos griegos).

A esta libertad de tomar "lo óptimo" de las culturas foráneas, y especialmente de los pueblos sometidos al poder romano, se le fue asociando progresivamente una metáfora de orden militar que quedó fijada en la expresión celebérrima de Horacio:

> "Grecia sometida cautivó al salvaje vencedor, y llevó las artes al Lacio ignorante".[3]

Al igualar esta metáfora traducción y conquista, se legitimaba la apropiación realizada de las obras derivadas de las civilizaciones incorporadas al Imperio, ya que éstas podían en razón de su utilidad y engrandecimiento del patrimonio literario (común) o, en el caso de las obras filosóficas, religiosas o científico-técnicas (agricultura, matemática, mecánica, ingeniería, medicina), contribuir a una mejora del Estado (*Res publica*). De este modo, la traducción incorpora –a la vez que excluye el plagio–, una dimensión política y civilizadora que habría de perdurar a lo largo de la Edad Media.

---

[1] Harol Odgen WHITE, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance. A Study in Critical Distinctions.* Cambridge (Massachussets): Harvard University Press, 1935, pág. 18.
[2] Ver PUTNAM (1923); RANDALL *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power.* Toronto: University of Toronto Press, 2001, págs. 191, 291; y Alexander LINDEY, *Plagiarism and Originality*, Harper, New York, 1952, págs. 65-67.
[3] Citado por M. RANDALL (1999, pág. 191).

La extensión del Imperio y la romanización de los territorios conquistados produjeron que autores de otras lenguas emplearan el latín o el griego como lengua de trabajo, a la que incorporaron materiales procedentes de sus tradiciones nativas, frecuentemente, con toda probabilidad, sin "marcas" que advirtieran de la transposición de discursos ajenos. De este modo, escritores como Flavio Josefo (hebreo, nacido bajo el nombre de *Yosef Ben Matityahu*, combatió contra los romanos en la rebelión del 66 d. C.), Cecilio Estacio (capturado en su juventud en la Galia) o Lucio Apuleyo (de origen bereber) se expresaban en la lengua de los conquistadores hasta el punto de asimilar sus puntos de vista, y en la que con seguridad –aunque sólo podemos conjeturar el alcance de estas prácticas– volcaron modelos de pensamiento y materiales de sus culturas originarias.

Con la dominación de los territorios mediterráneos el Imperio romano se convirtió en un mosaico cultural cuya heterogeneidad quedó reflejada en sus instituciones, ámbitos inagotables de asimilación con un propósito indiscutible de homogeneización política. Esta misión civilizadora será adoptada en adelante en muy diversas latitudes y circunstancias, pero con una misma finalidad, por las sucesivas civilizaciones –y luego naciones– con vocaciones hegemónicas. La obliteración de los orígenes exógenos es una de las etapas que parecen recurrentes en la formación de todo ideal universalista, como sucedería en el imperio Carolingio, la España Imperial y otros muchos ejemplos posibles.

1.2.4 Críticos y acusaciones de plagio en la literatura romana.

Tanto la crítica como la teoría literaria romana tomaron en consideración los problemas de atribución de autoría del discurso escrito (artístico y utilitario). Aunque en las postrimerías de la Antigüedad, la inspiración del método crítico empleado por Macrobio (s. III. d. C.) concuerda con una tradición clásica anterior. De este modo, señaló sin escandalizarse los "préstamos" que Virgilio tomó de Homero. En gran medida, la valoración de la obra se fundaba generalmente en la adecuación de la misma en la reelaboración de la tradición heredada, a partir de una *imitación creativa*. A este respecto, H. O. White en términos muy elocuentes afirmó:

> Entre los numerosos estudios [consagrados a la imitación], dos son célebres: Quintiliano le consagra un extenso pasaje de sus *Instituciones* al elogio de las imitaciones romanas de la literatura griega; y Macrobio le dedica la mayor parte de dos de los libros de sus *Saturnales* a citar paralelamente cientos de pasajes tomados prestados por Virgilio a Homero y otros. En ningún lugar se insinúa la más leve muestra de desaprobación hacia los préstamos de Virgilio. Al contrario, su método de reemplear las lecturas es mostrado como un

> ejemplo universal: "El fruto de la lectura es emular lo que uno encuentra bueno en los demás, y tras adaptarlo adecuadamente, convierte lo que uno admira más en los demás en algo para el uso propio"– que es, Macrobio prosigue, lo que siempre habían hecho los mejores poetas griegos y romanos (1935, pág. 5).

En este mismo sentido, Séneca (el Joven) aconsejaba la re-escritura como método ideal de trabajo y formación del futuro hombre de letras. Así lo consideraron tanto Cicerón, como Quintiliano. Asimismo, en Retórica (tanto forense, como política) era una práctica habitual, e incluso obligatoria, aprender de memoria fragmentos o discursos enteros para servirse de ellos *ad hoc*, o para modelar la alocución propia. Tal era el sistema propugnado por Séneca, que quedará fijado, en una de las *Epístolas a Lucilio* en la celebérrima sentencia: cuando se toma prestado de otros escritores se debe proceder como las abejas[1], un poco y de muchas flores,[2] y no como las hormigas que saquean todo lo que encuentran. Esta fórmula –de la que Séneca no se atribuye la autoría ("*ut aiunt"*, 'según dicen')– se incorporará a la tradición grecolatina dentro de la fraseología metafórica y fabulística que dará cuenta del modelo de imitación clásica. A las hormigas y a las abejas, se les unirá la urraca (ave ladrona), el cuervo (que siente envidia de las plumas ajenas) o el mono (que imita estúpidamente).[3]

Séneca, sin embargo, matiza no sólo la cantidad y la procedencia ("poco y de muchos"), sino también el grado de literalidad, de semejanza formal con el modelo imitado o copiado. Más que de la forma, parece indicar que aquello que debe ser apropiado son las ideas del autor, o incluso una cierta disposición de sus escritos, el estilo ("*stilo"* en el texto, 'punzón' y por extensión 'manera de escribir'):

> Hagamos esto mismo en lo que alimenta nuestro pensamiento, no consintiendo *que ninguna de las cosas que tomamos se quede igual, a fin de que deje de ser de otro*. Digirámoslas, porque de otra manera irán a depositarse en la memoria, no en el entendimiento. Asimilémoslas fielmente y *hagámoslas nuestras* a fin de que su multiplicidad se convierta en unidad, como se hace un solo número de muchos cuando una suma reúne cantidades más pequeñas y desiguales. Haga esto nuestra alma; *oculte* todos los elemen-

---

[1] "*Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt*", Lucio Anneo Séneca, *Cartas a Lucilio*, Carta LXXXIV, "Del leer y del escribir y sobre el plagio". Cito por *Epistolae*, ed. Justo LIPSIO y Johann Friedrich GRONOVIUS, Lugdun. Batavor. [Leiden]: Elzevir, 1649, págs. 270-273.

[2] Las flores que se "toman" de otros autores parece una imagen bastante difundida contonuada en los posteriores *florilegios* medievales y renacentistas.

[3] Podemos encontrar ejemplos de estos motivos en distintas épocas y naciones dado que forma parte de la herencia común del mundo grecolatino; así el cuervo desplumado se encontraba ya en Esopo, de ahí fue retomado por La Fontaine, Tomás de Iriarte; la metáfora de las abejas se convirtió en un tópico, es fácil reencontrarlo en autores tan disímiles como Samuel Jonson, Laurence Sterne, los tratadistas del Renacimiento: Juan Luis Vives, Erasmo, Cascales, etc.

> tos de los que se nutrió y muestre solamente lo que con su industria ha elaborado. Y aunque se transparentara la semejanza de alguno que hayas admirado mucho, quiero que te lo asemejes como un hijo, no como una réplica [la cursiva es mía].

La réplica (*imago*), copia exacta, es considerada como improductiva desde el punto de vista estético y pragmático; como "letra muerta" incapaz de cumplir la función a la que se la destina. La transformación del modelo ("que ninguna de las cosas que tomamos se quede igual"), por el contrario, actualiza la intención comunicativa y la hace "propia" (i.e. adecuada, personal e inconfundible) del nuevo autor. Inversamente, una imitación demasiado evidente provoca el rechazo del lector competente:

> La réplica es cosa muerta [*imago res mortua est*]. ¿Pues acaso no se ha de rastrear de quién es el estilo que imitas, de quién el razonamiento, de quién son las sentencias? Creo que en ciertos casos ni aún puede rastrearse, cuando es poderoso el entendimiento del que, tomando las ideas del modelo que escogió, supo imprimirles su cuño para que todas tendieran a la unidad (1649, pág. 271).

Séneca en este fragmento no hace más que desarrollar las convenciones poéticas mayoritariamente aceptadas en la tradición greco-latina, donde abundaban, como se ha indicado, las imitaciones creativas: préstamos, refundiciones, "homenajes", parodias y todo tipo de producciones literarias de "hipertextualidad" (por emplear la terminología actual); a título de ejemplo las *Metamorfosis* de Ovidio son un verdadero compendio de mitología, elaborado sin duda a partir de multitud de fuentes (muchas probablemente perdidas en la actualidad), y de este modo fue entendido por los artistas de la posteridad, que se sirvieron de la obra ovidiana durante siglos como fuente de motivos y argumentos. Aunque se reconocía de facto una relación evidente e indisoluble entre el creador y el texto, la autoría se hallaba difuminada en el proceso de adquisición del libro, en su lectura pública o privada y en la apropiación productiva del mismo.

No deberíamos pensar que la teoría literaria que se empezaba a formar fuera tolerante con las imitaciones y los préstamos que no fueran interpretados como "copias serviles". La cuestión sobre dónde se trazaba el límite se mostraba tan problemática como en la actualidad. Si cuando Horacio atacaba al "rebaño de siervos" que formaban los imitadores, podía estar seguro de que la mayoría de sus lectores y colegas no podrían más que estar de acuerdo con esta apreciación, los casos concretos se presentaban más problemáticos. El propio Virgilio –que se vería censurado por sus préstamos de Homero y de Ennio– es el protagonista de una anécdota apócrifa, por la que ante un plagiario de sus versos, le retó a completar el siguiente:

"Sic vos, non vobis"; estos versos incompletos se convirtieron en un *dictum* latino que hizo fortuna.[1]

Las acusaciones de plagio, no obstante, nunca llegaron a ser centrales en la crítica literaria romana. Las noticias que encontramos de las mismas nos han llegado en forma de anécdotas, insertas en misceláneas (como las *Noches Áticas* de Aulo Gelio) o en pasajes que insisten sobre el absurdo de pretender a la originalidad absoluta. Las deudas de los grandes autores (como sucedía en el caso de Virgilio y Ennio) se esgrimían como evidencias de la inevitabilidad de la reutilización de la tradición, o como pecadillos veniales de autores redimidos por la amplitud y el valor de su obra. Así Porfirio al referirse a Platón:

> Son escasos los libros de quienes vivieron antes de Platón, pues [si fueran abundantes], tal vez uno descubriría más plagios del filósofo. Así, yo, al encontrar casualmente mientras leía la obra *Acerca del ser* de Protágoras, descubro que esta obra utiliza ese tipo de refutaciones *contra los que admiten que el ser es uno*.[2]

Platón, al ser una figura inatacable dentro de la tradición filosófica helénica, es para Porfirio la ejemplificación de una tradición global que reaprovecha lo útil de otros autores y en la que sólo se conservan determinados nombres propios, mientras otros textos y otros autores desaparecen engullidos por ciertas prácticas intertextuales y la imposibilidad de control en la difusión textual:

> Pero para que yo, que acuso a otros de plagio, no sea vencido por el plagio, revelaré el nombre de los que lo practicaron en estos asuntos.

Las opiniones de Porfirio sobre los hurtos literarios nos han llegado gracias a una extensa cita de la *Preparación Evangélica* de Eusebio de Cesárea (s. IV d. C.) de una obra perdida de aquél y que algunos consideran como un tratado (en la forma de un diálogo) consagrado en exclusiva al plagio y otros como una simple monografía refinada sobre literatura. En el fragmento conservado asistimos a un banquete en la que los convidados hablan exclusivamente de los latrocinios de unos autores sobre otros y se citan, entre otros, los casos de Teopompo (principalmente a Jenofonte), de Éforo (Dímaco y Calístenes), el caso ya mencionado de Platón (Protágoras) y Menandro (varios autores no especificados). Porfirio parece

---

[1] Anécdota citada por D. GIURATI (2005, pág. 57). G. H. PUTNAM (1923, pág. 131) da otra versión del incidente y reconstruye los versos así: "Hos ego versículos feci; tulit alter honores/ Sic vos non vobis nidificatis aves" ('Yo hice estos versos y otro se llevó los honores/ Así hacéis vosotras, aves, los nidos, para otros.' En PUTNAM, (1923, pág. 202).

[2] Porfirio, *apud* EUSEBIO (1846, pág. 66).

insinuar, y en esto es considerablemente original, que el estatus de los autores explica el juicio diverso al que la posteridad los ha sometido.

1.2.5 Mimesis y comunidad del patrimonio literario. Marcial y la propiedad artística. La literatura como medio de producción.

A partir de lo ya expuesto, podríamos sintetizar la figura de autor propia de la Antigüedad, atenuada por la ausencia de control en la trasmisión textual, en el célebre *dictum* de Quinto Aurelio Símaco, escritor del siglo IV d.C.: "*Oratio publicata, res libeta est*"[1]. Lo publicado pertenece a todos. H. O. White traza la genealogía del concepto, y su reverso, el recelo hacia la innovación, lo no autorizado por la *auctoritas*, que perdurará hasta el fin de la Edad Media:

> Tras estos dos conceptos básicos –la imitación es esencial, la fabricación es peligrosa– hay un tercero que los engloba: la materia [*subject-matter*] es propiedad colectiva, la *publica materies* de Horacio. "Las hazañas del pasado son (...) una herencia común a todos", afirma Isócrates. Cicerón se refiere a la obra de sus predecesores como el fundo (propiedad agrícola) común. Cuando uno escribe sobre temas ya tratados, Séneca insiste, "no los está sustrayendo como si perteneciesen a algún otro,... puesto que son propiedad de todos". "Las mejores ideas son de todos", añade; por lo tanto, dado que lo que es de todos es de cada uno, afirma que "toda verdad me pertenece" e incluso que "todo lo que ha sido bien dicho por alguien es mío" (H. O. WHITE, págs. 6-7).

Ahora bien, la propiedad colectiva de la tradición literaria entraba a menudo en conflicto, como ya se ha visto, con una exigencia creciente de transformación de las fuentes. Si para Quintiliano la "imitación de lo bueno es natural en el hombre"[2], este mismo autor concuerda con la opinión mayoritaria (Cicerón, Séneca, Horacio) cuando recalca que la imitación por sí sola no es suficiente, que debe ser creativa. La importancia de Quintiliano en la literatura occidental radica en el hecho de que su *Instituciones Oratorias* se convirtió en uno de los manuales de preferencia para la enseñanza del latín y de la retórica, por lo que su espíritu influyó en la conformación de las disciplinas académicas en la Edad Media, Renacimiento e

---

[1] *Epístololarum ad diversos libri X*. Edición de Philippus PAREUS. Francofurti [Franfurt am Main]: Johann Bayer, 1542, Lib. I, pág. 34. José Antonio VALDÉS GALLEGO, traduce este pasaje del siguiente modo: "En cuanto tu poema partió de tu lado, perdiste todo derecho. Un discurso hecho público es un bien común. ¿Acaso temes el veneno de un lector envidioso, y que tu libro sea herido por la mordedura de un duro diente?". En Cartas. *Libros I-V*. Madrid: Gredos, 2000, pág. 101. Quinto Aurelio SÍMACO fue *Quaestor* y suegro de Boecio, y junto a éste fue condenado a muerte por oponerse a la desaparición de los cultos tradicionales romanos tras la oficialización del Cristianismo.

[2] *Institutio oratoria, Libro X, cap. II*. Utilizo la traducción anónima de las Escuelas Pías. *Instituciones oratorias*. Madrid: Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1799. Vol. II., págs. 207- 216.

incluso más adelante (en realidad, perduró mientras el latín y el *trivium* se mantuvieron como los vehículos pedagógicos básicos en los estudios superiores).

Un punto especialmente importante de entre los muchos abordados por Quintiliano en su programa de formación del futuro orador (i.e. autor, escritor) es la asociación que establece entre las cualidades morales del orador y su competencia discursiva. Los grandes autores, aquellos que sirven de modelos para la tradición son además "*viri boni*"[1]. La confusión entre la ética y la estética, asumida convencionalmente desde las ideas platónicas, es de una relevancia capital en la historia del plagio, que implica un juicio negativo sobre la ética de una práctica textual.

Las consecuencias de infringir las normas de producción textual, que en la Antigüedad implicaban un código de reaprovechamiento de materiales previos, se mantenían dentro del ámbito moral-estético y no criminal. De la misma manera que, aunque existía un comercio floreciente de libros, todo parece indicar que la literatura operaba dentro de un sistema indirecto de retribución de los autores. A esto contribuyó la difusión del sistema *clientelístico* (la célebre protección epónima de Mecenas) y el carácter aristocrático de la literatura.[2] La condena moral y estética de un escritor por no haber sido capaz de alcanzar el grado requerido de autonomía frente a sus modelos acarreaba el oprobio público, pero no tenemos noticias de que la sociedad considerase necesario un castigo judicial o penal o una reparación económica.

El caso de Marco Valerio Marcial (40-104 d. C.) es especialmente significativo de la ambigua relación de la actividad literaria y la obtención de beneficios económicos. Marcial, cuyas tribulaciones financieras le hicieron especialmente dependiente de la protección de los emperadores y de la aristocracia romana, tenía un especial interés en que se le reconociera la autoría de sus composiciones. A pesar de que debía obtener alguna ganancia de la venta de ejemplares de sus obras (en uno de sus epigramas indica dónde se pueden adquirir y la calidad del pergamino)[3], la fuente principal de sus ingresos radicaba en los regalos de sus protectores. De ahí el interés por asegurarse su autoría, de la que dependía su prestigio y las posibilidades de atraer benefactores:

---

[1] En este punto, Quintiliano sigue la doctrina de Catón para quien el orador era un "*vir bonus dicendi peritus".* libro XII, cap. I (1799, pág. 346).

[2] Pamela O. LONG precisa que el público o adquisidores potenciales de los libros eran varones de clase alta, y que los presentes y las estrategias clientelísticas tenían un gran peso en la difusión de las obras literarias (2001, pág. 44).

[3] "Contra Caesaris est forum Taberna/ Scriptis postibus hinc et inde totis/ Omnes ut cito perlegas poetas/ (…) De primo dabit alterove nido/ Rasum punice purpuraque cultum/ denariis tibi quinque Martialem." Cito por la edición bilingüe de Edouard Thomas SIMON, *Épigrammes*. Paris: Guitel, 1819, págs. 112-113.

> Corre el rumor, Fidentino, de que recitas en público mis versos, como si fueras tú su autor. Si quieres que pasen por míos, te los mando gratis. Si quieres que los tengan por tuyos, cómpralos, para que dejen de pertenecerme. [Epigrama XXX: "A Fidentino el Plagiario"] (1819, págs. 54-55).

A Marcial no se le escapaba la imprecisión resultante de la adquisición de las obras mediante su compra, acto que permitía la reproducción ilimitada sin autorización alguna del texto. Que la reacción de Marcial nos parezca completamente "moderna" o "natural" –desde nuestra perspectiva del Código de la Propiedad Intelectual– enmascara el hecho de que ésta constituía toda una excepción dentro del período. Es decir, la originalidad de Marcial no radica en sus protestas o en su indignación –lo cual encontraremos con bastante frecuencia en otros autores con más o menos sinceridad o cinismo–, sino en el hecho de que solicite una compensación pecuniaria a cambio del daño moral o económico sufrido. En otras palabras, su singularidad radica en que concibe la obra artística en términos mercantiles.

El estatus de artista en la antigüedad, y las condiciones de publicación y transmisión de las obras literarias, esto es, la economía artística de la época, reflejaban un espíritu precapitalista. No es casual que Marcial –genial parásito o "cliente" según se mire, perseguido por acreedores y poderosos enemigos de sus sátiras– y ciertos autores dramáticos, que dependían de forma directa de la venta o del "usufructo" de sus obras, sean los que más amargamente protesten contra la apropiación de sus obras. Marcial no niega que el comprador adquiera el texto y la posibilidad de transcribirlo a voluntad, pero pone el énfasis en la ambigüedad presente en la afirmación "el libro es de X", con la doble posibilidad de indicar la posesión y la autoría. Esta última, no puede adquirirse legítimamente (sino mediante el fraude o el soborno):

> (...) El que desea adquirir la gloria recitando versos de otro, debe comprar, no el libro, sino el silencio del autor. [Epigrama LXVII: "Contra un plagiario de su libro"] (1819, págs. 78-79).

A Marcial se le suele atribuir, asimismo, la acuñación del término "plagio" en el sentido moderno para designar lo que hasta entonces se consideraba más bien como "hurto o robo". En esta acepción el vocablo deriva del verbo latino PLAGIARE, que significaría originalmente "vender fraudulentamente el esclavo o el hijo del prójimo como propio", delito que era condenado con la pena de azotes en la Ley Flavia o plagiaria. Para ello, se suele invocar un epigrama donde el término parece estar empleado en esta acepción:

> Te encomiendo, Quinciano, mis libritos. Si es que puedo llamar míos los que recita un poeta amigo tuyo. Si ellos se quejan de su dolorosa esclavitud, acude en su ayuda por entero. Y cuando aquél se proclame su dueño, di que son míos y que han sido liberados [manu missos]. Si lo dices bien alto tres o cuatro veces, harás que se avergüence el plagiario. [Epigrama LIII] (1819, págs. 70-71).

Marcial parece haber prolongado una metáfora relativamente consolidada en la tradición de la Antigüedad por la cual el autor era representado como un "padre" de sus obras. Por prosopopeya sus hijos eran "secuestrados" y no robados, por lo que el ladrón pasaba a ser un "plagiario". También en este nuevo sentido parece haber una influencia del étimo griego "plagios" ('lado, lateral, oblicuo') que por extensión habría llegado a designar el 'fraude, engaño, lo torcido'. La metáfora de Marcial no fue adoptada hasta el Renacimiento, a pesar de ser un autor relativamente bien representado en el corpus de la tradición medieval[1]. No fue hasta el siglo XVI que, a partir de la especialización del vocablo, la denominación de "plagio" se impuso frente a la de robo.

Otros autores clásicos del s. I, contemporáneos de Marcial, también se sirven de imágenes crematísticas para condenar los hurtos literarios. Plinio el Viejo consagra el primero de los treinta y siete libros de su Historia Natural a la estructura y organización de su obra, especificando los autores y los textos de los que se ha servido para cada tema. En opinión de Plinio, dar el reconocimiento que se merecen a los autores que han ayudado a la elaboración del texto es un acto virtuoso. No obstante, debe reconocer que muchos de los "más reputados autores de los que se ha servido han robado de otros autores, copiando literalmente sin reconocerlo". Y es aquí cuando introduce una metáfora financiera para condenar tales prácticas:

> Sin lugar a dudas es propio de un espíritu mezquino y de una perversa naturaleza preferir ser descubierto como ladrón antes que pagar las deudas, especialmente cuando el interés acrecienta la suma.

Pamela O. Long, que es quien proporciona la cita, interpreta que Plinio "sugiere que si pagamos los intereses de nuestros abiertos préstamos literarios al reconocer nuestra deuda con respecto a los autores del pasado, se aumenta la acumulación del saber.[2]

---

[1] Antonio AGÚNDEZ FERNÁNDEZ, *Estudio Jurídico del Plagio Literario*, Granada: Comares, 2005, págs. 3-4., señala que las ocurrencias de "plagio" en el *Código Justiniano* (s. VI), el *Fuero Juzgo* (s. VII), las *Etimologías* de San Isidoro (s. VII), las *Siete partidas* (s. XIII), el sentido es el de "secuestrador" como en el español de algunas zonas de América y no el sentido literario.

[2] La cita proviene de la *Historia naturalis*, pref. 17-23, citado en Pamela O. LONG (2001, pág. 41): "He seems to suggest that if one repays the interest on the loan of openly transmitted writings by acknowledging the debt to past authors, an even greater supply of knowledge will result."

En cuanto a la codificación jurídica de la propiedad intelectual, tenemos noticia de que los libreros podían adquirir mediante la compra o la cesión del autor la posibilidad de publicar la obra de un autor. Esto hace a Trifón, editor de Marcial, reclamar los derechos sobre la obra de su amigo Quintiliano. A través del testimonio de Séneca, sabemos que Doro adquirió los derechos de los herederos de Ático y Cicerón.[1] Asimismo, en los siglos I y II d. C., diversos juristas se plantean la posibilidad de considerar las obras artísticas (esencialmente pictóricas) y sus soportes por separado. George Haven Putnam cita dos corrientes enfrentadas en el s. I. d. C. sobre esta posibilidad: la de Sabino contrario a este reconocimiento y la de Próculo a favor de él (1923, págs. 268-269).

A partir del siglo II comienza una lenta y progresiva decadencia de la cultura romana. Nuevos frentes externos (invasiones bárbaras) e internos (el problema planteado por el cristianismo) debilitan un imperio y una civilización que empiezan a ser conscientes de la fragilidad de sus logros. En paralelo, dirigentes e intelectuales se consagrarán a la preservación de un pasado que se considera más glorioso que el presente o el fututo inmediato. Consecuentemente y de manera paralela, las postrimerías del Imperio verán proliferar las murallas de contención (Adriano y Trajano) y las obras recopiladoras.

En el campo de las letras, los autores practican el eclecticismo, el manierismo, la parodia, el mestizaje de un mundo cultural heterogéneo propio de un Imperio en decadencia al que cada vez le cuesta más mantener la ortodoxia religiosa y la unidad política. Plotino refunda la metafísica a partir de Platón, Aristóteles pero también de las tradiciones mistéricas y pitagóricas. Las querellas filosóficas se entremezclaban con el cuestionamiento de la originalidad-prioridad, por un lado, o de la autenticidad (integridad, fidelidad) a una tradición discursiva. Estas dos finalidades contradictorias se entrecruzan en las obras apologéticas sobre Plotino, de sus discípulos Porfirio y Amelio, que rechazan tanto que su maestro sea un plagiario de Numenio de Apamea (s. II d.C.), como se inquietan de que "se hayan tergiversado sus doctrinas".[2]

El valor otorgado a la tradición y a los autores canónicos no parece incitar a la producción de nuevos textos, sino a concentrar la mayor energía posible en asegurar la buena transmisión e interpretación de lo óptimo de un corpus percibido cada vez más como una serie textual cerrada. Frente a este orden de cosas, es natural que determinados autores sientan una suerte de agotamiento discursivo, una angustia frente a la repetición y al desigual mérito per-

[1] Ejemplos proporcionados por George Haven PUTNAM (1923, págs. 243-244).
[2] "Vida de Plotino", citado por Pamela O. LONG (2001, pág. 60).

cibido ante los predecesores, que llevaría a exclamar al ilustre gramático Donato, quien fuera maestro de San Jerónimo: *Pereant qui ante nos nostra dixerunt* [una traducción posible: 'ojalá desaparecieran quienes escribieron antes lo mismo que nosotros'].[1]

En el campo de la crítica y de la filología, se emplearon los métodos aprendidos de la Escuela de Alejandría para estudiar y fijar el texto, no del corpus homérico, sino sobre autores modernos e incluso contemporáneos. Se produjeron lujosas ediciones de Virgilio, Tíbulo o Marcial, que evidenciaban la buena salud del mercado libresco, a pesar del declive cultural señalado por la mayoría de los estudiosos. Frente a esta erosión del patrimonio cultural, comentarios, ediciones críticas y anotaciones trataron de preservar (y su pervivencia actual es indicativa de su éxito relativo) la tradición de la cual una gran parte ya se sabía perdida. El destino del legado clásico, de la tradición escrita dependerá en delante de la institución que tomará las riendas culturales del imperio. En gran medida, la historia cultural de Europa quedará ligada durante varios siglos a la historia del pensamiento eclesiástico.

[1] Citado por SAN JERÓNIMO en su *Comentario al Eclesiastés*. Cap.1. Cito por: *Opera omnia*. Paris: Vrayet, 1845, pág. 1029.

1.3 Los Padres de la Iglesia. La acusación de plagio como arma ideológica.

El hecho más característico del periodo que comprende el fin del Imperio y la Alta Edad Media es el advenimiento de la Cristiandad, la confrontación con la civilización greco-latina y su posterior asimilación de ésta. El resultado de este proceso en la tradición textual fue múltiple. La Iglesia, al controlar la difusión y la interpretación de los textos, realizó una labor censora y selectiva que produjo el corpus greco-romano tal y como lo conocemos en la actualidad. Para algunos autores, la práctica totalidad de las versiones que conservamos de los grandes autores son adaptaciones interesadas, variantes mutiladas o modificadas de textos irremediablemente perdidos, cuando no, falsificaciones tardías atribuidas a las grandes figuras de la Antigüedad en razón de su prestigio (*auctoritas*).

Muy poco tiempo después de las primeras evangelizaciones dentro del Imperio, los cristianos comenzaron a ser considerados una minoría incómoda, una secta juzgada fanática y socialmente peligrosa debido a su rechazo a cumplir con las obligaciones del Estado (se negaban entre otras cosas a aceptar la religión oficial). Las persecuciones, la pérdida de derechos civiles y otras imposiciones llevaron a la joven Cristiandad a buscar un terreno común con los autores paganos. Esto último no era excesivamente difícil dado el carácter helenizante de buena parte de la cultura judía de los últimos siglos del milenio anterior y los primeros del presente. Gran parte de los libros de la Biblia, así como los Evangelios, estaban escritos o traducidos al griego, y el cristianismo había arraigado rápidamente entre las comunidades de judíos helénicos. Bien es verdad que, con respecto a la norma literaria, el lenguaje de los textos sagrados judeo-cristianos era juzgado pobre y algo tosco. Ante esta opinión, los primeros autores cristianos o bien intentaron un aprovechamiento de los textos y autores paganos para fines propios, o reaccionaron exigiendo una revalorización de la lengua y de la escritura sagrada. Así, como señala Juan Signes Codoñer, los escritores griegos del siglo IV: Basilio, Juan Crisóstomo, Gregorio de Niazancio y Gregorio de Nisa (todos ellos discípulos de retores romanos) escribieron con un estilo clásico propio de la literatura pagana "en la idea de demostrar que el cristianismo estaba a la altura de su rival". En el mismo espíritu se realizaron centones de Virgilio y Homero para rescribir los *Evangelios*. [1]

Para el cristianismo, una religión para la cual la Biblia era el libro (*biblos*) por antonomasia y el primer autor por inspiración era divino, la voluntad comunicativa de los autores

[1]Juan SIGNES CODOÑER "La convergencia entre cristianismo y paganismo en el ámbito del pensamiento y la literatura griegas", Juan SIGNES CODOÑER, Beatriz ANTÓN MARTÍNEZ, y Pedro CONDE PARRADO (eds.), *Antiquae lectiones. El legado clássico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa.* Madrid: Cátedra, 2005, p. 143.

se supeditaba a una verdad compartida, lo cual otorgaba al discurso una dimensión "democrática", frente a un presunto carácter aristocrático (prestigioso) del saber y del discurso pagano[1]. Así, frente a la pretensión de Juliano el Apóstata de que los cristianos usurpaban un discurso que no era el suyo –pues implicaba una serie de valores rechazados por el cristianismo (tales como el sincretismo religioso y la idolatría)–, Gregorio de Niazancio replica indignado:

> ¿Cómo demostrarás que las palabras te pertenecen? Y aunque fueran tuyas, ¿cómo iban a impedir que nos las apropiáramos tu legislación y tu necedad? Pues ¿de qué helenismo son tus palabras? ¿A qué hay que llamar helenismo y cómo debe entenderse? Pero voy a explicarte el sentido de este nombre; sí, a ti, que te complaces en términos equívocos. Entre los significados de las palabras, unos son diferentes bajo la misma denominación, otros son idénticos bajo diferentes denominaciones, y otros son diferentes bajo diferentes denominaciones. ¿Dirás entonces que esta palabra es propia de una religión o bien de un pueblo y de los que en primer lugar dieron a las palabras el sentido propio de esta lengua?[2]

La apropiación de los medios de expresión greco-latinos se realizó a menudo a través de la traducción y la filología. Hugo Friedrich ha señalado el hecho de que San Jerónimo en su obra *De optimo genere interpretandi* (en la que expone una teoría ciceroniana de la traducción) considera que las ideas del texto original son para él como prisioneros (*quasi captivos sensus*) que transplanta a su lengua en virtud del derecho de conquista (*iure victoris*).[3] Esta concepción de la Escritura prolongaba la *translatio imperium et estudii* clásica, tradición adoptada por la nueva civilización cristiana emergente.

La refutación del plagio cuando era practicada *ad maiorem dei gloriam* contrasta con el uso que hicieron los primeros Padres de la Iglesia en su combate contra el paganismo y la propiedad del discurso y del lenguaje. En un intento de aumentar el prestigio de la tradición judeocristiana, los autores cristianos se esforzaron por demostrar la prioridad del saber bíblico ante la ciencia, la poesía y la filosofía helénicas. De este modo, Clemente de Alejandría

---

[1] ORÍGENES, *Contra Celso*, Lib. VI, Cap. II: "He hecho estas observaciones en respuesta a las acusaciones que Celso y otros han lanzado contra la simplicidad del lenguaje de las Sagradas Escrituras, al que parece humillar el esplendor del discurso refinado. Pues nuestros profetas, y el mismo Jesús, y sus Apóstoles, tuvieron el cuidado de adoptar un estilo no sólo apto para transmitir la verdad sino para alcanzar a la mayoría, para que cada uno se sienta llamado y atraído, y ascienda tanto como pueda hacia la comprensión de estos misterios contenidos en estas aparentemente sencillas palabras. Pues, si se permite decirlo, pocos se han beneficiado (si es que alguien lo ha sido realmente) por el bello y refinado estilo de Platón, y aquellos que han escrito como él." *Contre Celse*, trad. francesa de L'Abbé J. P. Montpellier: G. Bonnet, 1839, 343-344.

[2] Citado por J. SIGNES CODOÑER, (2005, pág. 148).

[3] Citado por RANDALL, (2001, pág. 191).

(c.150-211/216) denuncia una supuesta apropiación de la sabiduría hebrea por parte de los autores griegos clásicos:

> Las *Sagradas Escrituras* llaman a los griegos saqueadores de la filosofía bárbara, a continuación expondremos cómo se puede probar rápidamente esto. Pues no sólo mostraremos que han imitado y copiado las maravillas de nuestros libros, sino que además han plagiado y falsificado (al ser nuestros textos, como se ha mostrado antes, más antiguos) los principales dogmas que contienen, tanto sobre la fe como sobre el conocimiento y la ciencia, y la esperanza y el amor, y sobre el arrepentimiento y la templanza y el temor de Dios: un gran número de las virtudes de la verdad.[1]

En realidad Clemente no hace sino revertir las acusaciones contra los cristianos pronunciadas por Celso (s. II) en su *Discurso Verdadero*[2] en las que les reprochaba el "repetir cosas que ya habían dicho los filósofos griegos [antes y] mejor". La utilización de las acusaciones de plagio, en opinión de Stemplinger –uno de los primeros investigadores del fenómeno de la literatura helenística– busca argumentos con fines propagandísticos en enfrentamientos culturales, ideológicos o religiosos en la prioridad de los textos, conocimientos y prácticas religiosas frente al adversario.[3] En este sentido, cabe mencionar que también Orígenes (uno de los iniciadores del género canónico del *comentario* adoptado por los Padres de la Iglesia)[4] realizó una apología del cristianismo donde refuta la acusación de que éste sea una copia desfigurada de filosofías griegas repitiendo el argumento de Clemente de la prioridad cronológica de las enseñanzas mosaicas y la imposibilidad por parte de los discípulos de Jesús, hombres humildes, de conocer los elevados textos de la filosofía griega.

Otro autor cristiano en asociar el plagio –copia, préstamo, hurto literario o mero *pretexto*– con paganismo y el primero en relacionarlo particularmente a la desviación ideológica o religiosa (*hæresia*) fue Tertuliano (c. 160-235). Impulsor de una norma ortodoxa para la exégesis bíblica, a Tertuliano le inquietaba la reutilización de discursos desgajados de la intención comunicativa original. En su obra *De praescriptione haereticorum*, iguala las objeciones teológicas a la reprobación estética que suscitan los imitadores y aquellos que reutilizan los versos ajenos de los grandes poetas (Homero, y Virgilio):

---

[1] CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Stromata*, Lib. II. Cap. I. en *Omnia quae extant opera*. Paris: Michael Somnium, 1566, pág. 408.

[2] Con la hegemonía del cristianismo muchos textos contrarios a esta doctrina desaparecieron, los fragmentos que conservamos de Celso provienen irónicamente de la obra de ORÍGENES, *Contra Celso*, la acusación de plagio contra los cristianos se encuentra en el Libro VI, Cap. I.

[3] STEMPLINGER, *Das Plagiat in Griechischen Literatur*, citado por Harold Ogden WHITE (1935, pág. 14).

[4] Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de citation.* Paris: Éditions du Seuil, 1979, págs. 210-211.

> Es posible ver en nuestros días, compuestas a partir de Virgilio, historias muy distintas, adaptando los temas tratados a los versos y los versos a los temas (…) Siguen el mismo principio compositivo los poetastros llamados comúnmente *homerocentones*, "coleccionistas de retazos homéricos", con los que forman sus textos, hilvanados unos con otros en una sola obra, versos suyos con otros homéricos, un pasaje allí otro allá, todos confundidos. Sin lugar a dudas, las Sagradas Escrituras resultan más suculentas en todos los aspectos para este tipo de procedimientos.[1]

Es interesante destacar que Tertuliano parece atribuir a los grandes textos (autores) la exclusividad de ser plagiados (apropiados, *malinterpretados*). Su punto de vista coincide en cierto modo con la categoría propuesta por M. Foucault para los "textos generadores de discurso". Estos textos no sólo son imitados y son el origen de escuelas, epígonos y manierismos, sino que transforman la relación entre la cultura y el discurso y sirven de horizonte textual y discursivo. De este modo, se produce la paradoja de que la Biblia –el *texto de Verdad*, el libro por excelencia– es causa y origen de sus imitaciones, de los pseudo-textos (falsos autores) que pueden tergiversar, dañar la verdad (la belleza) revelada:

> Y no incurro en contradicción al decir que las mismas *Escrituras* fueron incluso concebidas por Dios para que proporcionaran materia para herejes, cuando leemos "habrá herejías que no existirían sin las escrituras" [*Corintios* 1, 11:19].

En esta polémica sobre la originalidad, la autenticidad y la primacía en el discurso, Eusebio de Cesárea (275-339) representó una nueva vuelta de tuerca, al endurecer el tono de la polémica y dedicar todo el libro décimo de su *Praeparatio Evangelica* a demostrar que la gran mayoría de la cultura griega era una apropiación ilegítima (y aprovechada) de otras civilizaciones, especialmente de la egipcia y de la hebrea:

> (...) no debéis extrañaros si afirmamos que posiblemente las doctrinas de los hebreos fueron plagiadas por ellos [los griegos], pues se ha demostrado que robaron las otras ramas del conocimiento de los egipcios y caldeos y lo restante de otras naciones bárbaras [...] (1846, pág. 54).

Eusebio fue testigo del triunfo final del Cristianismo durante el reinado de Constantino. Este emperador autorizó en el 313 la libertad de culto para los cristianos, mandó edificar templos para la nueva fe, convocó el primer concilio para resolver las querellas entre las distintas sectas cristianas (Concilio de Nicea, 324) e incluso se convirtió a ella al final de su vida. Du-

[1] Quinto Séptimo TERTULIANO, *De praescriptione Haereticorum*, Cap. XXXIX: 3 y 5. *Quae supersunt omnia*. Ed. Franciscus OEHLER Lipsiae [Leipzig]: T. O. Weigel, 1854, pág. 37.

rante este periodo, los perseguidos se convirtieron en perseguidores: los dioses y las prácticas religiosas de la tradición grecorromana fueron objeto de ataques implacables, mientras que algunos de los principales pensadores del mundo pagano eran enviados a prisión o al cadalso.[1] Es natural, pues, que el discurso de los nuevos dominadores, lleno de resentimiento e impulsado por una natural voluntad oportunista de aniquilar la debilitada resistencia, adoptara un tono extremadamente partidista:

> [P]ero incluso hoy en día podemos observar cómo [los paganos] se despojan unos a otros de los honores obtenidos a través de sus escritos (...) Continuamente roban las frases del prójimo junto con sus pensamientos y toda la disposición de sus tratados y todavía se vanaglorian como si fuera fruto de su propio trabajo. Y no penséis que es una afirmación de mi cosecha, pues podréis escuchar a los más sabios de entre ellos acusarse mutuamente de robo en sus textos.[2]

En el siglo V, el Código jurídico de Teodosio II (en el Libro XVI) autorizaba y reglamentaba la reutilización de materiales arquitectónicos paganos para las construcciones religiosas y civiles.[3] Algunos estudiosos han querido ver en este documento la sanción oficial (estatal) de unas prácticas que abarcaron el amplio espectro de la cultura pagana. La consolidación del Cristianismo por los territorios imperiales fue acompañada por una disminución y atenuación de los ataques contra el mundo pagano, hasta el punto de que San Agustín de Hipona (354-430) en su *Doctrina Cristiana* ante el abandono de los textos clásico grecolatinos, debe insistir en la bondad de parte de la herencia pagana, legitimando la integración (i.e. apropiación) del patrimonio cultural del Imperio, –que será retomada posteriormente por San Jerónimo y por los autores medievales (para los que será de una enorme utilidad a la hora de absorber las tradiciones hebreas, árabes y asiáticas)–:

> (...) lo que [los paganos] han dicho debería serles arrebatado por ser sus injustos poseedores y adaptado a nuestros fines (...) las doctrinas de los paganos contienen fantasías ilusorias, supersticiones y el pesado lastre de unos esfuerzos desencaminados, las cuales todo aquel que abandone la sociedad de los paganos debería abominar y evitar, pero tam-

[1] Tal fue la suerte ejemplar de Quinto Aurelio Símaco (el autor del célebre aforismo) y su yerno Boecio.
[2] Porfirio, *apud* EUSEBIO (1846, pág. 58).
[3] Pierre TOURBET en la "Presentation" de la obra colectiva editaba por el mismo autor y PIERRE MORET, *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (X^e^-XIIe siècle).* Madrid: Casa Velázquez, 2009, págs. XII-XIII.

> bién las disciplinas liberales más adecuadas para alcanzar la verdad, y preceptos muy necesarios para la moral.[1]

Como consecuencia del declive del paganismo, las acusaciones de plagio, si bien mantenidas por los pensadores cristianos, pierden virulencia aunque manteniéndose dentro de la línea marcada por la patrística anterior. La progresiva desaparición del rival cultural propició, paradójicamente que las fuerzas vencedoras sufrieran una suerte de disgregación que se tradujo en el aumento del número de sectas y polémicas teológicas. A partir de algunos textos que han sobrevivido de los autores más influyentes, podemos inferir que las acusaciones de plagio siguieron siendo utilizadas como armas discursivas en disputas religiosas (*i. e.* ideológicas)[2] aunque dirigidas ahora hacia individuos concretos y no contra los textos representativos de una tradición cultural. A modo de ejemplo, las acusaciones mutuas entre San Jerónimo y Rufino por herejía fueron acompañadas de imputaciones de haberse apropiado sin mencionarlo de ciertas ideas y pasajes de diferentes autores, y en especial de Orígenes (autor extremadamente controvertido en aquel tiempo). La descalificación moral de los autores conllevaba un debilitamiento de sus posturas. Por otra parte, tanto Rufino como San Jerónimo parecían concordar en un método de traducción supeditado a la ortodoxia religiosa, por lo que no dudaron en alterar las obras de Orígenes cuando éstas entraban en contradicción suponiendo un error del copista o una alteración por parte de manos interesadas a conveniencia.[3]

El texto de la patrística que hace más hincapié en la asociación entre la herejía y la autoría ilícita es el *Erasnistes* o *Polimorfo*, también conocido como *El mendigo*, obra de Teodoreto de Ciro (c. 386-458). Este autor, último gran representante de la denominada Escuela de Antioquia se propuso mostrar cómo las desviaciones en materia de doctrina cristiana provenían de la falsa erudición de los autores díscolos, movidos por la "avidez de gloria [literaria]".[4] Este argumento tiene su origen, como ya vimos, en las descalificaciones que Aristófanes pusiera en boca de Esquilo contra Eurípides en las *Ranas* (éste último era compa-

---

[1] *De doctrina Christiana*, Lib. II., Cap. XL, 60, citado por A. J. MINNIS y A. B. SCOTT, en *Medieval Literary Theory and Criticism*, c 1100-c. 1375, *Medieval Literary Theory and Criticism c.1100-c.1375*. Oxford, New York: Clarendon Press, Oxford University Press, 1988, pág. 38.

[2] James Thomas ZEBROSKI, aduce como ejemplo el caso de cierto diácono llamado Salviano que ha-bría falsificado a través del plagio (en lo que se constataría la confluencia de interpretaciones) unas epístolas de Timoteo a san Pablo, "Intellectual Property, Authority, and Social Formation: Sociohistoricist Perspectives on the Author Function" (BURANEN & ROY, 1999, págs. 33-34).

[3] La controversia teológica y las acusaciones mutuas se encuentran en las respectivas apologías escritas por ambos autores.

[4] "Algunos hombres que no han sido agraciados con un buen nacimiento o educación, y que carecen de la notoriedad honrada que proviene de una vida de rectitud se muestran ávidos de obtener la fama a través de medios deshonestos"; así comienza el prólogo del *Erasnistes o Polimorfo* de Teodoreto. *Opera Omnia*. Halae [Halle am der Saale]: Bibliopolii Orphanatrophei 1772, Tomo IV, pág 1.

rado a un pedigüeño que se hacía un manto de con los recortes que mendigaba). El hereje se iguala al plagiario, porque su impericia o mala praxis en el manejo de las fuentes lo hacen culpable de codiciar la gloria que no le corresponde y de producir opiniones en contradicción con la doctrina ortodoxa.[1] De este modo, Teodoreto se propuso mostrar cómo los nuevos herejes producían una amalgama incongruente a partir de hurtos a autores (inclusive heréticos – cita a Arrio, Marción, Valentino, Apolodoro, entre otros) difícilmente compatibles entre sí. El método adoptado por Teodoreto, en cambio, está basado en la correcta y sistemática atribución de las citas, destacando con un tipo de letra apropiado el nombre de los autores "al margen y no al pie como los sabios griegos" y diferenciando también gráficamente los autores "ortodoxos" de los heréticos. Esta concepción y disposición textual, en la que el nombre de los autores encabezaba y distinguía las citas del cuerpo del texto, fueron adoptadas por la tradición de comentarios y antologías de textos canónicos y, aunque no es originaria de Teodoreto (está presente ya en otros autores anteriores como Eusebio), ha llevado a asociar su nombre con el origen de los tan difundidos florilegios.[2]

La tradición e interpretación neo-testamentaria, cimiento de la actividad crítica de los Padres de la Iglesia, está en el origen de una reflexión filosófica y religiosa sobre la mentira en general, y sobre la falsedad y la veracidad en los textos en particular. Maria Bettetini ha señalado que la minuciosidad del método aplicado por la patrística a la interpretación de las Sagradas Escrituras requirió la elaboración innovadora de unas herramientas éticas y semiológicas que garantizaran la autenticidad (veracidad) tanto de los textos (las Escrituras y los textos autorizados –i.e. sus comentarios) como de sus sucesivas interpretaciones.[3] Los textos sagrados y los textos de autores canónicos presentaban contradicciones que suponían verdaderos quebraderos de cabeza para teólogos y sacerdotes, los cuales debían hacer frente a la proliferación de sectas que amenazaban la unidad de la cristiandad.

San Agustín inauguró una tradición temática –continuada, entre otros, por Buenaventura, Alberto Magno, Tomás de Aquino y, en última instancia, por Immanuel Kant–, a la cual consagró dos tratados: *De mendacio* y posteriormente, en un tono más severo, *Contra*

---

[1] "[D]espués de reunir sus erróneas doctrinas a partir de muchas fuentes, producen su amalgamado e incongruente pensamiento", Teodoreto, *ibidem*.

[2] G. M. VIAN, *La biblioteca de Dios. Historia de los textos cristianos*. Traducido por Santiago GARCÍA JALÓN DE LA LAMA y Patricio de NAVASCUÉS. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2006 pág. 199.

[3] Maria BETTETINI en *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*. Traducido por Pepa LINARES. Madrid: Cátedra, 2002, pág. 21: "¿Por qué tanto investigar y discutir sobre la mentira? ¿Por qué tanta oscuridad y dificultades? Para el retórico africano [San Agustín], la mentira se presenta bajo un doble punto de vista, ético y hermenéutico, cada uno de los cuales remite al otro, ya que para comprender el juicio ético es necesario interpretar correctamente las Escrituras, para lo cual se necesitan, previamente, referencias éticas más allá de lo que denota el texto escrito."

mendacium. En ellos, San Agustín elabora una gradación de la mentira (concretamente propone ocho categorías) a partir de criterios epistemológicos y pragmáticos (éticos): la mentira por ignorancia, la mentira "piadosa" (con buena intención), la mentira por causa mayor, etc. Dos son las principales conclusiones que alcanza el de Hipona: 1) "Los testimonios de la Escrituras sólo enseñan que no se debe mentir nunca"; y 2) la mentira (y en eso se diferencia de la mera falsedad) depende de la *voluntas fallendi*, de la intención de engañar del acto comunicativo. Así, en palabras de M. Bettetini: "miente quien (...) sabe que miente, al margen de la verdad de lo que dice o de lo que hace". [1] Ahora bien, estos dos axiomas son potencialmente contradictorios; mientras el primero parece alejar cualquier tentación utilitarista de la mentira y el engaño, el segundo deja abierta la puerta (franqueada con frecuencia en los siguientes siglos) a toda clase de compromisos y disculpas para aquellos autores o textos cuya falsedad relativa a su autoría o a sus enunciados se anulaba gracias a una supuesta voluntad o verdad superior.[2]

[1] *De mendacio*, 21:42; citado por M. BETTETINI (2002, pág. 25).
[2] Para una muestra de las falsificaciones y de sus motivaciones en este periodo y en la Edad Media ver A. GRAFTON (1990), y U. ECO, *Les limites de l'interprétation*. Traducción de Myriem BOUZAHER, Paris: Graset, 1992, págs. 183-184.

1.4 Poética medieval y plagio. Testimonios. Intertextualidad necesaria: *Auctoritas* y co-autoría.

Como es bien sabido, la visión, ya caduca, de la Edad Media como un periodo de oscuridad y decadencia con respecto a la Antigüedad grecolatina, por un extremo, y al Renacimiento, por el otro, ha condicionado la historia de la literatura. Esta perspectiva se extendió a través de una multitud de escritos y polémicas sobre los grados de "tenebrosidad", de "retroceso", o inversamente, a la vez que indujo a medievalistas e historiadores a hablar (en número siempre creciente) de los renacimientos medievales, en función de la pervivencia o la reproducción textual de nuevas copias y traducciones de los textos clásicos (desde nuestra perspectiva) en griego y latín. Tradicionalmente se ha sostenido que esta visión negativa del Medievo se originó entre los primeros humanistas italianos de los siglos XIII y XIV que consideraban los tiempos anteriores como un intervalo, un hiato en una tradición que pretendían restaurar. No obstante, el concepto ya estaba presente, desde mucho tiempo atrás, en los mismos autores que se verían posteriormente relegados a la "época de tinieblas": durante muchos siglos el esplendor cultural se situaba detrás de los escritores y no en el horizonte. De ahí, el famoso aforismo de Bernardo de Chartres, que retomaría Juan de Salisbury (*Metalogicon*), y que haría fortuna: "(No) somos (nada más que) enanos a hombros de gigantes".[1]

Las implicaciones de esta representación de la Antigüedad y de la Edad Media son múltiples y complejas. Los autores, ya a partir del siglo II d. C., no sólo sentían y demostraban una verdadera reverencia por determinados autores de mundo helénico y del siglo de Augusto (I. a. C.) sino que además los consideraban indefinidamente mejores que ellos, hasta extremos que parecían excluir cualquier intento de emulación o de superación. Durante largos siglos, la cultura se consideró una actividad de descubrimiento, preservación, ordenación y aclaración de un saber que se consideraba esencialmente completo, a la luz de una única hermenéutica (la fe cristiana) ya revelada.

Asimismo, existe una explicación "material" de este carácter tenebroso del periodo medieval. Como es bien sabido el colapso del Imperio produjo la ruptura de las principales rutas mercantiles y culturales. A partir de este hecho se ha interpretado tradicionalmente que el feudalismo, la especialización social y la extensión de la vida monacal provocaron que la

[1] Existe un divertidísimo libro de Robert K. MERTON que estudia de manera muy peculiar, aunque rigurosamente académica, el origen y difusión del aforismo, utilizado ampliamente por escritores de muy diversa índole para justificar sus préstamos y apropiaciones de los autores de la Antigüedad, lo que ha provocado su presencia recurrente en distintos trabajos dedicados al plagio: *On the Shouders of Giants, Post-Italianate Edition. A Shandean Postscript*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1997.

sociedad "se cerrara", se concentrara sobre sí misma y limitara en gran medida los intercambios con otras sociedades y la circulación textual. Otro factor que no debe ser desdeñado radica en la carestía de los soportes materiales de la escritura. El abandono del papiro debido a la imposibilidad de procurarse las materias primas necesarias (cortadas las rutas africanas y orientales) y a su relativa poca resistencia al uso y correr del tiempo, condujo a la generalización del pergamino y de los códices (presentación paginada y, por lo tanto, discontinua).

Los nuevos materiales eran extremadamente caros; por ejemplo, se calcula que con la tecnología del siglo IX para la elaboración de un volumen que contuviera las Sagradas Escrituras (Antiguo y Nuevo Testamento) se requerían las pieles de varios centenares de cabezas de ganado.[1] Una de las consecuencias más transcendentes de esta penuria fue la desaparición, entre los años 500 y 700, de numerosas obras clásicas grecolatinas de buena parte de la geografía europea (con la excepción de Bizancio y de los territorios islamizados), mientras que otras muchas obras fueron perdidas para siempre.[2] La generalización de la práctica del palimpsesto tuvo asimismo graves consecuencias, al sustituir los textos juzgados *prescindibles* (paganos en su mayoría) por obras de carácter litúrgico, hagiográfico o teológico, los copistas medievales contribuyeron a afianzar un canon reducido de autores, aunque sobre todo de pasajes (siendo los ejemplares completos una inversión onerosa en términos de material y de trabajo), con importantes consecuencias, como veremos en las páginas siguientes, en la concepción del libro, de la escritura y la lectura. En este sentido, la denominación anglosajona de "Edad Oscura" ('*Dark Ages*') para la Alta Edad Media da cuenta exacta del "apagón" cultural que supuso la dispersión e incluso destrucción de la tradición textual clásica, que tuvo que esperar varios siglos para ser reintegrada en la tradición europea occidental a través de la península ibérica (Al-Ándalus) y de la tradición asiático-bizantina (reino de Nápoles-Sicilia, República veneciana), siendo la labor de los monasterios irlandeses –idealizada quizás en exceso– doblemente marginal por razones geográficas y filológicas. [3]

En cuanto a la doctrina jurídica imperante en materia de propiedad de las obras artísticas (pinturas, esculturas, manuscritos e iluminaciones), se puede afirmar con una cierta seguridad que, al igual de lo que sucedía en la Antigüedad clásica, el concepto de propiedad intelectual estaba prácticamente ausente de la concepción de propiedad y autoría vigentes. No

[1] Alberto MANGUEL aporta el dato de 200 cabezas de ganado para la elaboración de una Biblia en el siglo XII.; varios siglos antes, la cifra no debía de variar excesivamente (2001, pág. 197).
[2] DIRINGER, (1982, pág. 218), y para una muestra de las obras perdidas, en la misma obra: "The Loss of Greek Works" y "The Loss of Latin Works" (págs. 241-257).
[3] C M. J. MUÑOZ JIMÉNEZ y A. M. ALDAMA ROY, "Los florilegios" (SIGNES CODOÑER, ANTÓN MARTÍNEZ, & CONDE PARRADO, 2005, pág. 219).

se encuentran testimonios de decisiones judiciales o de disposiciones jurídicas al respecto, más que en el ámbito marginal y poco coherente representado por el denominado derecho de las *tabula picta*, consagrado –como su nombre indica– a dirimir los conflictos entre el propietario y el autor de una obra pictórica (y en ocasiones entre la persona que realizó el encargo y el propietario del soporte).[1] Alexander Lindey adujo un único (y al parecer excepcional) ejemplo de reconocimiento de *copyright*, en el caso del conflicto entre el abad Finnian y Columba, un monje de otro monasterio, a mediados del siglo VI. Este último habría realizado una copia no autorizada de un preciado salterio, que el abad reclamaba arguyendo que sólo al propietario del original le competía la autorización de las copias. Según la crónica de Andamnan, el rey Dermott dio la razón al abad en su reclamación dado que "a cada vaca su ternero" (LINDEY, 1951, pág. 101). La metáfora establece una "analogía" natural entre el original y la copia aprovechando que fuera la piel de ternera (vitela) el material de fabricación por excelencia de los volúmenes. El fallo del monarca, de ser cierto el testimonio del cronista, tiene la virtud de mostrar el hecho de que, no sólo en razón de la carestía de los materiales, el alto valor simbólico de la escritura asociaba y establecía su posesión de manera inequívoca en función de la jerarquía social existente en la esfera civil y religiosa.[2]

La escasez y la carestía textual tuvo, igualmente, otros dos efectos inmediatos en el modo de relacionarse entre el texto (libro), los *scriptores* (agentes productores –muy pocos obtuvieron o siquiera aspiraron a la condición de *autores*) y, claro está, sus lectores. El primero de ellos fue una tendencia progresiva a considerar sinecdóticamente cada texto como una parte de un Gran Discurso escrito, una "comunidad del lenguaje" que diluía lo particular en una significación general propicia a la antología, la expresión estereotipada la (re)combinación de elementos preexistentes: una modalidad de escritura/ lectura con una marcado carácter colectivo. La segunda consecuencia de esta concepción medieval –derivada estrechamente de lo anterior–, es, en cierto modo paradójicamente, una mayor libertad a la hora de manipular los textos, de adaptarlos a fines específicos, de descontextualizarlos (dado que su verdad es anterior e inmanente a su *textualidad*, concebida sin necesidad de coordenadas semántico-pragmáticas). Los resultados concretos de estos dos aspectos se materializan en

[1] Para una monografía consagrada a la cuestión, ver Marta MADERO, *Tabula picta. La peinture et l'écriture dans le droit médiéval*, Editions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2004.

[2] Anthony Wall, proporciona otra variante del relato: el proceder de Columbano (Columba), que alcanzaría posteriormente la santidad, habría sido descubierto por el rey Dyarmid (Dermott) porque era sabido que el abad Finman (Finnian) era el poseedor del único ejemplar de la obra. En A. WALL "Une approche prétorienne" en *Le plagiat, Le plagiat: actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 26 au 28 septembre 1991*. Ed. C. VANDENDORPE. Ottawa: Las Presses de l'Université d'Ottawa, 1992. *Le plagiat: actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 26 au 28 septembre 1991*. Ottawa: Las Presses de l'Université d'Ottawa, 1992. pág. 240.

la generalización de los (*koinoi*) *topoi* (lugares comunes) para lo cual se elaboraron los florilegios, *excerpta*, *pandecta*, resúmenes, catálogos de sentencias, libros sapienciales, etc.[1] Escritos todos supeditados a su reutilización indiscriminada en aras de una ética textual utilitarista, como lo indica el prólogo de uno de las obras más conocidas, el *Florilegium Angelicum* [s. XII]:

> Y por esto creo que mucho convienen [las *flores* de la colección] a tu singular excelencia, para que tengas a mano siempre textos *que puedas adaptar a personas, lugares y ocasiones determinadas*.[2]

En relación con el plagio, no es de extrañar, por lo tanto, que Paul Zumthor, en su obra fundamental sobre la literatura medieval (*Ensayo de poética medieval*), recoja una de las opiniones más difundidas sobre la manera en la que los escritores del Medievo concebían la autoría literaria: para este autor, no existía en este periodo ninguna noción de plagio (de apropiación indebida de materiales literarios o textuales), dado que:

> (...) el texto parece funcionar de manera independiente de sus circunstancias; el oyente [la gran mayoría de las obras son orales u oralizadas] únicamente espera su literalidad. (…)No solamente, desde el siglo XII, los intercambios entre texto y texto son constantes, por imitación o copia, sino que además, a medida que nos acercamos a la época moderna, se incrementa la importancia del fenómeno: fragmentos considerables de textos a veces muy ulteriores [sic, anteriores] son pura y simplemente insertados en nuevas obras. En ocasiones, sucede que poemas preexistentes son integrados por entero en composiciones literarias.[3]

No solamente el autor medieval hacía un uso generalizado y extenso de materiales ajenos –por medio de la interpolación, la alusión o la paráfrasis– sino que además lo hacía sin advertirlo expresamente o sin especificar su origen en la mayoría de las ocasiones. Con frecuencia, estas referencias escapan al lector moderno, aunque podemos inferir que no sucedía de igual modo para el lector coetáneo, familiarizado con un canon reducido de autores y textos.[4] Por lo tanto, resultan incongruentes los periódicos descubrimientos de "plagios", por

---

[1] El fenómeno ya había comenzado con el Bajo Imperio, desde los siglos II y III d. C. encontramos obras que sirven a los mismos propósitos de repertoriar lo esencial de los autores a partir de sentencias que condensan su pensamiento. REYNOLDS y WILSON citan los ejemplos de Floro, Justino, Eutropio y Aurelio Víctor (1986, págs. 38-40).

[2] La cursiva es mía; citado por M. J. MUÑOZ JIMÉNEZ y A. M. ALDAMA ROY, (SIGNES CODOÑER, ANTÓN MARTÍNEZ, & CONDE PARRADO, 2005, pág. 222).

[3] Paul ZUMTHOR, *Essai de politique médiévale*, [1972]. Paris: Éditions du Seuil, pág. 37. En el mismo sentido se pronuncia Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie.* Paris: Seuil, 1989, pág. 58.

[4] Ernst Robert CURTIUS (1953, pág. 28); P. ZUMTHOR (2000, pág. 62).

parte de investigadores que aplican una ética literaria y una concepción de la autoría que, visiblemente, no eran compartidas por los autores medievales, sin que esto implique que carecieran en modo alguno de ellas.

Desde esta perspectiva, al menos en propiedad el calificativo de "plagiario" no parece tener una sólida base aplicado a textos de este periodo, pues es más que arriesgado atribuir una intención de engañar (*voluntas fallendi*) a los escritores –autores (?)– que practicaban lo que podríamos denominar una intertextualidad extrema, a partir de una praxis discursiva basada en la compilación, extracción y paráfrasis de textos canónicos (y, por lo tanto, pertenecientes al patrimonio público) o simplemente anteriores cuyos autores carecían de la dignidad de *auctor* (*auctoritas*). En efecto, es difícil concebir alguna suerte de escrúpulos o de disimulo en una producción textual preconizada por una tradición literaria omnívora y omnipresente. Este último aspecto del Medievo, explica, por otra parte, la casi total ausencia –rasgo característico de la literatura del periodo hasta Dante (con la posible excepción de algunos autores como Abelardo)– de rasgos biográficos más allá de ciertas convenciones genéricas, del autor supuesto o el destinatario aludido en la obra.

No obstante, esta opinión, defendida por la mayoría de los estudiosos,[1] basada en las prácticas intertextuales efectivas durante la Edad Media[2] y en la ausencia de acusaciones documentadas de "hurto literario" (ésta fue la denominación preferida para el "plagio" hasta el Renacimiento), es cuando menos parcialmente incorrecta. A decir de los principales estudiosos, "el juglar desconocería la propiedad intelectual o los derechos de la autoría" y la literatura sería una suerte de "patrimonio común" a oyentes y ejecutantes-autores. Pese a lo extendido de esta hipótesis, y a la aparente contundencia de los numerosos testimonios aducidos, parece necesario señalar que, tan sólo en razón de lo heterogéneo de la naturaleza literaria y discursiva del periodo, se impone una precaución y una matización de esta visión, a mi juicio, excesivamente simplista.

Dos son las principales objeciones que pueden presentarse a esta supuesta ausencia de noción de plagio en el Medievo. A pesar de que las prácticas de lectura y escritura parecen

---

[1] Tal es la opinión de P. ZUMTHOR, E. R. CURTIUS, o de KUNSTMANN "Œcuménisme médiéval" (VANDENDORPE, 1992, págs. 133-142), lo es asimismo de la gran estudiosa de los cambios culturales y discursivos producidos por la aparición y difusión de la imprenta de tipos móviles Elizabeth L. EISENSTEIN, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1980, págs. 120-121.

[2] En referencia al empleo del término "plagio", Mounira MEZGHANI-MANAL describe la situación: "Algunos críticos se muestran contrarios al uso del término "plagio", mientras que otros lo retoman con o sin comillas. No obstante, lo habitual, para el periodo en cuestión, es hablar de préstamo y no de plagio", « Sources, *façon* et *contrefaçon* au Moyen Age », en H. MAUREL-INDART (Ed.) *Litterature et Nation*, nº 23: «*Le plagiat Littéraire»*, Tours: Université François Rabelais de Tours, 2002, pág. 48.

apuntar hacia una "architextualidad" extremadamente inclusiva, no es menos cierto que, entre los diferentes participantes del hecho literario y discursivo durante el periodo, coexistieron posicionamientos y apreciaciones que parecen indicar una cierta noción de autoridad y de propiedad artística, con las correspondientes interdicciones y prerrogativas, necesarias para la percepción del "plagio".

En primer lugar, es necesario insistir en el hecho de que la categoría de Autor en el periodo deriva directamente de la tradición grecolatina tardía representada por los primeros Padres de la Iglesia, cuyos textos fundamentales la definen y continuaron a ser transmitidos de manera hegemónica, de generación en generación, durante aproximadamente un milenio. Esencialmente, el concepto de autoría vigente en la mayor parte de la Edad Media fue el heredado de la Antigüedad clásica con un énfasis en el aspecto colectivo de la tradición, íntimamente ligado a la función cohesionadora y unificadora desarrollada por la Iglesia medieval, que la modificará en varios sentidos:

1) Si bien no se había implantado todavía una legislación, ni se había institucionalizado de forma contractual ni mercantil la producción literaria, el autor parecía fundirse con la obra y convertirse en lo que sería, adoptando una terminología jurídica anacrónica, una suerte de "marca registrada" (*trademark*). Virgilio, Aristóteles, Esopo, Platón y otras grandes figuras de la Antigüedad servían como marcas de autenticidad y autoridad, por lo que no tardaron en surgirles textos apócrifos más o menos fraudulentos, continuadores, adaptadores y una larga lista de imitadores de estilo, que simultáneamente traicionaban y preservaban sus modelos clásicos.

2) Tras la desmembración del Imperio y la llegada de la Alta Edad Media, la creación y posterior confrontación del Papado y del nuevo Imperio –y, como consecuencia, de un canon de lecturas, enseñanzas y autores aprobados y preferentes en el Patrimonio Cultural de Occidente–, a lo que se debe añadir la inestabilidad de las redes comerciales internacionales, se produce un fenómeno característico de la escasez textual y la inseguridad política: la jerarquización y especialización del saber letrado. La literatura pasó en términos de propiedad física a manos de una "clerecía". En este sentido la literatura, la cultura, tenía poseedores y destinatarios muy bien definidos socialmente: una suerte de casta con acceso a los textos con una misión bien definida de "preservación" de un pasado cartografiado con nombres propios y, aunque amenazado, a todas luces superior.

3) La figura del Autor (ACTOR<AUCTOR) se convierte en una garantía ontológica de verdad. Las contradicciones aparentes entre los textos se resuelven como manifestaciones complementarias e incompletas de una "verdad revelada". La hermenéutica alegórica o sim-

bólica propuesta por San Agustín, permitía una interpretación conciliadora entre los grandes textos de la Antigüedad (paganos) y los que eran propios de la Cristiandad; en especial con el que asumía de forma metonímica y metafórica todo el saber revelado: la Biblia. Así, al tiempo en que se fijan los primeros textos canónicos evangélicos (para lo cual hace falta una noción fuerte de autor), se subordinan sus discursos a un gran Discurso universal y globalizador cuyo Autor (primero y último – alfa y omega) es, según San Agustín –y como sostendría posteriormente Martín Lutero– necesariamente divino.

4) Por otra parte, debemos tener presente que al carecer de ningún medio de reproducción automática, cada copia, cada ejemplar, debía ser hecho a mano, lo cual no sólo encarecía su coste final, sino que, además, contribuía a que el poseedor estableciera una relación con el libro seguramente más estrecha que la que podamos experimentar en la actualidad incluso con el volumen que nos sea más caro. En este sentido, cada ejemplar anterior a la Imprenta era una suerte de ejemplar singular, un *hápax*: único y dedicado, pues no se le prestaba tanta atención a la integridad de la obra artística, y así los copistas podían introducir variantes, censurar, abreviar y todo lo que se pudiera ser adaptado al gusto del cliente final. El destinatario de la copia recibía el fruto de un encargo personalizado, lo cual contribuía a difuminar la relación con el autor original.

5) El término "autor" (AUCTOR), según la etimología de San Isidoro de Sevilla, provenía del verbo acrecentar (AUGERE), origen (falso) que convenía a una poética y a una finalidad cuya misión principal era concebida en el marco de una tradición inclusiva.[1] El autor medieval como San Isidoro, Ausonio o Casiodoro, aspiraba a completar lagunas, enmendar errores de transmisión, aclarar pasajes oscuros, no a una forma o a un contenido novedosos: Ausonio compuso un *Centón nupcial* (bastante procaz) a partir de versos de Virgilio; mientras que San Isidoro y Casiodoro consagraron lo esencial de su labor intelectual y política a preservar lo máximo posible de una tradición amenazada, el primero con su trabajo "enciclopédico" en las *Etimologías*, el segundo centrado en la conservación y depuración textual a través de la creación de la librería-monasterio de Vivarium en el sur de Italia, donde se realizaron ediciones de numerosos clásicos latinos al parecer de gran calidad.

Por lo tanto, es del todo incorrecto afirmar –como se hace frecuentemente– que la Edad Media carecía de concepto consolidado de "autor". Si el escritor medieval rara vez de-

[1] CONRAD DE HIRSAU (c. 1070-1150) en su *Dialogus super Auctores* expresaba así esta (falsa) noción, predominante en el Medievo: "El autor (*auctor*) recibe esta denominación a partir del verbo "acrecentar" (*augendo*), puesto que con su pluma desarrolla los hechos, los dichos o los pensamientos de los hombres de antaño", citado por A. J. MINNIS (MINNIS, SCOTT, & WALLACE, 1988, pág. 43).

tentaba el estatus que adquiriría con la Modernidad, o que se otorgaba a los escritores canónicos (*auctores*), sí podía desempeñar, a partir de la extendida clasificación de Buenaventura el papel de *scriptor* (copista-editor), *compilator* (transmisor) o *commentator* (prolongador) de una textualidad colectivamente compartida.[1] No es de extrañar, pues, que frente al peso de los grandes nombres propios, circule toda una serie de textos apócrifos, anónimos o colectivos. La abundancia de digestos, antologías y crestomatías evidencia el énfasis puesto en la palabra escrita conducente al didactismo moral, teológico o jurídico. Paralelamente, en la Antigüedad tardía se había comenzado una práctica que se continuaría en el Medievo denominada *suscripción* por la cual se añadía un comentario al final del texto donde se daba noticia de la manera en la que se había editado el texto y de las distintas etapas en las que el copista-editor había procedido. Esta práctica, más extendida entre los bizantinos que en Europa occidental, desembocaría en los colofones posteriores y muestra la dignificación del trabajo de copia del original, y la labor de interpretación y enmienda necesaria para la correcta reproducción textual (REYNOLDS & WILSON, 1986, pág. 45).

La confluencia de estos factores propició una suerte de autoría *difusa* o si se prefiere *compartida* entre los diferentes agentes (comentaristas, antólogos, copistas, traductores, adaptadores, etc.) de la transmisión textual, varios de los cuales perderían progresivamente con el correr de los tiempos su estatus de autor. Ahora bien, si esta concepción de la autoría puede parecer *débil* en comparación con las que se aceptan y practican comúnmente en el siglo XXI, esta tradición se basaba igualmente, sin lugar a dudas, en textos clásicos que aludían al plagio como práctica condenable. Entre estos autores, presentes en el canon medieval de *auctoritates*, se encontraban Horacio, Cicerón, Plinio el Viejo, Vitrubio, Marcial, así como los Padres de la Iglesia (San Agustín, San Jerónimo, Eusebio, San Hilario, etc.), autores todos ellos que –como se ha visto en las secciones anteriores– condenaban la imitación literal que no mejoraba (transformaba) el modelo imitado. Podemos, a partir de todo lo expuesto anteriormente, concluir con Pierre Kunstmann, que:

> el respeto de las autoridades y la fascinación por el mito o el espejismo del origen no han impedido nunca la libertad de la glosa o la originalidad de la transformación. Nuestros autores no se sintieron nunca incomodados por los escrúpulos de un plagiario. No obstante, el robo de palabras no es desconocido en esta cultura, pero se sitúa al margen de la literatura y está más cercano a la actividad del falsificador (VANDENDORPE, 1992, pág. 141).

[1] Apud E. L. EISENSTEIN (1980, pág. 121).

En otras palabras, el escritor medieval se sentiría más tentado, al vérsele vedada la posibilidad de una autoría plena, antes que a hacer pasar por propia una obra ajena, a adscribir una obra suya a un autor canónico o, lo que es quizás más grave, a falsificar una para sus intereses. En efecto, numerosos fueron los documentos diplomáticos, religiosos o de toda índole, que han resultado no ser más que falsificaciones. El más famoso de todos ellos, la supuesta *Donación de Contantino*, fue desenmascarado ruidosamente por Lorenzo Valla en el siglo XV. Anthony Grafton, que ha estudiado el fenómeno de la falsificación en relación con la historia de la ciencia y la investigación, estima que al menos la mitad de los documentos legales de la época merovingia y dos tercios de la totalidad de los documentos eclesiásticos anteriores al año 1100 son falsificaciones.[1]

La segunda objeción que se puede presentar a la supuesta inexistencia de la noción de plagio durante la Edad Media es la presencia misma de textos donde se hace referencia o se realizan acusaciones sobre hurtos o imitaciones excesivas. En la Edad Media son escasos los textos documentados que de manera explícita refieran acusaciones de plagio, aunque de ningún modo inexistentes. Charles Nodier relata una anécdota, casi con certeza, legendaria, de lo que él denomina un caso de "robo literario" (que distingue del mero "plagio"). Según Nodier, un trovador, Albertet de Sisteron, despechado en amores, se habría dejado morir de pena en Tarascón, no sin antes ofrecer a Peyre de Valdernas, su amigo y colega, sus dolientes composiciones. Éste habría intentado ofrecérselas en su propio nombre a la marquesa de Mallespine, y ante la imposibilidad de hacerlo, las habría vendido a un tal Fabre de Uzes, quien habría recitado las composiciones haciéndolas pasar por suyas, y habría adquirido de este modo una cierta notoriedad. Descubierto el engaño, habría sido condenado a azotes, al haberse invocado, en una significativa confusión terminológica, el precepto de la ley Flavia (ley romana relativa al secuestro de personas y esclavos).[2] El uso de este sentido de "plagio" ('rapto') es, casi con seguridad, un anacronismo, ya que no se documentan otros usos contemporáneos, lo que parece indicar que el ejemplo es apócrifo y muy posterior.

En última instancia, la práctica ampliamente intertextual de trovadores y juglares nos lleva a inclinarnos por una concepción de la poética que permitía una considerable libertad a los autores y ejecutantes de reutilización o apropiación de materiales discursivos ajenos. Sin embargo, contamos también con testimonios que implican posicionamientos contrarios. Bien

[1] A. GRAFTON añade además que al menos 500 artículos del *Digesto* de Justiniano, el código jurídico más seguido hasta el final de la Edad Media, son también falsos (1990, págs. 24-25).
[2] La fuente de la anécdota parece ser una dudosa historia de los trovadores, obra de Jean Nostredame –hermano de Nostradamus, el médico-adivino– (NODIER C. , 2003, págs. 47-48).

es cierto que estos testimonios son escasos y relativamente tardíos, aunque no parecen en absoluto ser fortuitos o indicadores de una actitud marginal. Así, en el colofón de la traducción de Gerardo de Cremona del *Tegne* [*techné*] de Galeno, uno de sus discípulos firma en su nombre para que aquél:

> no se pierda en las tinieblas del silencio, ni pierda el *don de la fama que mereció*, ni por un *robo intencionado* aparezca como título ajeno alguno de los libros traducidos por él, particularmente porque no puso su nombre a ninguno de ellos, al final de este libro, la *Tegne*, últimamente traducido por él, "enumeramos" todas las obras traducidas por él mismo [la cursiva es mía].[1]

Este emotivo testimonio es esclarecedor en varios sentidos; por un lado parece hacer alusión a una práctica frecuente, aunque condenable sin necesitar una mayor argumentación, lo que parece indicar una familiaridad esperada en el lector con el concepto; además, identifica correctamente los elementos implicados en este periodo en materia de propiedad intelectual: el "don de la fama", la consideración de los letrados, y el plagio como intención dolosa (otra vez la *voluntas fallendi* de Agustín de Hipona).

¿Cómo explicar entonces la aparente contradicción entre la pervivencia de la noción de plagio y su poco uso efectivo en el marco de una práctica generalizada de textualidad colectiva? ¿A qué se debe esta escasez de testimonios, de denuncias, frente a las numerosas ocasiones para poner la pluma al servicio de lo que al fin y al cabo entraba dentro de la tradición? La respuesta parece recaer en un progresivo vaciamiento de la noción de plagio a medida que evolucionaban las prácticas discursivas y se encarecía y se enrarecía la producción textual. Si, por un lado, se endurecieron los requisitos para alcanzar el estatus de *auctor*, las barreras simbólicas que delimitaban los textos se hicieron más permeables. El plagio quedó como categoría de juicio ético y estético condenatorio, incluida en el legado clásico preservado por el Medievo, pero desprovista de *reos* o de ocasión de ser aplicada.

La existencia de la cita del discípulo de Gerardo de Cremona se debe a que está fechada en el siglo XII, el inicio de un nuevo periodo, la Baja Edad Media, en el que –como se verá más adelante– hace su aparición una nueva sensibilidad, provista de una novedosa construcción de la autoría –como lo atestiguan los primeros textos acompañados con nombre de autor conocido– alimentada por nuevos textos y otros hasta entonces perdidos, recuperados a través del Oriente Próximo o los territorios islámicos de la Península.

---

[1] Citado por José MARTÍNEZ GASQUEZ, "La recepción de la cultura griega en el Occidente latino a través del mundo árabe", (SIGNES CODOÑER, ANTÓN MARTÍNEZ, & CONDE PARRADO, 2005, págs. 233-239).

1.4.1 Poética medieval: anonimia, glosas y antologías. Apropiaciones legítimas.

Una de las características más representativas de las convenciones poéticas medievales es la escasez de marcas individuales, que no de "autores" (reales o implícitos, como se ha explicado más arriba) en los textos. La mayoría de las obras –como sucede, por ejemplo, con el *Libro de Buen Amor*, o el *Libro de Alexandre*– carecían de título, de una identidad o de un texto estable (ZUMTHOR, 2000, pág. 94), la mayoría de las obras circulaban anónimas y en variantes con diferencias significativas y, en cuanto a los patronímicos que en ocasiones acompañaban a los textos, resulta extremadamente complicado distinguir entre copistas, recitadores, compiladores y autores propiamente dichos.[1] Tal es la problemática que conlleva, por no citar más que un ejemplo archiconocido, desentrañar la relación existente entre Per Abat y el cantar de gesta que conocemos como *Poema de mío Cid*. Los críticos e historiadores se han formulado numerosas preguntas que se pueden resumir en éstas: ¿Es "Per Abat" un patronímico o una dignidad eclesiástica? ¿Debemos entender que designan al copista o al superior por orden del cual se realiza la copia? ¿Copia o dictado?; ¿obra de un copista anónimo (?) a partir de un cantor/ recitador (ZUMTHOR, 2000, pág. 87)?[2]

Pocos son los textos medievales que no presentan esta ausencia de coordenadas contextuales, habituales en la mayoría de las otras edades literarias de tradición escrita. Más allá de la posibilidad de responder a estos interrogantes, si aceptamos la propuesta de interpretación elaborada por Paul Zumthor, la poética medieval se resiste a pronunciarse sobre sus autores ocultos tras una cadena de recursos lingüísticos inventariados e inmediatamente incorporados a una tradición discursiva –es decir, interpretados a partir de ella– portadora de estos recursos: "el texto hace una historia insertándose en ella, recorta, al asimilarlos, innombrables enunciados a los que lo relaciona la comunidad del lenguaje" (2000, pág. 39). Esta *lejanía* histórica presente entre la manera de concebir el ejercicio literario es, siempre según Zumthor, la razón por la cual, frente a esta literatura, no podemos ejercer de verdaderos lectores/ oyentes, sino, más bien, como *arqueólogos*. Nuestra incomprensión de los códigos semánticos y extraliterarios nos apartan ineluctablemente del acceso pleno a los textos medie-

---

[1] Vid. Pierre KUNTSMANN (VANDENDORPE, 1992, pág. 141).

[2] La identidad y la labor Per Abat en la redacción del *Cantar de mío Cid* está lejos de estar zanjada, a los estudios clásicos de Ramón MENÉNDEZ PIDAL (*En torno al "Poema del Cid"*. Barcelona, EDHASA, 1983.) y de P. E. RUSSEL "San Pedro de Cardeña and the heroic history of the Cid" (*Medium Aevum*, XXVII (1958), págs. 57-79), traducido como "Del 'Cid' al 'Quijote'" en *Temas de "La Celestina" y otros estudios.* Barcelona: Ariel, 1978, págs. 71-112)., se les han unido recientemente Timoteo RIAÑO RODRÍGUEZ y Mª. del Carmen GUTIÉRREZ AJA, con *El "Cantar de Mío Cid", II: Fecha y autor del "Cantar"***.** Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Texto en línea:
http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=17997 [última consulta, enero de 2008]

vales.[1] Es más, incluso aunque lográramos penetrar en el universo de la significación medieval (aquello que etiquetamos con frecuencia como la simbología o el imaginario alegórico), seguiríamos obligados a pasar por un proceso (incierto) de traducción del lenguaje poético de la comunidad que produjo y consumió esos textos.

El poco énfasis que la literatura medieval puso en la *figura individual* del autor lo trasladó al peso del texto, del lenguaje como garante colectivo de su significado y autenticidad. De ahí, reitera Zumthor, "la ambigüedad de hablar de préstamos o de imitación [o de plagio]", y "la vanidad de las investigaciones encaminadas a encontrar la fuente prototípica", cuando lo que realmente encontramos es que la inventiva personal se limita "a la distribución, dentro de los límites por lo demás bastante estrechos del lenguaje, de particularidades cuya especie y género pertenecen a un lenguaje poético que los determina y *funcionaliza*" (2000, pág. 90).

Este rechazo a la individualización de las obras, su *anonimia* (ausencia de título, de autor expreso), parece pues una particularidad intencionada, paralela a otras muestras de la colectivización de la materia escrita. En la literatura latina abundan las composiciones *cum auctoritate*, donde, por ejemplo, se insertan versos de un autor canónico –en lengua vernácula sucederá otro tanto con la presencia de refranes, proverbios y formulas– de manera periódica dentro de una composición propia (ZUMTHOR, 2000, pág. 50). Del mismo modo, los cronistas –autores investidos oficialmente del peso de la palabra en la memoria colectiva– no vacilan en incorporar todo tipo de materiales extraídos de la lírica popular o tradicional. Tampoco son raros los centones o refundiciones de varios autores, donde la labor del escritor se aproxima más a la del editor o compilador, reduciéndose su trabajo a una selección y eventual adaptación de las sentencias de los autores.

En este orden de cosas, no resulta muy extraño que los escritores medievales consideraran una violación de la preceptiva modestia que, debido a la especialización de las letras, se asociaba al ámbito religioso. E. R. Curtius[2] matiza esta tendencia medieval hacia la anonimia y, aunque también proporciona ejemplos que parecen indicar que los autores consideraban natural no firmar sus composiciones,[3] ofrece asimismo varios testimonios en sentido contrario; el monje cluniacense Pedro de Poitiers (s. XII) llega incluso a criticar a los autores que se

---

[1] P. ZUMTHOR, consagra gran parte de la primera sección de su *Ensayo de poética medieval* a explicar estas precauciones metodológícas, "La nuit des temps" (2000, págs. 30-81).

[2] Le consagra *excursus* de su *Literatura europea y la Edad Media Latina*, "El nombre de autor en la literatura medieval" ['Mention of the Author's Name in Medieval Literature'], (1953, págs. 515-518).

[3] Parece ser que eran fecuentes las declaraciones como ésta: "O mea carta, modo si quis de nomine querat/ Dic: meus innoti auctor erat" ('oh carta mía, si acaso alguien te pregunta por mi nombre/ Di: mi autor era anónimo'); mientras que el autor (Heiric de Auxerre) de la vida de san Germano justifica el no haber consignado la autoría de la obra, pues la sola invocación del nombre del santo bastará para protegerla (1953, pág. 516).

desentienden de sus obras en una carta a Pedro el Venerable (con el que viajó a la Península para preparar una traducción del *Corán* con fines polémicos):

> "Si alguien se indignara contra mí por haberme atrevido a encabezar con mi nombre alguna obra o algún libro vuestro, que sepa que esto no se debe a mi presunción, sino a la vuestra, a quien no me es lícito contradecir, dado que por vuestro mandato fue hecho. Ciertamente yo que, como en todas las demás cosas, no dudo en obedeceros, *no me consagré al estudio por vanidad* (¡que el Señor la mantenga siempre lejos de mí!), sino por la debida obediencia, y sobre todo porque sé que antaño muchos hombres de probada devoción y humildad habrían hecho lo mismo con cualquiera de sus libros. Estos, más que cualquier obrilla nuestra, deben servir en este asunto de ejemplo, pues *en nuestros tiempos* ciertos escritores, ignoro si por cautela o por torpeza, suprimen su nombre de todos sus escritos, con lo que favorecen la insensatez de los textos apócrifos [anónimos] que para evitar la refutación de su falsedad o herejía, nunca mencionan sus nombres propios. Por lo tanto, si alguno pretende juzgarme antes de tiempo sobre esto, que deje esta tarea a Dios y *a mi conciencia*, y *que se escriba un Ovidio sin título* si le apetece [la cursiva es mía].[1]

Como se puede percibir claramente en la cita anterior, la búsqueda de la fama, la gloria literaria o la reputación ("no me consagré al estudio por vanidad") quedan excluidas como motivaciones legítimas de la escritura (en este caso más bien se trataría de la adaptación o traducción de textos), sólo la obediencia a su superior, una razón supraterrena, tiene el peso suficiente para hacer vencer sus reticencias al clérigo. Aunque la frecuencia con la que se repiten fórmulas análogas en la literatura de la época pueda llevarnos a dudar del convencimiento de Pedro de Poitiers en esta afirmación, es evidente la importancia otorgada a la correcta identificación de los escritos. En esta afirmación parece resonar las advertencias contra los plagiarios, generadores de herejías por corrupción textual, pronunciadas por Teodoreto y otros Padres de la Iglesia varios siglos antes. [**v. §2**] Pedro de Poitiers pone en guardia sobre los peligros de la circulación innominada, incontrolada de los textos. La amenaza se basa en una práctica corriente "en nuestros tiempos", lo que explica la inminencia del peligro. Es más, la alusión final al plagio ("que se escriba un Ovidio sin título, si le apetece")

[1] "Si quis autem adversum me indignatur quod nomine meo aliquid intitulare et libris vestris apponere ausus fuerim, sciât hoc non mea praesumptione, sed vestra, cui nefas duco contradicere, iussione factum esse. Ego vero cum in omnibus, tum etiam in hoc vobis obtemperare non dubito, non arrogan-tiae studio (quam semper a me longe faciat Dominus!), sed obedientiae devotione, praesertim cum sciam multos probatae religionis et humilitatis viros hoc idem de quibuslibet scriptis suis olim studiose fecisse. Quos certe magis in hoc quantulo-cunque opusculo nostro imitari affecto, quam quosdam nostri temporis scriptores, qui nescio qua vel cautela, vel imperitia ubique nomina sua supprimunt, incurrentes apocryphorum scriptorum vecordiam, qui sive de falsitate, sive de haeresi redargui fugientes, nusquam propria vocabula praetulerunt. Non ergo me hinc aliquis ante tempus judicare, sed Deo et conscientiae meae me dimittat, et ipse, si voluerit, Ovidium sine titulo scribat" CURTIUS (1953, pág. 517).

concuerda a la perfección con la doctrina (ortodoxa) de Agustín de Hipona sobre la mentira (y por extensión, sobre el plagio que es un tipo de engaño –i. e. fraude–). Para poder cometer plagio, es decir, hacer creer (falsamente) que uno es el autor de los textos de otro, se debe tener la intención de engañar (*voluntas fallendi*). Recordemos que, como la expresa María Bettetini, la opinión de San Agustín, de gran repercusión en el pensamiento ético-filosófico medieval, se resumía:

> [M]iente quien tiene algo *in animo* y enuncia con palabras o con cualquier medio de expresión algo distinto (*aliud*) a eso que tiene in animo. Miente quien tiene un "corazón doble" (*Mend.*, 3,3), y sabe que miente, al margen de la verdad de lo que dice y de lo que hace (2002, pág. 25).

La tradición medieval recoge y detalla esta definición de mentira (*mendacium*, *periurium* y *falsum testimonium*), asociándola a los delitos (pecados) relacionados con la avaricia y la codicia y que "derivan del deseo excesivo de acaparar los bienes propios y del de adueñarse de los ajenos". Así lo entendieron Juan Casiano (360-435), Gregorio Magno (540-604) o Tomás de Aquino, en las *Cuestiones disputadas sobre el mal* (BETTETINI, 2002, pág. 46).

Por su parte, la literatura profana, particularmente en su modalidad escrita, adquiere una condición de lujo y de esparcimiento como patrimonio distintivo de nobles[1] y, sobre todo, de clérigos (quienes buscaban toda clase de excusa para justificar su posesión). Si copiar un volumen resultaba caro, es lógico que la literatura fuera predominantemente oral, anónima o considerada como originada por un autor y para un público colectivos, mientras que la copia manuscrita sería obra de los estamentos privilegiados y con fines particulares. Por estas razones, la escritura (la transformación hacia el texto), en tanto que institucionalización del discurso, obedece siempre a objetivos precisos. La fijación escrita –legitimada por razones historiográficas o revalorizaciones estéticas– es cronológicamente muy posterior y obedeció seguramente a necesidades discursivas diferentes de las que originaron las primeras versiones. Es más que razonable suponer que la transmisión escrita posterior, a cargo de individuos movidos por objetivos concretos, fuera hecha a costa de empobrecer su economía y estructuras, esencialmente abiertas, o de instrumentalizarlas con fines políticos, como parece haber sido el caso de los cantares de gesta y los romances castellanos, musulmanes o carolingios.

---

[1] Así se pronunciaba Alfonso X sobre el entretenimiento cortesano en la *Partida II*: "Alegrías ý á otras sin las que deximos en las leyes antes d'ésta, que fueron falladas para tomar omne conorte en los cuidados e en los pesars cuando los oviessen: e éstas son oír cantares e sones de estrumentos, jugar axedrezes o tablas, o otros juegos seejantes d'éstos; eso mesmo dezimos de las estorias e de los romanças e de los otros libros que fablan de aqullas cosas de que los omnes reciben alegría y plazer". Citado por Fernando GÓMEZ REDONDO, *Historia de la prosa medieval castellana. Vol. II: El desarrollo de los géneros la ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1998, pág. 1324.

De este modo, según Fernando Gómez Redondo, la fijación e inclusión de ciertos romances y textos pertenecientes a tradiciones foráneas (e incluso rivales) en las crónicas y textos históricos realizada en tiempos del Rey Sabio (*General Estoria* y *Estoria de España*), en las que se incluyen materiales provenientes, por ejemplo, del ciclo de los cantares de *Fernán González,* obedece a designios diplomáticos y políticos concretos, al asegurar la legitimi-legitimidad de la preeminencia de "Castiella" entre los reinos peninsulares. De sesgo opuesto, la *Crónica de los Estados Peninsulares*, minimizará la importancia otorgada al reino Castilla.[1] Otro tanto sucederá con las enmiendas a las *Estorias* alfonsíes bajo sus sucesores (*Crónica de Alfonso XI*; o el *Poema de Alfonso XI*);[2] con el *Libro del cavallero Zifar,*[3] el *Libro del Caballero del Cisne* o las *Sumas de Historia Troyana* (F. GÓMEZ REDONDO, 1998, Vol. II, págs. 1631-1633) compuestos en los agitados tiempos de María de Molina (1265-1321) –regente de Fernando IV (1295-1302) y de Alfonso XI (1312-1321)–, con materiales de procedencia muy diversa –latina, oriental, árabe, francesa y del denominado ciclo bretón de las leyendas artúricas, conocidas desde al menos 1170 y asimiladas a fines del s. XIII (F. GÓMEZ REDONDO, 1998, Vol. II, págs. 1545, 1461, 1577-1592)– portadores de ideales de lealtad y obediencia y de una sublimación del feudalismo que convenía al "Molinismo", en liza con una aristocracia levantisca que deseaba sacar provecho de las fluctuantes coyunturas del reino.[4]

Así y todo, la aparición de una figura de autor más próxima a la moderna se suele retrotraer a la irrupción escrita de las lenguas romances, proceso que en la Península suele datarse entre los ss. XII-XIII. Dejando aparte las *jarchas* y los textos aljamiados –así como los textos *marginales* que conforman las denominadas *Glosas Emilianenses*–, se suele considerar a Gonzalo de Berceo como el primer autor de la poesía culta (Mester de clerecía) en caste-

---

[1] Así explica Fernando GÓMEZ REDONDO la dependencia relativa de las fuentes en este texto: "La base estructural de esta crónica la proporciona el *De rebus Hispaniae* del Toledano, traducido en ocasiones al pie de la letra, aunque alterado en el orden de los episodios; este proceso revela una nueva voluntad de autoría, capaz de enfrentarse a las fuentes de que tiene noticia o de hilvanar un nuevo discurso histórico acorde con los propósitos que enuncia [preeminencia de León frente a Castilla acorde con la ideología *aragonesista*]", (1998, Vol. II, pág. 1288).

[2] La primera, posiblemente obra de Fernando Sánchez de Valladolid, retoma y continúa las *estorias* alfonsíes; la segunda, "crónica rimada", retoma a su vez la anterior, combinándola con fuentes épicas; para más información ver F, GÓMEZ REDONDO (1998, Vol. II, págs. 1262-1284).

[3] "Faltaba, hacia 1295, el marco cortesano al que debía dirigirse; éste no era otro que el de la corte de Fernando IV, asediada por nobles e infantes que le negaban a una reina y a sus hijos el derecho linajístico que les asiste para asumir la corona; por ello, porque alguien necesita ver reflejada esta situación y oírla, encarnada en otras figuras, se construyen los romances de materia hagiográfica y el *Libro del Cavallero Zifar*, el primer texto de ficción que en esta categoría de conocimiento adquiere pleno valor, tanto que necesita definirla, algo que hasta entonces no había sucedido", Fernando GÓMEZ REDONDO (1998, Vol. II, pág. 1328).

[4] F. GÓMEZ REDONDO detalla estos valores defendidos por y en la corte molinista, en contraposición con los valores defendidos por la corte de Alfonso X (1998, Vol. II: págs. 1382-1390).

llano. Poesía de letrados –de glosadores–, encubierta tras un estilo llano que quiere ser popular:

> Quiero fer una prosa en román paladino/ En qual suele el pueblo fablar con so vecino **(***Vida de Santo Domingo de Silos***)**

Los letrados se convierten en autores a través de un proceso de vulgarización del saber latino, a través de la traducción y de la adaptación con fines propedéuticos. De este modo, Gonzalo de Berceo no oculta las fuentes de sus escritos, los cuales son a menudo traducciones versificadas de textos ajenos. En más de una composición, el autor se niega a continuar por carecer de textos fuente para su propio texto: "*Lo que non es escripto non lo afirmaremos*". Julio Cejador, en *Historia de la lengua y literatura castellana* explicaba su modo de trabajo:

> Escribió *La vida del glorioso confesor Sancto Domingo de Silos*, sacándola de la *Vita Beati Dominici Confessoris Christi et Abbatis*, del monje Grimaldo; la *Historia del Sennor Sant Millan*, traducción libre de la *Vita Aemiliani*, de San Braulio, obispo de Zaragoza († ¿651?); el trozo del *Martyrio de Sant Laurenço*, tratado por Prudencio en el *Peristephanon*; el poema *De los signos que aparesceran ante el juicio*, sacado, según el mismo Berceo, de San Jerónimo, a quien se atribuía entonces el *Prognosticon futuri seculi*, de San Julián de Toledo (Lorenzana, *Patres Toletani*) o de Julián Pomerio († 699); *El duelo que fizo la Virgen Maria el dia de la Pasion de su fijo Jesu Christo*, que mira al *Tractatus de planctu beatae Mariae*, de San Bernardo; *la Vida de Sancta Oria*, Virgen, versificación de los hechos contados por Munio, confesor de aquella santa monja del convento de San Millán; *Del sacrificio de la Missa y los Loores de Nuestra Sennora*, lugares comunes piadosos amplificados; los *Milagros de Nuestra Sennora*, tomados de libros corrientes, pues de los 25 hállanse los 24 en cierto manuscrito latino de la Biblioteca Real de Copenhague, y 18, igualmente en los *Miracles de la Sainte Vierge*, del trovero francés Gautier de Coinci, prior de Vic-sur-Aisne (1177-1236) [...].[1]

Esta interpretación de la vernacularización –que excluye el plagio– se verá reforzada por el concepto de Cristiandad propio de la Edad Media, como comunidad política (*imperium*) y de saberes (*studium*), que excluye en gran medida la propiedad intelectual individual en aras de una libre circulación de ideas –de la que están excluidos los bárbaros (no-cristianos)–. U. Eco apunta la relación entre imperialismo (cultural) y plagio cuando recuerda que:

---

[1] Julio CEJADOR, *Historia de la lengua y literatura castellana* (tomo I, 1.ª parte, págs. 240-41) citado por Valentín GARCÍA YEBRA en su discurso de entrada a la Real Academia de la Lengua Española, disponible en Internet: http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/(voAnexos)/arch5CAB0E91BA63A208C1256C3600357940/$FILE/yebra.htm.

> El Medievo copiaba sin indicar las fuentes porque era el modo tradicional y más adecuado de hacer las cosas. A este respecto, un concepto cercano al del Aforismo ["Somos como enanos a hombros de gigantes"] concebido por San Agustín y desarrollado por Roger Bacon, quien opinaba que, si las buenas ideas se encontraban entre los infieles, éstas debían ser apropiadas *tamquam ab iniustis possessoribus*, puesto que pertenecían por derecho propio a la cultura cristiana. De ahí que la Edad Media posea una noción muy diferente a la nuestra de "falso" o falsedad".[1]

De este modo, como hemos visto en las páginas precedentes, en la literatura medieval, la tradición textual se bifurca y se entremezcla a través de versiones, compendios, apropiaciones, préstamos, traslados (i.e. adaptaciones), traducciones (no siempre declaradas) de textos o autores canónicos –tan conocidos que no requieren mención explícita para los lectores contemporáneos a la elaboración del nuevo manuscrito– o de otros incorporados –o reincorporados– ahora al canon de lecturas debido a su condición de paganos, de herejes o meramente de "extranjeros" a la lengua de destino.[2] Si en primer momento esta labor de "traslado" resulta en una escisión entre el latín (latinización) y las lenguas vernáculas (romanización, *romanceo*), éstas últimas también competirán entre sí y ofrecerán múltiples variantes –causa primera de la *fluctuante identidad* de la obra medieval–, las cuales, a su vez, se influirán entre sí a través de relaciones múltiples, explicitas u ocultas, de imitación, enmienda o simple malinterpretación. [3]

1.4.2 Tradición y estudio del plagio en la tradición de Al-Ándalus.

La importancia de la cultura de Al-Ándalus en relación con la literatura hispánica y, más ampliamente, para la cultura occidental o moderna ha sido señalada por numerosos autores de diversas disciplinas que abarcan desde la ciencia hasta las disciplinas humanísticas como la filosofía o la literatura. Los intercambios culturales de toda índole, que se produjeron tanto en los tiempos de paz como en los de mayor enfrentamiento, tuvieron una repercusión considerable, aunque de difícil estimación, en la historia de la Península y de la civilización occidental. La introducción, o recuperación, que se produjo de manera ininterrumpida, del legado clásico (obras de Aristóteles, Boecio, Porfirio, pero también de autores científicos co-

1 Umberto ECO, en el "Prólogo" a MERTON (1993, pág. xvii).

[2] Esta concepción de la traducción permaneció vigente hasta el final del Renacimiento y tuvo importantes consecuencias, no ya en la noción de plagio, sino en el conjunto de relaciones interculturales establecidas por el Imperio español con Italia, por un lado, y con el Nuevo Mundo por el otro.

[3] El fenómeno es abundantísimo en la literatura medieval, donde era extremadamente frecuente encontrar versiones distintas de la misma obra con extensión y título diverso: tal fue el caso de numerosas obras astronómicas o matemáticas, de hagiografías, romances, etc.

mo Euclides, Galeno, Tolomeo, Dioscórides, Plinio el Joven, Arquímedes, etc.) las innovaciones tecnológicas y científicas (numeración de posición, medicina, astronomía, aritmética, mecánica, contabilidad financiera), así como la influencia multicultural (hebrea persa, bereber, árabe, asiática) muy probablemente obraron en la formación de lo que llegó a ser cultura medieval plena, del humanismo y de una nueva concepción de la autoría y la producción cultural.

Aunque se trate quizás de la faceta más emblemática del proceso, la actividad de la mal llamada "Escuela de traductores de Toledo" (ss. XII-XIII) no fue en absoluto pionera en el "traslado" discursivo desde –o a través de– el árabe hacia el latín o el castellano, así como parece haberse producido muy tempranamente desde los primeros siglos de la dominación musulmana. Los traductores árabes, por su parte, parecen haber sido más conscientes de las dificultades y limitaciones lingüísticas y pragmáticas inherentes a la traducción hacia sistemas lingüísticos distintos, por lo que las traducciones parecen haber adoptado un carácter en cierto modo provisional o inconcluso, en el que cada término debe ser revisado o, al menos, leído de manera relativa a la interpretación, nunca exhaustiva, del traductor. Así se expresaba Al-Ŷahiz (*Abu 'Utman 'Amr Ben Bakr al-Kinami al-Fuqaymi al-Basri*, Basora, c. 776-c. 868):

> (...) ¿Cómo puede ser competente en las dos [lenguas] si sólo conoce una? Sólo existe una fuerza [i.e. competencia lingüística], si habla una sola lengua, esa fuerza se agota. De idéntico modo, cuantas más lenguas hable, más se resiente la traducción. Tanto cuanto más difícil es la ciencia, menos son los que la conocen y tanto más difícil será para el traductor y más fácilmente cometerá errores. Jamás encontraréis un traductor digno de estos sabios. Esto es lo que decimos en cuanto se refiere a los libros de geometría, astronomía, aritmética y música. ¿Qué ocurrirá cuando se trata de libros de religión o filosofía..?[1]

La presencia de latinismos en determinados documentos arábigos de los siglos VIII-X corroboran la hipótesis de un traslado temprano del saber latino al mundo árabe, del mismo modo que encontramos numerosos testimonios de una amplia influencia recíproca de la cultura musulmana y los pueblos románicos (VERNET, 2006, págs. 110-115). Así, ciertos autores magrebíes señalan las composiciones nativas de la península como origen de la forma estrófica andalusí del zéjel, modalidad poética extendida ulteriormente por toda la geografía de lengua árabe, y adoptada por otras lenguas vernáculas (VERNET, 2006, pág. 420).

El hecho de que la concepción imperante en la Edad Media cristiana sobre la tradición y la traducción textual no considerara un asunto de particular trascendencia la indicación de

[1] AL-YAHIZ, *Kitab al-hayawan*, *apud* Juan VERNET, *Lo que Europa debe al Islam de España*, Acantilado, Barcelona, 2006, pág.126.

las fuentes –que nutrían unos textos de naturaleza casi siempre heterogénea–, así como que preconizara una apropiación colectiva de las obras extraídas de un discurso considerado común y universal –como se ha explicado anteriormente en la importancia de las *sententiae* y *topoi koinoi* en la producción textual medieval–, explica la variedad y la dificultad de precisar los "trasvases" discursivos hacia el latín o las lenguas vernáculas. Las primeras traducciones extensas del árabe al latín aparecen en la Marca Hispánica en el siglo X, obra probablemente de mozárabes inmigrados a los reinos cristianos. Las traducciones (sin mención de traductor) no indican el nombre del autor de la obra ni de la versión árabe, y con frecuencia son traducciones muy libres, que adaptan y resumen el contenido de las obras. Este parecía ser el proceder habitual de la Cristiandad, pues los traductores contemporáneos de Sicilia actuaban del mismo modo (VERNET, 2006, págs. 151,163).

A diferencia de lo que ocurría en los territorios cristianos, la tradición copista musulmana ponía un gran cuidado en consignar la transmisión textual de los textos hasta el momento de su reproducción manuscrita. Los textos eran encabezados con la lista de los poseedores y copistas sucesivos, donde además se daban toda una serie de indicaciones sobre las circunstancias de recepción e interpretación de los textos. Esta práctica bibliográfica, heredera posiblemente de las *subscritiones* del Bajo Imperio romano, no sólo es de suma utilidad para los arabistas y medievalistas, sino que además aporta un testimonio de gran importancia sobre el peso que la tradición árabe otorgaba a la autoría y a la integridad textual de las obras.[1] Se ha sugerido un origen religioso para esta diligencia biblio-económica, en razón del carácter sagrado e inalterable del Corán –que excluía, según la opinión más extendida y duradera, la traducción o adaptación del texto, definitivo, recibido por Mahoma (VERNET, 2006, págs. 26-27) –.

En este contexto, la transmisión oral y escrita a través del *rawi* ('transmisor') adquiere una dimensión articular, pues este personaje encargado de recitar, de ejecutar las composiciones propias y ajenas, es a menudo asimilado –como ocurría en los territorios cristianos– con los autores originales. Los *diwanes* se componían con frecuencia recurriendo a la buena memoria (y honradez) de los *rawis*, con lo cual éstos adquirían una posición ambigua en la autentificación de los versos, que –alterados o preservados– seguían manteniendo una identidad reconocible. Tanto la lírica escrita como la *oralizada* conservan procedimientos interactivos (cita, glosa, parodia) próximos a la *tençó* provenzal o a los juegos eruditos donde un poeta debía completar o continuar la obra de otro, con el que contendía.

[1] Juan VERNET proporciona el ejemplo de la (extensa) noticia bibliográfica que precede la traducción de Ibn Ŷulŷul de la *Materia médica* de Dioscórides (2006, pág. 105).

Son numerosos los estudios que han sido consagrados a trazar los orígenes arábigos de buena parte del Canon Occidental: desde el ya célebre de Miguel Asín Palacios, que investigaba la relación entre el sufismo y ciertos elementos compositivos en la obra de Dante Alighieri,[1] hasta otros muchos que han buscado mostrar una filiación, más o menos plausible, entre cualquier elemento medieval o renacentista y su presunto correlato anterior árabe o mozárabe.[2] Asimismo, progresiva y continuamente, la filología árabe proporciona nuevos modelos para obras medievales latinas o vernáculas: se han publicado trabajos que sacan a la luz la influencia de la literatura árabe en el folclore, la lírica, la épica y la prosa medieval vernácula; otros han mostrado la importancia de los autores y traductores árabes en el desarrollo de la ciencia medieval y renacentista.

A este respecto, es necesario señalar que las influencias literarias presentan, en contraste con lo que sucede en las obras científico-técnicas, una ambigüedad forzosa, puesto que, en palabras del insigne arabista Juan Vernet:

> la adaptación de temas e ideas conocidas en un núcleo cultural vecino se transforma en una "recreación" que las adapta a la sensibilidad de los nuevos usuarios, al tiempo que muchas veces las hace prácticamente irreconocibles para sus primeros autores (2006, pág. 399).

La literatura árabe o escrita en los territorios musulmanes se insertaba dentro de una tradición literaria propia, aunque, en tanto que receptora del legado clásico (especialmente griego), dotada de elementos comunes con la población hispanogoda y de la *Romania* en general. Esta tradición discursiva guarda en materia de plagio, autoría y propiedad literaria una gran afinidad con el concepto de autoría del mundo greco-latino. Por lo que podemos inferir a partir de los textos de los tratadistas árabes más importantes de los siglos IX, X y XI[3] –Al-Ŷahiz, Abd Allah ibn Qutayba (828-889),[4] Abū Hilāl Al-'Askarī (?-1005)[5], Ibn Rashiq al-

[1] *La escatología musulmana en la* Divina Comedia, *seguida de Historia y Crítica de una polémica*, Hiperión, Madrid, 4º edición, 1984.

[2] Existen testimonios de que los mozárabes de Toledo leían en el siglo IX mejor el árabe que el latín, lo que indica la importancia que debieron jugar en la transmisión del saber y la cultura musulmana.

[3] Para esta sección, me apoyo en las indicaciones contenidas en el artículo breve, pero muy útil, de Ahmed SDIRI: "Les théoriciens arabes et le plagiat", (VANDENDORPE, 1992, págs. 123-131).

[4] Ilustre polígrafo del califato abasí, natural de Cufa y muerto en Bagdad, como teólogo es una figura controvertida, aunque reputado entre ciertos sectores ortodoxos.

[5] Poeta, crítico y teórico de la lírica clásica árabe magrebí, autor del *Libro de los dos artes* (*Kitab as-Sinā'atayn*) de gran trascendencia, dado que fue el primer tratadista sistemático del plagio literario: George J. KANAZI, "The Literary Theory of Abu Hilal Al-Askari", en S. SOMEKH (ed.), J. E. Brill, Leiden, New York, København, Köln, 1991, pág. 30

Hasan ibn Ali al-Qayrawanī (c.1000-c.1064)[1], al-Jurjānī Abd al-Qāhir ibn Abd al-Raḥmân (?-1078)[2]–, el plagio o la imitación excesiva sin indicar las fuentes eran procedimientos comúnmente reprobados. No obstante, la poesía árabe clásica concedía, al igual que sucedía en literatura greco-latina, una gran importancia a la imitación y emulación de modelos y autores canónicos, siempre y cuando ésta fuera el resultado de una transformación cualquiera que justificara la apropiación.

Todos los autores anteriormente citados compusieron obras sobre el plagio, pero no fueron los únicos. Según Ibn an-Nadīm, otros muchos autores –cuyas obras a menudo se han perdido– escribieron un *kitāb as-sariqat* o *Libro de plagios*. En su lista aparecen los nombres de Ibn al-Mu'tazz, Ibn as-Sikkīt y Ahmed ibn Abī Tāhir; además de otros autores de opúsculos y monografías sobre los supuestos plagios de un solo autor, como Ibn Kunāsa, az-Zubayr ibn Bakkar, Ibn 'Ammar y Muhalhil Ibn Yamūt (TRABULSI, 1956, pág. 194). La lista incluye a un tal Ja'far ibn Hamdān al-Mawsilī quien habría dejado incompleto un manual sobre el plagio (*Kitāb as-sariqāt*), el cual, según Ibn an-Nadīm, hubiera sido tan completo que habría desprovisto de razón de ser a todos los demás libros sobre la cuestión (KANAZI, 1989, págs. 112-113).

Ibn Qutayba sugirió que la práctica habitual para dilucidar las disputas sobre la originalidad o el posible plagio de un poema, de un verso o de un motivo, era la confrontación con los modelos anteriores (i.e. la tradición), mientras que Ibn al-Mu'tazz (861-909)[3] añadía la necesidad de evaluar el resultado de la imitación para juzgar la validez o ilegitimidad de ésta. Si el *sariq* ('plagiario, ladrón') sobrepasaba a su modelo ("víctima") la apropiación era legítima.[4]

Por otro lado, la mayor parte de los críticos estiman que una buena parte de los temas ofecidos por la tradición pertenecen a los "lugares comunes" (i.e. "hermoso como el sol"), y por lo tanto no tiene sentido preguntarse por su autoría, pues están al alcance de todos, tanto para "el mudo como para el hablador, para el elocuente o el tartamudo, para el poeta y para el que no lo es", según la expresión de Al-Jurjānī.[5]

---

[1] Su obra más importante se conoce como al'Umda *(*'base, pilar'), su nombre completo *es Al 'Umdat fī mahāsin al-šir wa ādābihi wa naqdih.*

[2] Natural del actual Irán, fue un poeta, filólogo y autor de tratados de poética y retórica.

[3] Poeta de sangre real (al parecer fue asesinado al día siguiente de asumir el califato), autor del *Kitab al-badi*, donde sienta las reglas de la composición poética y de la utilización de los recursos estilísticos.

[4] Wen-Chin OUYANG, *Literary Criticism in Medieval Islamic-Arabic Culture. The Making of a Tradition*, Edimburgh University Press, Cambridge, 1997, pág. 111.; ver también A. TRABULSI *La critique poétique des Arabes. Jusqu'au Ve siècle de l'Hégire (XIe siècle de J. C.).* Damas: Institut Français de Damas, 1956, págs. 202-203.

[5] Citado por A. TRABULSI (1956, pág. 197).

Abū Hilāl Al-'Askarī, por su parte, sostuvo una preceptiva de la creación literaria muy próxima a la defendida por Séneca o Cicerón diez siglos antes. Para este autor, el plagio (*al-sariqa* [*al-adabiyya*]: 'hurto, apropiación indebida') es, en mayor o menor medida, inevitable,[1] en esto concuerda con las doctrinas de Ibn Tabātabā al-'Alawī. El peso y la extensión de la tradición obligan al poeta a repetir y a repetirse. Ahora bien, el poeta que copia el contenido y las palabras mismas de sus predecesores debe ser condenado como ladrón y mal poeta; el (buen) poeta debe saber ocultar, reformular y transformar de manera creativa las fuentes, de manera que éstas resulten mejoradas en el nuevo poema. Es lícito apropiarse de determinadas imágenes, metáforas, hemistiquios e incluso versos enteros, siempre que se apliquen a motivos inusitados, logren efectos novedosos o inesperados; inversamente, antiguos temas pueden son suceptibles de volver a ser expresados mejor, de lo contrario es preferible el silencio. La recompensa, sin embargo es grande. Al-'Askarī es uno de los primeros defensores sistemáticos de lo que podría denominar el "plagio creativo", pues llega incluso a sostener que los imitadores, los epígonos pueden incluso superar a sus mayores, pues: "quien así procede [quien realiza las buenas apropiaciones] merece más gloria que su precursor" (KANAZI, 1989, pág. 114). Ibn Rashīq lleva más lejos aún esta opinión (mayoritaria entre los autores) y afirma sin ambages que:

> Si el poeta hace sino servirse de sus predecesores se muestra indolente e incompetente; el que, por el contrario, pretende poder pasarse de cualquier tema en el que haya sido precedido no es más que un imbécil.[2]

Según Al-Askarī, la condición de "autor original" sólo es aplicable en tres casos: 1) si el autor inventa un nuevo tema-motivo [*ma'nā*]; 2) Si mejora un tema-motivo anterior; 3) Si amplia o combina temas-anteriores.[3] Como se puede apreciar, esta doctrina clásica sobre los límites de las deudas intertextuales –enmarcada dentro de una concepción más amplia de la necesaria imitación de la tradición literaria– coincide punto por punto, por ejemplo, con la doctrina enunciada por Lucio Anneo Séneca en la *Epistola a Lucilio* anteriormente citada. En efecto, Al-Askari no ignoraba la tradición clásica, especialmente en su vertiente griega, pues conocía y seguía la obra *Al kitab naqd al-si'r* de Qudama ibn Ga'far (?–958), un helenista preeminente entre los críticos literarios, seguidor de una poética de corte aristotélico, por lo que

[1] George J. KANAZI, *Studies in the Kitāb As-Sinā'atayn of Abū Hilāl Al-'Askarī*, J. E. Brill, Leiden, New York, København, Köln, 1989, pág. 69.
[2] Citado por A. TRABULSI (1956, pág. 199).
[3] Sigo aquí la interpretación ofrecida por George KANAZI, en la exhaustiva monografía antes citada (1989, págs. 115-122).

no es extraño que adhiriera a una poética de *mimesis*/ *imitatio* clásica.[1] Sin embargo, Al-'Askarī reivindica –con no poco orgullo– una novedad decisiva para su trabajo, pues sostiene que es el primero en elaborar una teoría general sobre el fenómeno, así como árabes son los casos aducidos y árabes los destinatarios:

> No tengo noticia de que nadie más que haya escrito sobre el plagio haya comparado el autor original y su imitador, o que haya señalado la superioridad del primero sobre el segundo, o del segundo sobre el primero, aparte de mí. En el pasado, los estudiosos se sentían obligados únicamente a señalar los pasajes donde sucedía el plagio.[2]

La poética árabe clásica, tal como se encuentra desarrollada en Al-'Askarī –quien por otra parte oculta con frecuencia sus fuentes– y en la obra de estos otros autores, basa su noción de la autoría y de la propiedad del discurso en una oposición entre el contenido (*ma'nā*) y la forma, las palabras (*lafz*). Mientras que los elementos pertenecientes al primero –i.e. los temas, los conceptos, etc.– son patrimonio público (*mushtarak*),[3] las formas pertenecen al primero que las utilizó con una intención poética. Todo uso repetido, por remoto que sea el parecido de la situación, es susceptible de ser calificado como *sariqa* (OUYANG, 1997, pág. 112). Una buena reutilización puede ser calificada como *ahd* ('préstamo'), o como *sariqa positivo, benéfico*, de ahí que no sea del todo posible igualar *sariqa* a 'plagio', en el sentido moderno del término (TRABULSI, 1956, págs. 187-213).

Para apreciar la importancia de la relación entre el plagio y el nacimiento de la crítica y teoría literarias árabes, es necesario recordar que la detección de *sariqas* es uno de los contenidos más frecuentes de las obras dedicadas al estudio y valoración de los textos y a la poética. Ibn Rashīq (s. XI) –quien consagró una parte de *al-'Umda* y la totalidad de su *Qurādat ad-Dhahab* ('Composición sobre el oro [poesía]') al estudio de la *sariqa*– defendía que el crítico era la persona mejor preparada para emitir juicios sobre la originalidad y el valor de la obra literaria. El lenguaje especializado legitimaba el rol desempeñado por el crítico, razón que explica que se intentara distinguir nominalmente entre las categorías interpretativas relacionadas con la atribución de la autoridad/ originalidad. Esta insuficiencia terminológica, que responde a la fragilidad de la base teórica de la crítica literaria del periodo, produjo que se emplearan muchos términos con escasa estabilidad conceptual, lo que confundió considerablemente, a su vez, la discusión crítica (OUYANG, 1997, pág. 152).

---

[1] Vid G. KANAZI (1991, pág. 32). Cfr. la opinion de A. TRABULSI que minimize la importancia y la influencia helenísitica de Al-'Askarī, además de especificar sus fuentes árabes, hasta el punto de considerar al autor como "esencialmente un compilador" (1956, págs. 101-104).
[2] Citado por G. KANAZI (1989, pág. 122).
[3] Mattitiahu PELED, "On the Concept of Influence in Arabic Literary Criticism" (SOMEKH, 1991, pág. 38).

Ahmed Sdiri enumera los términos empleados por los tratadistas árabes para designar las ocurrencias intertextuales o citacionales además de *sariqa* ('hurto') o *ahd* ('préstamo'), encuentra: *istiraf* ('robo'), *istilhaq*/ *ijtilab* ('inclusión' de versos ajenos), *iddi'ā* ('pretensión', atribución de versos ajenos), *ighāra* ('saqueo', por parte de un poeta *mayor*), *ghash* ('usurpación', robo por intimidación), *ihtidām* ("plagio parcial"); *nadar*, *mulāhaza*, *ilmām*, *muwāzana* (plagio de la forma o de la estructura del verso –¿alusión?); *iltiqāt* ('centón'); *sū-al-ittibā'* ('mala imitación', ripio, estereotipo); *muwārada* ('coincidencia'). No todos estos términos poseen una connotación peyorativa, algunos son meramente descriptivos o son mencionados –como hace Ibn Rashiq– junto con los restantes *badï* , 'recursos expresivos'; i.e. metáfora, paranomasia, etc. (SDIRI, 1992, págs. 127-130).

De esta imprecisión metodológica resulta la imposibilidad de definir una doctrina coherente de la intertextualidad y la apropiación textual dentro de la poética clásica árabe. A. Sdiri busca las razones de esta insuficiencia en el carácter "formulario" (e interactivo) de la poesía árabe; frente al árabe dialectal, el árabe literario (la tradición lingüística y discursiva) se constituía en un corpus cerrado, con recursos textuales limitados, su reutilización –"distinta a la mera copia literal"– no sólo era habitual sino que formaba parte de los procedimientos inherentes a la poética clásica (SDIRI, 1992, pág. 129). La ambigüedad del discurso sobre la utilización indebida (no creativa) de estos procedimientos –*sariqa* o "mal *ahd*"– condujo a una serie de polémicas y valoraciones particulares, que fueron juzgadas como arbitrarias e impertinentes por los autores posteriores (OUYANG, 1997, pág. 91). Todo ello, a pesar de que ya Qudama ibn Ja'far hubiera advertido de los peligros de confundir los poemas con sus autores: "son los poetas a los que hay que cubrir de alabanzas por crear un nuevo tema, no el poema en sí mismo"; del mismo modo que advertía que los temas no pierden valor, aunque "los manoseen una multitud de malos imitadores" (TRABULSI, 1956, págs. 189-190).

Muchas de las polémicas entre los diferentes actores literarios árabes tienen su origen en elementos o intereses extraliterarios. La pertenencia a escuelas diferentes, los certámenes poéticos, la acogida de los versos de un amigo o de un rival… son tantos otros motivos para iniciar una búsqueda de fuentes ocultas en la obra que se quiere criticar. Una vez localizados los pasajes similares, sólo restaba valorar la imitación: si había mejorado el modelo, si lo utilizaba servilmente, etc. Estas coordenadas explican que bajo un aparente acuerdo en los fines y los medios de la buena literatura, las querellas fueran tan constantes y extensas. Así, por ejemplo, Al-Āmidī, al intentar conciliar las dos escuelas enfrentadas en su tiempo (los seguidores de Abu Tāmman, frente a los de al-Buhtur), se ve obligado a tratar sobre la cuestión del plagio al analizar los argumentos de unos contra otros (TRABULSI, 1956, págs. 94-95). Este

tipo de exabruptos explican la reacción de algunos críticos contra la mera confrontación de modelo e imitación. Al-Jurjānī que había empuñado el cálamo para defender al célebre (y tan vilipendiado) Al-Mutanabbī, se muestra escéptico incluso con la posibilidad de afirmar que una apropiación constituya un (mal) *sariqa*:

> No me permito a mí mismo, y no se lo concedo tampoco a los demás, el derecho a condenar tajantemente como plagiario al poeta que sea.[1]

Lo que se encontraba en juego en estas discusiones teóricas y polémicas entre críticos iba más allá de la valoración de éste u otro autor o poema, pues las decisiones y las posiciones adoptadas o defendidas apuntan a la consolidación del canon literario, o dicho de otro modo, las obras y los procedimientos de la tradición poética dignos de ser imitados. Esto es evidente por ejemplo en la exposición de razones que mueven a Al-'Askarī a escribir su tratado: 1) defender el carácter inimitable del Corán (obra cúspide de la literatura); 2) proporcionar a los críticos los criterios necesarios para distinguir las buenas obras, de las mediocres; 3) proporcionar las reglas necesarias a poetas y escritores en prosa; 4) guiar al crítico en la valoración de la producción literaria y en la elaboración de antologías (KANAZI, 1989, pág. 36).

Autor posterior a Al-'Askarī, Ibn Rashīq tampoco es ajeno a las aplicaciones prácticas que la reflexión sobre la intertextualidad –o, si se prefiere, sobre la imitación– tenía en la actividad poética más inmediata. En un primer momento, Ibn Rashiq elaboró su *Qurādat ad-dhahab* en respuesta a unas acusaciones de plagio que alguien había hecho llegar a un amigo suyo.[2] Su tratado tiene, en efecto, forma epistolar; aunque, en ocasiones parezca más bien una excusa, pues parece olvidar los motivos primeros que le llevan a escribir, y el resultado supera ampliamente lo que se podría esperar de una réplica más dentro de la serie polémica habitual en la época. La importancia del tratado de Ibn Rashīq reside también en el enorme prestigio del poeta (RASHĪQ, 1972, pág. 13), cuyos versos eran conocidos en todo el Occidente musulmán (Península Ibérica, Magreb, Sicilia…).

Ibn Rashiq otorga una gran importancia a la dimensión pragmática de su discurso, por ello, distribuye abundantes ejemplos y estructura al detalle, por forma y contenido, las distintas posibilidades de apropiación (*sariqa*) y las sitúa, al igual que Al-'Askarī, como si se tratara de otros tantos *badï* (figuras de estilo). Su exhaustividad le lleva a distinguir procedimientos dentro de estrategias discursivas muy próximas: de este modo diferencia entre "tomar una parte de una idea y de su expresión", y "tomar entera una idea y parte de su expresión". Todo

[1] Citado por A. TRABULSI (1956, pág. 203).
[2] IBN RASHĪQ, *Qurâdat ad-Dahab fi naqd as'ar al-'Arab. Traité De critique poétique.* Edición, análisis y resumen en francés de Chedly BOUYAHIA, S.T.D., Tunis, 1972, págs. 20-21 y 25.

ello ejemplarizado con irrebatibles ilustraciones canónicas (RASHĪQ, 1972, págs. 32-33). Por lo demás, tiene una noción bastante relativa de los límites de la imitación poética: sólo considera "plagio" la copia flagrante de ideas y versos, considera que la prosificación está completamente a salvo de sospechas como procedimiento de escritura, y se guarda de descartar la posibilidad de simultaneidad de invenciones. Más aún, esboza una suerte de hipótesis moderna sobre el "plagio anticipatorio", que achaca a la confluencia de influencias, tradiciones y procedimientos (RASHĪQ, 1972, págs. 34-35).

La influencia de estos autores en la literatura hispánica contemporánea o posterior es difícil de precisar por las razones antes evocadas: dificultad de establecer si se trata de casos de *poligénesis* independiente, o bien de recreación de motivos foráneos; falta de testimonios o de procedimientos intertextuales descritos, etc. Asimismo, las influencias pueden dar resultados muy dispares e incluso encontrados. En cualquier caso, los testimonios que poseemos permiten afirmar un contacto continuado, de una apreciación y una demanda constantes en los territorios cristianos por obras o traducciones árabes. A Toledo o a las tierras del Ebro, viajaron personajes de la talla de Pedro el Venerable, Hugo de Santalla, Gerardo de Cremona o Hermann el Dálmata para conseguir las obras clásicas que faltaban o que habían sido transmitidas de manera deficiente a la Europa occidental. Hasta el mismo Rodrigo de Vivar, si hemos de creer a Ibn Bassam de Santarem (s. XII), apreciaba y se hacía recitar cantares de gesta musulmanes, los cuales, más tarde y más que posiblemente influyeron en quienes cantaron a su vez sus hazañas.[1] Y, al parecer, no era infrecuente que los reyes de los Taifas ofrecieran esclavas duchas en cantar/ contar romances o "fabliellas" a sus vecinos cristianos, según el testimonio de Ibn Al-Kattānī sobre la corte de Navarra en el siglo XI (VERNET, 2006, pág. 416).

Lo cierto es que el carácter de esta influencia es de largo alcance. Américo Castro, en *España en su historia*, rastreaba siglos después de la conquista de Granada y la expulsión de los judíos las huellas de una hibridación (en su opinión) indeleble.[2] Todavía en el siglo XVI en pleno Renacimiento, los médicos que se disputaban sobre un pasaje de Dioscórides, citaban fragmentos del *Collar de la Paloma* de Ibn Hazm –Abu Muhammad 'Ali ibn Ahmad ibn Sa`id

[1] Así consta en la Dajira: "en su presencia se estudiaban libros; se leían las gestas de los antiguos campeones de Arabia y cuando se llegó a a la historia de Muhallah, quedó extasiado y manifestó su admiración por ese héroe" (VERNET, 2006, pág. 403).

[2] Opiniones similares han sido expresadas por numerosos investigadores como: Juan GOYTISOLO, *Ensayos. Furgón de cola. Crónicas sarracinas. Contracorrientes*. Barcelona, Península, 2005, ver especialmente "Virtudes del Muderjarismo: Juan Ruiz, Cervantes, Galdós", págs. 266-287; ver asimismo Álvaro GALMÉS DE FUENTES, *Romania Arabica I. (Estudios de literatura comparada árabe y romance). Dos estudios de conjunto. Lírica de orígenes y épica románica.* Madrid: Real Academia de Historia, 1999.

ibn Hazm, 998–1064– (VERNET, 2006, pág. 127). Se da la coincidencia de que Ibn Hazm, también trató el tema de la *sariqa* en sus tratados sobre la composición poética y de crítica literaria.

Aunque no conservemos testimonios directos de la influencia de los tratadistas y de las preceptivas poéticas, no es descabellado suponer como hipótesis una influencia de estos autores en sus homólogos cristianos o vernáculos. Más si cabe cuando alguno de los textos participantes en las polémicas se conserva en las bibliotecas españolas de manuscritos árabes; este es el caso de la denuncia por Al-Jurjānī de los abusos cometidos, en su opinión, en las acusaciones de plagio contra Abū Nuwās, efectuadas por Mulhalhil Ibn Yamūt en el *Sariqat Abī Nuwās*.[1]

Esta tesis del trasvase o contacto de nociones poéticas sobre la tradición, la originalidad y el plagio se vería favorecida por el hecho de que la Cristiandad compartía una poética basada en la utilización de una acervo formulario como lo muestran las composiciones tanto del cantar de gesta, como del cantar de clerecía. Por último, ambas poéticas habían recibido una influencia importante de los autores grecolatinos, y las principales diferencias entre ellas, más que en su praxis, se producen en el grado de consciencia que los autores árabes manifiestan ante el fenómeno, que contrasta frente a la ausencia de *metadiscurso* en los autores cristianos hasta aproximadamente el siglo XII.

1.4.3 Evolución y cambios significativos en la Baja Edad Media. Poéticas combinatorias. Consolidación de la autoría.

El cambio de modelo epistemológico que se produce en los últimos siglos de la Edad Media viene marcado por la aparición del tomismo, el retorno de un impulso materialista de la mano de un aristotelismo más empírico o, si se prefiere, nominalista, de tradición árabe, vía las traducciones en los siglos XII-XIII, a cargo de Gerardo de Cremona, Domingo Gundisalvo y Juan Hispano, de los principales comentaristas aristotélicos: Avempace,[2] Al-Farabi,[3] Avicena,[4] Algazel,[5] y Averroes[6], que condujo a una revalorización de la figura histórica del autor. Esta evolución coexistirá oponiéndose parcialmente y produciendo modificaciones a la modalidad de discurso hegemónica en las primeras etapas de la Edad Media, que favorecía la

[1] Conservada en el la Real Biblioteca del Escorial (TRABULSI, 1956, pág. 194).
[2] Abu Bakr Muhammad ibn Yahya ibn al-Sa'ig ibn Bayyah (c.1080-1138).
[3] Abū Nasr Muhammad ibn al-Faraj al-Fārābī, (c.872-c.950).
[4] Abū ‘Alī al-Husayn ibn ‘Abd Allāh ibn Sīnā (980 - 1037).
[5] Abu Hāmed Muhammad ibn Muhammad al-Ghazzālī (1058-1111).
[6] Abū l-Walīd Muhammad ibn Ahmad ibn Muhammad ibn Rushd (1126-1198).

exhaustividad del patrimonio discursivo, el recurso a formas inventariadas del lenguaje con un valor emblemático y una propensión a la anonimia –en tanto que práctica poética más allá del anonimato incidental– con consecuencias paradójicas en materia de autoría, en función de un sistema doble de autorregulación, tal y como lo ha expuesto Marylin Randall:

> El primer cristianismo heredó dos tipos diferentes de autoridad de la Antigüedad: el de la *auctoritas* –dependiente de una persona provista de autoridad- y el de la *authenticitas* –la autoridad impersonal de la tradición personal que, siguiendo a Compagnon[1] proviene de las *sententiae* clásicas– los cuales recibían formulaciones discursivas que, de manera independiente con respecto a su autoría encarnaban verdades inmediatamente evidentes o demostrables. En la cita practicada por la Patrística se reúnen estas dos nociones: los textos bíblicos y los Padres de la Iglesia eran *auctoritates* en razón de su participación en una verdad universal y en la totalidad del *Logos*; si bien la identidad del autor garantizaba su autoridad, la verdad contenida en las palabras garantizaba lo superfluo de recurrir al nombre del autor (2001a, pág. 33).

Esta concepción de la autoría y de la autoridad textual no despareció de manera súbita, sino que sufrió lentas modificaciones en un proceso que podemos datar en el siglo XI[2] y que concluirá con el advenimiento del Humanismo (dondequiera que se prefiera situar este acontecimiento). Este cambio progresivo de mentalidades dio lugar a que coexistieran diferentes actitudes, a menudo completamente contrapuestas, en los autores y los lectores con respecto al material literario, evolución que puede ser rastreada en la manera de leer y de escribir, y más precisamente, en el modo de tratar los materiales discursivos ajenos y de incorporarlos al texto propio. A grandes rasgos se puede sostener que, a pesar de las contradicciones en la praxis, se produce una revalorización de la importancia otorgada a la información *paratextual*. Se multiplican los nombres de autores y de obras, que comienzan a ganar en estabilidad y autoridad textual; mientras que las traducciones, a partir del siglo XII (VERNET, 2006, pág. 167) –como hemos visto en el caso de Gerardo de Cremona y sus discípulos–, comienzan a incorporar la información relativa a los autores originales (paganos o infieles), a las circunstancias de producción, transmisión y copia e incluso sobre aquellos encargados de realizar la traducción latina o romance en cuestión. En este aspecto, la tradición cristiana podría haberse visto influida por la práctica de la traducción tal y como era entendida y practicada en los territorios musulmanes.

---

[1] Randall hace aquí alusión a las tesis defendidas por Antoine Compagnon en su trabajo pionero (1979); la tesis sobre el origen de la autoridad *formulada* en las *sententiae* se encuentra en las págs. 268-269.
[2] Pierre TOURBET (TOUBERT & MORET, 2009, págs. XIII-XVI).

En otro orden de cosas, el método de crítica textual propuesto por Santo Tomás de Aquino (autor muy influido por los tratadistas árabes y judíos), a través del cotejo de fuentes y variantes, la reconstrucción hipotética del contexto y por lo tanto de las circunstancias materiales e históricas de la producción textual, implican un autor individualizado, con una intención comunicativa más autónoma y una personalidad distinta reflejada en su *modus significandi*. Es en este contexto que debemos comprender la llamada de Pierre de Poitiers a asumir bajo nombre propio las obras que se escriben, como si la "verdad contenida en las palabras" (para retomar la expresión de M. Randall) no bastara ya para garantizar su autoridad (i.e. su lectura "correcta").

En el mismo sentido, los cronistas –los escritores oficiales de la verdad histórica– se sienten obligados a preceder sus textos de una lista de autores y textos autorizados. Así procede el cronista de los tiempos de Pedro IV de Aragón y Alfonso XI y Pedro I de Castilla, Juan Fernández de Heredia (1310-1394), en su *Grant crónica de Espanya*,[1] conducta que contrasta con el desparpajo en el tratamiento de las fuentes de los autores de la *General Estoria* y de otras crónicas anteriores.

No obstante, el refuerzo de la figura del autor no invalida en absoluto el principio de recursividad que unifica la discursividad de la Edad Media. Es más, el nuevo aristotelismo pronto derivó en una formidable *máquina* de producir discursos legítimos, la Escolástica, a través de la generación de textos en función de la conocida segmentación entre la *lectio* (análisis, primera lectura literal) y la *disputatio* (confrontación de opiniones canónicas opuestas) y el *dictamen* (solución conciliadora). Este nuevo esquema exegético, diseñado para conciliar las colisiones aporéticas entre razón y fe[2] (para lo cual, los autores cristianos se sirvieron libre, aunque cautelosamente, de la obra de autores árabes como Algazel y Averroes).

La Escolástica inauguró asimismo una nueva manera autorizada de *citación*; las referencias a los textos y los autores empiezan a homologarse según un sistema de abreviaciones y

[1] La Tabla de autoridades dedica un espacio particular a los clásicos grecolatinos: "...las tres decas de Titulivio, el cual abrevió los libros annuales de Roma (...) Lelio Marçio, que escrivió la guerra de Amílcar et de Aníbal (...) la istoria que Lelio Enio escrivió del dicho Aníbal (...) Claudio (...) Pailo Orosio et Edropus (...) et en Salustio en el Libro Gigurtino; et (...) Plutarco (...) la istoria que fizo Luchán de Pompeo et de Iulio Çésar (...) en Valerio anciano, actor africano, et en Silenus, actor griego...", citado por GOMEZ REDONDO (1998, Vol. II, pág 1652) que precisa además que "así sigue un largo repertorio que supera, con mucho, al que un siglo antes había permitido la composición de la primera crónica general alfonsí".

[2] Así lo resume César CHAPARRO GÓMEZ: "La Filosofía, en cuanto a tal, es un medio: *ancilla theologiae*. La *ratio*, como instancia crítica y especulación constructiva, posee un gran valor, pero es solidaria y subsidiaria de la auctoritas. El pensamiento escolástico medieval estaba anclado y apoyado en la fe cristiana; pero necesitaba una filosofía para que ésta fuera razonable. Los escolásticos eran profesionales de la fe, y por eso hacían Teología; asimismo, eran profesionales de la razón y por eso hacían filosofía", en "Escolástica y Filosofía", en (SIGNES CODOÑER, ANTÓN MARTÍNEZ, & CONDE PARRADO, 2005, pág. 248).

marcas diacríticas, así como la utilización de marcas caligráficas (regularización del uso de las mayúsculas, generalización de la puntuación) y diversas formas de "separación" entre el texto y la *dissertatio* (escolio; exégesis y comentario –intertextual–). Como justamente señala César Chaparro Gómez, de la práctica continuada de la *lectio*, surgen como género los *Comentarios* y de la recopilación de éstos, las *Sumas*. La *disputatio*, a su vez, originó el género monográfico de las *quaestiones*, sobre aspectos concretos, con una forma genérica muy precisa y estandarizada, cualidades que comparte con el resto de los géneros escolásticos y que explican su éxito y difusión por Europa.

Este modelo discursivo pronto se impuso en los centros de saber, y principalmente en los nuevos centros educativos, las universidades: núcleos de influencia de un nuevo estamento laico verdadero puente entre el poder secular (el rey, el Estado) y el eclesiástico, de marcado carácter urbano. Las universidades contribuyeron a su vez a una nueva difusión secular de la cultura escrita –así como a su inevitable fosilización– un incremento de la oferta y de la demanda que contribuyó a una mercantilización de la escritura (significativamente, los libros comienzan a figurar en los testamentos como bienes de valor), con el consiguiente inventario de los bienes literarios (asignación de título y de autor, consignación de su *origen*) que no dejó ciertamente de ejercer algún tipo de influencia en la consolidación de la figura de autor experimentada en esta época. El autor comienza a infiltrarse en el texto más allá de la rutinaria función de narrador-testigo/ juglar/ intérprete, para potenciar rasgos autobiográficos, a pesar de que éstos sigan siendo a menudo convencionales.

En todo caso y a pesar de encontrase en los estrechos límites que permitían la sumisión a los textos canónicos, de los que sus obras eran fundamentalmente escolios y síntesis, y la producción de nuevos discursos, los autores parecen haberse sentido incitados a inmiscuirse progresivamente en el interior del texto y entre éste y el lector. Un nuevo orgullo se percibe en los escritores que como Ramón Llull, Juan Ruiz, don Juan Manuel, Juan Fernández de Heredia, Pero López de Ayala o Ausiàs March, que les lleva a proclamar la nobleza de su trabajo, su valor técnico y sapiencial. En este modo se expresa el Marqués de Santillana (1398-1458) cuando exige el reconocimiento de su obra, a pesar (o precisamente por ello) de ser deudora de múltiples lecturas, en el "Proemio" a sus *Proverbios*:

> Bienaventurado príncipe, podrías ser que algunos, los quales por aventura se fallan más prestos a las reprehensiones e a redargüir e emendar que a fazer nin ordenar, dixessen yo haver *tomado todo o la mayor parte* d'estos *Proverbios* de las dotrinas e amonestamientos de otros, assí como de Platón, de Aristótiles, de Sócrates, de Virgilio, de Ovidio, de Terencio e de otros philósophos e poetas, lo qual yo no contradiría, *antes me plaze que*

> *assí se crea e sea entendido*. Pero estos que dicho he de otros lo tomaron, e los otros de otros, e los otros de aquellos que por luenga vida e sotil inquisiçión alcançaron las experiencias y las causas de las cosas. [1]

Iñigo López de Mendoza parece estar aquí defendiéndose de antemano ante los posibles reproches o acusaciones por "haver tomado todo o la mayor parte" de los *Proverbios* de fuentes ajenas. El hecho de que el marqués proceda antes de las críticas parece indicar que este tipo de acusaciones –como deja entrever también el testimonio del discípulo de Gerardo de Cremona– no era infrecuente en el contexto de una corte agitada por las intrigas y la competencia social. Ante el cargo posible de "plagio" el autor se defiende de la manera más eficaz posible, indicando las fuentes de las que "ha tomado"; si la falta consiste en asumir una autoría que no le corresponde, el autor acusado tiene el mayor interés ("antes me plaze que assí se crea e sea entendido") en inscribir su trabajo dentro de una poética tradicional de deudas intertextuales, lo cual hace López de Mendoza y así, después de indicar algunas de sus fuentes, pasa a insistir en que su originalidad textual también procede de la práctica ejemplar de autores prestigiosos de la Antigüedad, inscribiendo así su actividad dentro de una práctica tradicional y por lo tanto *autorizada*.

Sin embargo, hay deudas textuales que, en esta época, era más conveniente no declarar. La asunción del aristotelismo no había dejado de provocar suspicacias en determinados sectores del mundo de la cultura medieval cristiana. Tempranamente, encontramos disposiciones de las universidades y de los diversos centros de enseñanza para que no se divulguen determinados textos y doctrinas juzgadas peligrosas o perniciosas para el desarrollo intelectual de los estudiantes, se estudia el *Organon*,[2] pero se omite gran parte de la metafísica y de los escritos sobre ciencias naturales y cosmografía.[3]

Se desconfía, asimismo, del rol desempeñado por los paganos en formación y transmisión del legado clásico. Estas reticencias explican por qué Pedro Abelardo (1079-1142) se siente obligado a justificar extensamente la inclusión de textos de autores de ortodoxia dudosa (heréticos, paganos, musulmanes y hebraicos) invocando el ejemplo de san Jerónimo (que utilizó ideas y argumentos de Orígenes –el cual terminó siendo excluido del canon de la ortodoxia)

---

[1] La cursiva es mía; citado por José Antonio IZQUIERDO IZQUIERDO, "Los clásicos de la España cristiana [de la Baja Edad Media]", en (SIGNES CODOÑER, ANTÓN MARTÍNEZ, & CONDE PARRADO, 2005, pág. 307).

[2] El Organon comprendía una recopilación de los libros sobre lógica de Aristóteles, realizada en algún momento de la Edad Media; solía incluir en extenso o abreviado las siguientes obras: *De las Categorías*, *De la interpretación*, los primeros y segundos *Analíticos*, los *Topica* y la *Refutación de los sofistas*.

[3] César CHAPARRO GÓMEZ (SIGNES CODOÑER, ANTÓN MARTÍNEZ, & CONDE PARRADO, 2005, pág. 250).

"que dejaba a la discreción del lector [*arbitrio lectoris*] el rechazar o aprobar [las ideas heterodoxas]"[1], y de san Agustín de Hipona, sobre la intención última del autor ("*voluntas vera dicendi*" o "*fallendi*") como decisiva para comprender el texto y conocer su adecuación moral y epistemológica, en el Prólogo de *Sic et non* (obra basada en citas contradictorias [*sic et non*] de autores, todos, canónicos):

> [N]o debemos acusar a los santos [los Padres de la Iglesia] de mentir si, al sostener opiniones en determinados asuntos que no se corresponden con la verdad, se pronuncian movidos, no por el deseo de engañar, sino por ignorancia. Ninguna afirmación que sea hecha por caridad y que pretenda edificar al lector debe ser descartada como fruto de la arrogancia o de la malicia. [2]

Los argumentos de Abelardo pueden resultarnos convincentes a nueve siglos de distancia, pero estaban lejos de ser aceptados por sus contemporáneos; y, dicho sea de paso, y a pesar de que ocultar las fuentes "incómodas" fuera una práctica que, en general, se vería reemplazada progresivamente en aras de lo que hoy calificaríamos de "honestidad académica de la buena citación", Abelardo fue condenado por el Concilio de Sens en 1140, tras agrias disputas con Bernardo de Claraval, Anselmo de Laón y Guillermo de Champeaux, debido, entre otras cosas, a la peligrosidad de sus opiniones, juzgadas demasiado conciliadoras para con los puntos de vista excéntricos desde la perspectiva de la ortodoxia de la Iglesia Católica.

No es extraño, pues, que las apropiaciones textuales medievales de autores exteriores o excluidos del canon cristiano medieval se mantuvieran a menudo ocultas. Como ya se ha expuesto antes, la doctrina agustina al respecto era la oficial y según esta perspectiva, los autores heréticos o paganos no eran sujetos por derecho propio (*ab iniustis posseribus*) y, por lo tanto, el apropiarse de las buenas ideas y conocimientos que pudieran haber puesto por escrito no sólo era legítimo, sino lo adecuado. Ahora bien, esta praxis entraba en contradicción con los nuevos procedimientos discursivos de citación preconizados por la Escolástica y una nueva poética que revalorizaba la figura del autor. Esta contradicción explica la ambigüedad de autores que preconizaban la obligación de reconocer las deudas contraídas respecto a los autores citados, y que consideran además que esta práctica incrementaba el valor de su propia obra, pero que, sin embargo, omiten la mención a otras fuentes; como Santo Tomás de Aquino, quien retoma en la *Summa Theologica*, según, José María Casciaro, de entre los veintidós artículos que conforman las cuatro cuestiones de profecía, doce completamente y otros cuatro

[1] PEDRO ABELARDO, "Prólogo" a *Sic et Non* ['*Sí y no'*] (MINNIS, SCOTT, & WALLACE, 1988, pág. 91).
[2] PEDRO ABELARDO (MINNIS, SCOTT, & WALLACE, 1988, pág. 94).

parcialmente de fuentes árabes y rabínicas; otro tanto sucede con las influencias posibles de los místicos y poetas sufíes en la *Divina Comedia*. [1]

Algunos autores se limitaban a traducir y adaptar materiales ajenos, sin alterar gran cosa de los textos originales, lo que provocó lecturas desconcertantes en determinados críticos, como es el caso del renegado Anselmo de Turmeda (Abdallah al-Taryuman, 1352-c. 1425), que tradujo y adaptó, en su *Disputa de asno contra fray Anselmo de Turmeda*, un capítulo de las *Epístolas* [*Rasā'il Ijwān al-Safā'*] de los Hermanos de la Pureza.[2] Por otra parte, excepto en el caso de autores de reconocido prestigio (Averroes, Algazel, etc), era norma habitual no mencionar las fuentes árabes o hebreas. Tal es el caso de *El libro de la caza de las aves* de Pedro López de Ayala (donde se percibe claras influencias árabes –directas o indirectas– en el léxico), así como es muy posible que Iñigo López de Mendoza no considerara necesario consignar la procedencia –lo cual sí hace para otros autores, como se puede comprobar en la cita anterior– de buena parte del material paremiológico de sus *Proverbios* –comparte veintiuno de sus *Proverbios* con una difundida colección del granadino Abu Bakr Ibn'Asim (1358-1425)–.[3]

Paradójicamente, también puede suceder lo contrario, en función de las tendencias del momento, según se mire con recelo o se admire el saber (fuera de discusión en muchos aspectos) de la tradición árabe. A momentos de reconocimiento siguieron periodos de mayor integrismo doctrinal, y viceversa. Así, Le Goff ha señalado que Adelardo de Bath (1080-1152) llegó a admitir que había atribuido ideas a autores árabes sólo por el prestigio del que disfrutaban en el momento en el que este afamado traductor y transmisor trabajaba.[4]En cualquier caso, la pertenencia al canon de autores aceptados por las autoridades culturales no parece asegurar la referencia junto a una cita o traducción más o menos extensa, aunque puede aumentar la probabilidad de que así sea. Frente a la actitud "moderna" de citar religiosamente

---

[1] Citado por Juan VERNET (2006, pág. 263).

[2] El hecho fue señalado por M. ASÍN PALACIOS en "El original árabe de la disputa entre fray Anselmo y el asno" (*Revista de Filología Española*, 1914, págs. 1-51). Al parecer, Turmeda no sólo aprovecha obras árabes sino también italianas para componer sus obras: "No se le ocultó a la sagaz intuición de Menéndez Pelayo de que Turmeda y su libro presentan tales enigmas y contradicciones, que bien puede decirse que la crítica apenas comienza a dilucidarlas (...) insinuó que la mayor importancia de la Disputa estaba en sus cuentos bocachescos, si bien añadiendo que para él eran imitación de modelos italianos, así como su *Llibre da bons ensenyaments* es un plagio parcial de *La Dottrina dello schiavo di Bari*. ¿Qué queda, pues, de la originalidad y del ingenio del fraile mallorquín, si casi toda su Disputa resulta ahora traducci6n literal de un libro arábigo? Para mí, ni siquiera le resta a Turmeda el mérito de un modesto adaptador inteligente; porque, aparte de la torpeza y mal gusto con que empequeñeció y rebajó la seriedad solemne del apólogo árabe, su estilo vulgarísimo y pedestre y la inopia de su léxico no le permitieron verter fiel y exactamente las delicadas filigranas del árabe literario... ",.

[3] El hecho fue señalado por Abd al-Azīz al-Ahwānī, en su obra *Amtal at 'amma fi-l-Alandalus*, citado por Juan VERNET, (2006, pág. 399).

[4] Citado por R. K. MERTON (1993, pág. 313).

las fuentes de sus glosas e interpolaciones, aplicada ejemplarmente por Vicente de Beauvais (c.1190-c.1264) en su obra enciclopédica *Speculum Maius*, encontramos igualmente en muchos de sus contemporáneos la incorporación de textos ajenos mediante o sin "traslación", como es el caso sumamente ilustrativo de Leonardo Pisano (conocido como "Fibonacci", c.1170-c.1250), del que ignoramos si trabajó con las traducciones de Adelardo de Bath o con originales árabes o hebreos en sus tratados matemáticos (principalmente su *Liber abaci*).[1]

La indeterminación de las referencias citacionales está estrechamente ligada a la circunstancia de que la transmisión textual se solía realizar de manera indirecta a través de la utilización de florilegios, resúmenes y sumas. A este factor es necesario sumarle una noción de la "realidad/ Mundo/ Vida como libro",[2] de considerable repercusión en la concepción medieval de la textualidad y de la epistemología. Esta perspectiva proviene directamente de la tradición judeocristiana (recuérdese la formula "Verbo-Logos" del *Evangelio de Juan,* 1:1) y que fue formulada tempranamente en el *Sefer Yezirah* (s. III) que dio origen a la tradición cabalística. Según esta obra esotérica (únicamente para iniciados) el mundo fue "escrito" por Dios a través de ciertos signos (*sephirot*) y veintidós letras, todos ellos portadores de distintos valores numéricos, fonéticos y simbólicos en un sentido muy amplio (MANGUEL, 2001, pág. 22). La colusión de la cábala con las teorías gnósticas, neoplatónicas, así como con la doctrina aristotélica de las categorías y de los "árboles del conocimiento" propició una teoría que postulaba una suerte de epistemología combinatoria y nominalista: al existir un número limitado de categorías, jerarquizadas *ad libitum* en subcategorías, la combinación de los elementos produce (al menos virtualmente) la totalidad de la realidad posible e imposible.

Durante la Edad Media, las prácticas esotéricas y cabalísticas florecieron en autores de las tres religiones, quienes produjeron versiones adaptadas a sus propias necesidades (así, por ejemplo, el apreciadísimo *Libro del Zohar* de Sem Tob). Esta adopción debió de tener su relevancia en la formación de la poética medieval. Por un lado, el carácter elitista (o esotérico) de la cabalística exigía una iniciación (la adquisición de un saber letrado); por el otro, la productividad combinatoria reducía la autoría creativa (la producción nueva de discurso) al sabio empleo de una técnica previamente proporcionada.

---

[1] Fibonacci ha sido considerado erróneamente como el introductor de los numerales "de posición" (sistema decimal) en Occidente. Ver Juan VERNET (2006, págs. 270-277).

[2] Domingo YNDURÁIN ha trazado alguno de los hitos más relevantes de esta figura discursiva en "La vida como libro", en *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*. Madrid: Cátedra, 2006, págs. 213-238.

Ilustración 1: El Árbol de la Vida, gravado que representa las 10 sephirot, ordenadas espacialmente en una jerarquía ontológica y epistemológica; Athanasius Kircher, Œdipus Ægipticus (1652)

El *Ars Magna* de Ramón Llull representa la culminación de los intentos de formalizar este sistema y de ponerlo en ejecución. El proyecto de Llull consistía en la elaboración de una gran máquina discursiva y epistemológica. A través de un sistema de discos, ruedas y engranajes, se podrían combinar todas las categorías ontológicas y discursivas para formar todos los enunciados (pensamientos) posibles y, lo que le parecía más importante a Llull, poder distinguir los engañosos de los verdaderos. La novedad de la invención de Llull (que, por otra parte, no pasó de la fase de diseño, si es que alguna vez Llull proyectó su verdadera construcción), no radica en su mecánica, puesto que se tiene conocimiento de modelos mecánicos de adivinación del Norte de África empleados por astrólogos contemporáneos a los viajes evangélicos de Llull por estos lugares (VERNET, 2006, pág. 270).

La verdadera aportación del *Ars Magna* fue la introducción sistemática de la posibilidad de la sinonimia, el lenguaje figurado, la analogía y el saber sapiencial (*sententiae*) dentro de las categorías de combinación. Al hacer esto no sólo multiplicaba las posibilidades de combinación, sino que permitía una reutilización directa del patrimonio discursivo precedente, y ofrecía además la posibilidad de superar la aporía evidente de la igualación entre pensamiento y discurso,[1] decantándose en esto –como Algazel– por el primero: Ramon Llull ensalzó la Teología frente a la Filosofía;[2] lo que equivalía, en definitiva, a reconocer la insuficiencia del lenguaje para dar cuenta de la realidad.

[1] Lina BOLZONI. *La chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie.* (M.-F. MERGER, Trad.) Genève: Droz, 2005, págs.119-120.

[2] Algazel lanzó un ataque en toda regla contra la Filosofía en su obra *Destrucción de la filosofía*, que fue respondida por Averroes con su *Destrucción de destrucciones*. En la polémica entre averroístas y los partidarios de Algazel, Llull se inclinó a favor de estos últimos (VERNET, 2006, pág. 81).

Ilustración 2: Ramon Llull, Ars magna. Ilustración del manuscrito del s. XV conservado en la Biblioteca del Monasterio del Escorial. "Figurae" 2v.

La misma noción de la realidad como conjunto posible *decodificable* y *re-codificable* en signos recursivos, que sustenta buena parte de la Escolástica y de la epistemología medieval, explica igualmente uno de los aspectos más representativos de la poética medieval: el movimiento incesante (Zumthor lo denomina "*mouvance*") de temas, motivos, estribillos, estructuras, influencias de toda suerte, de una a otra obra; de un zéjel mozárabe, a una canción de amor cortés francesa; de una hagiografía a una composición goliarda o a un "castigo" de un espejo para príncipes... Las obras más representativas del periodo (*Los cuentos de Canterbury*, el *Decamerón*, el *Roman de la Rose*, por no mencionar más que algunos títulos señeros) presentan una genealogía extremadamente intrincada que convierten la tradicional empresa filológica de la "búsqueda de fuentes originales" en una actividad inacabable y posiblemente carente de sentido. La obra individual únicamente se deja interpretar a la luz de una conciencia de pertenencia a la tradición omnívora medieval. Esta heterogeneidad fundamental corresponde a la "cocina" de Juan Ruiz: el Arcipreste de Hita toma, adapta, reutiliza, traduce, interpola, romancea una infinidad de motivos ("Batalla de don Carnal y doña Cuaresma", "parodia de las horas canónicas", materia de *fabliaux*, composiciones de goliardos, etc.), como si para escribir necesitara de un pre-texto, como declaraba Gonzalo de Berceo. La recreación del autor del Libro del Arcipreste no termina en la redacción (¿definitiva?) de la obra; ésta permanece abierta. Juan Ruiz invita a sus lectores a apropiarse de manera productiva del texto, a transformarlo, prestarlo e, incluso, a atribuirle fines más prosaicos que el placer estético o didáctica religiosa-moral:

> Qual quier omne que lo oya, si bien trobar sopiere,/ puede más ý añadir e enmendar, si quisiere;/ ande de mano en mano, a quien quier quel pidiere;/ como pella a las dueñas, tome lo quien podiere./
> Pues es de Buen Amor, emprestadlo de grado:/ non demintades su nombre, nil dedes refertado;/ no le debes por dineros, vendido ni alquilado;/ non ha grado nin graçia nin buen amor comprado.[1]

En este pasaje, el Arcipreste no hace, una vez más, sino continuar una de las tradiciones discursivas del Occidente medieval. Podemos encontrar invitaciones similares a la de Juan Ruiz en otras obras anteriores, como se explica en los célebres versos de los *Lays* de Marie de Francia (s. XII):

[1] *Libro de Buen Amor*: coplas 1629-1630. ARCIPRESTE DE HITA [Juan Ruiz], edición de G. B. GYBBON MONYPENNY. Madrid: Castalia, 1988, págs. 445-446,

> Los antiguos tenían la costumbre/ según el testimonio de Prisciano/ en los libros que se hacían antaño/ de expresarse oscuramente/ para que los que vinieran después/ y debieran aprenderlos/ pudieran glosar sus palabras/ y añadir más de su propio saber.[1]

Se observará no obstante, que en estas dos propuestas, realizadas bajo una misma concepción de la creación discursiva, coexisten dos actitudes inherentemente contradictorias: el texto como una realidad simultáneamente *cerrada* ("pudieran glosar" después de 'aprender') y abierta ("y añadir"), pero en todo caso limitada a los iniciados que sepan leer (correctamente) lo expresado "oscuramente" –como invita el *Libro de Buen Amor* a "leerlo de manera adecuada"–[2] y reservado a aquellos que sepan "bien trovar". El acceso a la autoría viene dado, por consiguiente, a través del dominio de unas herramientas discursivas que comprenden, entre otras cosas, los procedimientos necesarios para la correcta apropiación de los materiales y categorías (*topoi konoi*, *sententiae*), de las formas y los contenidos que conforman la tradición letrada.

Frente a los partidarios de esta poética que invita a los lectores a apropiarse creativamente de los textos, se encuentran paralelamente autores que empezaron a intentar poner cotos y controlar la tradición textual de su obra. Chrétien de Troyes declara en el prólogo de *Érec et Énide* que pretende, al incluir su nombre propio en la obra, que éste sea preservado "mientras dure la Cristiandad" (ZUMTHOR, 2000, pág. 85). De hecho, entre las composiciones del "Gay saber" encontramos algunas coplas de "escarnho y de maldezir" que reflejan acusaciones y reproches por robo de versos, de imágenes o apropiaciones de "agudezas" ajenas. Como esta copla de escarnio de Gonzalo Enneas do Vinhal, poeta de la corte alfonsí, contra un trovador que se adueñaba ("filhaba", 'ahijaba') versos y coplas ajenas, posiblemente Maestre Nicolás, médico real (no aparece explícitamente nombrado):

> Maestre, tódolos vossos cantares/ já qué filhan seinpre de mia razón/ e outrossi ar filhan a mi son;/ e non seguides [i], ontre mühares,/ senon aqüestes de Cornoalha;/ mais este[s] seguides ben, sen falha,/ e non trohades per tantos logares./ D' amoi' e d escamh', en todas razoes,/ os seguides sempre; hen provado/ eu o sei que avedes filhado;/ ca, se ar seguissedes outros sóes,/ non trobariades peior poren;/ pero seguides os nossos mui ben/ e já ogan i fezestes tençoes,/En razón dun escarnho que filhastes/ e non[o] metestes ascondudo;/ ca já que era de Pedr'Agudo/ essa razón en que vos i trobastes;/ mais assi a souhestes vos

[1] "Custume fu as ancïens/ Ceo testimoine Precïens,/ Es livres ke jadis feseient,/ Assez oscurement diseient/ Pur ceus ki a venir esteient/ E ki apprendre les deveient/ K'i peüssent gloser la lettre/ E de lur sen le surplus mettre" (vv. 9-16) ; citado por Pierre KUNTSMANN (VANDENDORPE, 1992, pág. 135).

[2] Copla 70: "De todos los instrumentos yo, libro, só pariente:/ Bien o mal, qual puntares, tal te dirá ciertamente./ Qual tú dezir quisieres, ý faz punto, ý, ten te; / Si me puntar sopieres, sienpre me avrás en miente." (ARCIPRESTE DE HITA [Juan Ruiz], 1988, pág. 123).

> deitar/ antr' üas rimas e entravincar,/ que toda vo-la na vosso tomastes./ Por maestría soubestes saber/ da razón alhsa vossa fazer/ e seguir soes, a que vos deitastes;/ E gran sajeza fezestes de pran;/ mais los trohadores trovar-vos-an/ já qué nos tempos, que ben non guardastes.[1]

Gonzalo Enneas do Vinhal protesta contra la apropiación continua de sus versos. Es cierto que el plagiario se apropia de los versos de otros (se nombra a Pedro Angulo, personaje recurrente de las Cantigas de Maldezir, y los cantares de Cornualles), pero Enneas do Vinhal insite en que los suyos son trasladados invariablemente ("seinpre de mia razón") y sin modificaciones ("seguides os nossos mui ben"), hasta el punto de acusarle de haberle convertido contra su voluntad en el co-autor de *tençós* (modalidad de composición en la que se alternan las voces de dos poetas). Esto no quiere decir que estas prácticas no fueran legítimas (las numerosísimas evidencias intertextuales así lo muestran), sino más bien que los autores comenzaban (o quizás mejor: volvían) a concebir la actividad literaria como el resultado de una "ciencia" o "arte", patrimonio exclusivo de los maestros experimentados (del *Gay Saber*). En este sentido, resulta relevante que el poeta objeto de las burlas, Maestre Nicolás, pueda ser en cierto modo una suerte de "advenedizo" al mester; la copla anterior le reprocha afectar su erudición médica haciendo ostentación de libros ajenos ("que quizás no sabe leer, pero sabe decir cuánto le costaron"), y de "tullir a los enfermos, matar a los inválidos y sólo sanar a los sanos"; con lo cual también se duda de su legítima pertenencia al cuerpo médico. Se debe señalar, asimismo, la metáfora genética elegida para expresar tanto el sentido de 'adueñarse' como el de 'ser autor' a través del verbo "filhar"; así como la felicitación irónica, pues el plagiario posee "una gran maestría ("sajeza") en colocar los versos ajenos y apropiarse verdaderamente de ellos ("que toda vo-la na vosso tomastes./ Por maestría soubestes saber/ da razón alhsa vossa fazer", 'toda la [*razón*] covertisteis en vuestra. Con maestría supisteis saber hacer de razón ajena [la] vuestra'), elogio irónico como delatan tanto el calificativo de "ascondido" para el proceder del imitador, como el hecho de que Enneas do Vinhal deba insistir en que los versos son suyos (de ahí el repetitivo juego *n*ossos/*v*ossos) y que autoritariamente declare que "hen provado [su autoría]".

[1] Se conserva en el Cancionero portugués de la Biblioteca Vaticana; citado a partir del estudio –que amplía investigaciones previas– que Joaquín HERNÁNDEZ SERNA consagra al autor, "A propósito de Don Gonçalo, pois queredes ir daqui pera Sevilha de Alfonso X el Sabio (vida y obra de don Gonçal' Eannes de Vinhal. I)", en *Estudios románicos*, Nº. 1, Murcia: Universidad de Murcia, 1978, pags. 187-236. El poema y su explicación se encuentran en las págs. 217-226.

Este no es el único texto trovadoresco consagrado a la cuestión. Existe otro ejemplo, obra del mismo Rey Sabio contra Pero da Ponte, en el que el monarca lo acusa de asesinar y robarle los versos a Afons' Eannes do Coton:

> Pero da Pont'a feito gran pecado de seus cantares, que el foi furtar/ a Coton, que, quanto el lazerado ouve gran tempo, el xos quer lograr,/ e doutros muitos que non sei contar,/ por que oj'anda vistido e onrado./ E poren foi Coton mal dia nado,/ e mui mais lhi valera que trovado/ nunca ouvess'el, assi Deus m'ampar,/ pois que se de quant'el foi lazerar/ serve Don Pedro en non lhi dá en grado. // E con dereito ser enforcado/ deve Don Pedro, por que foi filhar/ a Coton, pois-lo ouve soterrado,/ seus cantares, e non quis en[de] dar ũu soldo pera sa alma quitar/ sequer do que lhi avia emprestado. (…) todo polos cantares del levar/ con os quaes oj'anda arrufado.// E pois non á que no poren retar quiera, será ôi-mas por min retado.[1]

En esta ocasión, Menéndez Pidal advirtió que no debían tomarse al pie de la letra las querellas que aparecen en las *cantigas de maldezir* de Alfonso X. En efecto, de ser cierto el crimen, poco le costaría al monarca hacerse con el criminal e impartir justicia, ahorcándolo como le sentencia en la cantiga. Por consiguiente, parece más plausible que la copla deba ser entendida como una muestra de camaradería literaria, en la que el Rey desciende a justar en el mismo terreno que sus súbditos, es decir, en términos simbólicos.[2] A través de la metáfora utilizada –si no es una mera caracterización criminal de conjunto–, el acto delictivo del plagio (crimen textual) se traduce en asesinato (crimen penal) a partir de un imaginario que proviene de la identificación –habitualmente calificada, sin embargo, de "moderna"– entre el autor y sus textos. Para poder apoderarse de los versos esforzados ("de quant'el foi lazerar": 'de aquello por lo que se había [tanto] esforzado') de Cotón, hay que hacer desaparecer su *cadáver*, y Pero da Ponte lo *entierra*. Como sucedía en el caso de Maestre Nicolás, el arte de Pedro da Ponte es un arte ilegítimo, "ascondido", donde el poeta "intervinca" ('entremezcla, confunde, *oculta'*) los materiales ajenos (el *cuerpo* del delito) con los propios; sin ni siquiera *agradecer* lo prestado ("non lhi a grado"), desaire que se intensifica por el hecho de ni siquiera haber dado dinero para pagar misas por su alma; dos formas de indicar que el comportamiento ilegítimo proviene de no haber satisfecho ni en vida (*agradecer*) ni tras la muerte (*decir misas*) el crédito que merecía Cotón.

---

[1] M. RODRIGUES LAPA, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer. Dos cacioneiros medievais galego-portugueses*, 2.A Edição, revista e acrescentada. Vigo: Editorial Galaxia, 1970, págs. 25-26.
[2] Pero DA PONTE, *Poesías*. Edición e introducción de Saverio PANUNZIO Vigo: Editorial Galaxia, 1992, págs. 44-45 de la Introducción.

La constitución del "arte de trovar" es uno de los hitos de la reflexión poética y la formación de las figuras de autor modernas, en el que participaron no sólo los autores, sino también las instituciones políticas provenzales, catalanas y castellanas. Los poetas se convirtieron en valores diplomáticos de alto nivel, recibieron cargos públicos y se encargaron de redactar las *reglas* de la Gaya Ciencia o Gay saber, en tratados como *Las razós de trobar* de Ramon Vidal de Besalú, las *Flors del Gay saber* de Guillem Moliner, o el *Arte de Trobar* de Enrique de Villena, tratados cuyo fin último es el control y ordenación del campo discursivo lírico. Los compendios eran más normativos que descriptivos, incluían instrumentos de rima y versificación y, a menudo, estrictas consignas morales; el trovador, como antaño el orador, debía ser un *homo bonus peritus*.[1]

La poesía es una técnica que puede aprenderse, con tiempo, dedicación y esfuerzo; la conducta irreprochable es el reverso de la disciplina discursiva. En casi todos los tratados, desde el precursor Ramon Vidal, hay una inquietud por la posible decadencia global del género, la aparición de desviaciones, relajación de las costumbres, vulgarización del medio y falta de estudio. Estas preocupaciones se trasladan a los títulos mismos de las obras; Joan Castellnou añade un subtítulo a su compendio de las *Leys d'Amor* (o *Flors…* de Guillem Moliner) que reza significativamente: "Aquest es lo compendi de la conaxensa dels vicis que poden es devenir en los dictats del gay saber axí fora sentença com en sentença". Joan de Castellnou era uno de los siete *mantenedors* de la *Gaya Sciencia* en el consistorio de Tolosa, institución que velaba por la continuidad de la tradición trovadoresca.

Estas preocupaciones estéticas albergaban suspicacias sociales. En 1275, Guiraut de Riquier solicitaba al rey Alfonso X que restringiera el calificativo de "*trobador*" a los poetas corteses, a lo que éste accedió, explicando la jerarquía socio-simbólica de la poesía vernácula medieval entre "*cazurros* o *bufones*" ("los que dicen en verso irracionalmente, o ejercen su vil saber por calles y plazas, viviendo con deshonor y vilipendio, sin poder presentarse en ninguna corte, y los que hacen saltar monos o machos cabríos o perros, o hacen juegos de manos y de títeres o remedan el canto de los pájaros o tocan instrumentos o cantan por vil precio entre gente baja"), *juglares* ("los que con su cortesía y saber se hacen lugar entre las gentes nobles y ricas tocando instrumentos o recitando novas, versos y canciones de otros"), *trovadores* ("sólo los que saben trovar versos y sones, y componer danzas, coplas, baladas y alboradas y serventesios, dispuestos con alta maestría"), y, finalmente los *doctores de trovar* ("los cultivadores de la poesía moral; esto es: los que saben hacer canciones y versos de gravedad y

[1] Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España* [1889]. Edición facsímil. Madrid: Centro Superior de Investigaciones científicas, 1993, págs. 450-471.

novas o narraciones llenas de buenas enseñanzas para lo espiritual y lo temporal, mostrando cómo puede el hombre elegir entre el bien y el mal"). La jerarquía se establecía por lo tanto a partir de tres ejes: social, entre los que "cantan por vil precio entre gente baja" y los que "se hacen lugar entre las gentes nobles"; estético, entre los que recitan o cantan "novas, versos y canciones *de otros*" y los que "saben trovar versos y sones, y componer", lo que parece expresar una escala según la autoría, o el origen atribuido a la producción lírica; aunque, finalmente, el que prepondera es el criterio moral, pues los mejores autores son los que muestran "cómo puede el hombre elegir entre el bien y el mal" (MENÉNDEZ PELAYO, 1993, págs. 459n-460n).

Podemos seguir, además, la progresiva consolidación de la autoría a través de la aparición de otros fenómenos textuales y paratextuales. En el siglo XIV y XV aparecen las primeras obras encabezadas por el retrato del autor, hecho, en apariencia anecdótico, pero que indica de manera emblemática el giro individualista y antropocéntrico, hacia el primer humanismo y el pre-Renacimiento. Significativamente, corresponde a Petrarca –entre otros autores como Boccaccio, Jean Froissart o René de Anjou– inaugurar esta moda libresca, que acabaría imponiéndose en el siglo XVI con la definitiva comercialización y mercantilización de la Escritura (CHARTIER, 1992, pág. 60). También Petrarca parece haber sentido la necesidad de ejercer un control más estricto de la difusión de sus textos, y se propuso realizar él mismo la copia manuscrita de su poemario, aunque todo parece indicar que abandonó dado el escaso número de manuscritos conservados. La importancia del intento de Petrarca no radica en su éxito más que discreto en controlar la forma y difusión de su obra, sino en que es, en opinión de Roger Chartier, una de las primeras manifestaciones de un rasgo que acabará imponiéndose en la relación entre el texto y su interpretación: "las formas del libro" pueden proporcionar elementos al lector que le ayuden "a descifrar la intención que ha creado el texto" (CHARTIER, 1992, pág. 63).

Don Juan Manuel fue un celoso guardián de la integridad de su obra y de la estima pública de su labor en cuanto *autor*, a pesar del hecho (o precisamente debido a ello) de que ésta fuera el fruto de las innumerables lecturas de su autor y de que la lista de las fuentes de los libros del Infante es extensa y comprende las tradiciones de tres continentes. Don Juan Manuel se propuso, como ya hiciera anteriormente Guillaume de Machaut (ZUMTHOR, 2000, pág. 89), ejercer un estricto control de la reproducción manuscrita de sus obras, y llega incluso a dejar encomendado en su testamento unas rentas a la congregación de los dominicos de Peñafiel (cuyo convento había sido fundado por el Infante) a cambio de que ésta preserve la corrección de su escritura de variantes ilegítimas:

> Et porque don Johan vio et sabe que en los libros contesçe muchos yerros en los trasladar, porque las letras semejan unas a otras, cuidando por la una letra que es otra, en escriviéndolo, múdasse toda la razón et por aventura confóndesse, et los que después fallan aquello escripto ponen la culpa al que fizo el libro; et porque don Johan se reçeló desto, ruega a los que leyeren cualquier libro que fuere trasladado del que él compuso, o de los libros que él fizo, que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a él, fasta que bean el libro mismo que don Johan fizo, que es emendado, en muchos logares, de su letra. Et los libros que él fizo son éstos, que él a fecho fasta aquí: [sigue una lista de sus obras]. Et estos libros están en el monesterio de los fraires predicadores que él fizo en Peñafiel. Pero, desque vieren los libros que él fizo, por las menguas que en ellos fallaren, non pongan la culpa a la su entençión, mas pónganla a la mengua del su entendimiento, porque se atrevió a se entremeter a fablar en tales cosas. Pero Dios sabe que lo fizo por entençión que se aprovechassen de lo que él diría las gentes que non fuessen muy letrados nin muy sabidores. Et por ende, fizo todos los sus libros en romançe, et esto es señal çierto que los fizo para los legos et de non muy grand saber como lo él es.[1]

Don Juan Manuel pone su "entençion" en tanto autor como coto a las transformaciones textuales que su obra pueda eventualmente sufrir. Aristócrata del mundo de las letras, tiene los medios para asegurarse de que esto se haga materialmente conforme a su voluntad, para lo cual ha dispuesto rentas específicas, así como ha corregido personalmente la copia maestra que debe servir de modelo óptimo para los libros que sean "trasladados" del suyo. Daniel Devoto señaló, en otra parte del prólogo, como correlato temático de esta voluntad de control, este sentido de la "propiedad" ('pertenencia' y 'corrección') de sus obras por parte del Infante, la anécdota (tradicional y presente ya en otros autores) de un zapatero que cantaba mal las coplas de un caballero, quien al oírlas le rajó todos los zapatos dado que si el otro estropeaba sus obras, él podía estropearle las suyas.[2] Así, si bien destina sus textos a los que "non fuesen muy letrados, nin muy sabidores", éstos deben conformarse con desempeñar un rol pasivo, eternamente dependiente de la ubicua "entençión" de don Juan Manuel.

La preconización de la lectura directa de los textos, sin recurrir a las polianteas, a los escolios y a otros intermediarios, contribuyó a una revalorización de los estilos individuales desde el primer humanismo. El redescubrimiento de los autores fue acompañado del rescate de las herramientas filológicas ya empleadas por la Escuela de Alejandría y los filólogos ro-

---

[1] Don JUAN MANUEL, *Libro del Conde Lucanor*, "Anteprólogo". *Prosistas españoles anteriores al siglo XV. Biblioteca de Autores Españoles, nº 51*, ed. Pascual de GAYANGOS, Madrid: Rivadeneyra, 1860, pág. 268.

[2] Daniel DEVOTO, "El zapatero de don Juan Manuel", en *Textos y contextos. Estudios sobre la traducción*, Madrid: Gredos, 1974, págs. 112-123.

manos: los textos se volvieron a leer buscando la posible deformación de los textos originales, la intención histórica o estética de los autores, escondida detrás de la trasmisión de copistas que alteraban a discreción el texto que copiaban. La lectura de los textos "originales" recuperados tras la "oscuridad de la Edad Media" (es en este momento que la imagen comienza a formarse) provoca a su vez nuevas exigencias estilísticas en los autores de las "nuevas" lenguas vernáculas. Una vez más en la historia de la literatura, la teoría poética formulada por los nuevos profesionales de la cultura sobre la mera imitación a partir de los modelos clásicos –todavía considerados como insuperables– es juzgada insuficiente. Así lo sentía Petrarca cuando escribía:

> Quien imita ha de procurar que cuanto escribe sea semejante, mas no idéntico, y tal semejanza conviene que sea, no como la imagen respecto a aquello de lo que es imagen, que cuanto más semejante sea mayores alabanzas se lleva su artífice, sino cual resulta el hijo respecto al padre, en quienes, aun cuando exista una gran diferencia en su constitución, hay cierta sombra y cierto 'aire'.[1]

Como se puede apreciar en esta cita, los primeros humanistas desarrollan una teoría de la imitación bastante similar a la defendida por la Antigüedad grecolatina. La condena de la réplica, de la "imagen", recuerda una condena semejante a la pronunciada por Lucio Anneo Séneca "imago res mortua est". La metáfora por la cual los textos o los discípulos eran hijos de los autores no era ajena a la tradición medieval y provenía en línea directa de la literatura de la Antigüedad. Más aún, el rechazo de la imitación excesiva, de la reproducción literal [*imago*] de los modelos parece haber sido una constante de la práctica de la crítica literaria, como lo deja ver esta otra cita de *De suis ipsius et multorum ignorantia*:

> Si se trata de elocuencia, confieso que entre todos los literatos admiro especialmente a Cicerón: o mejor, le admiro más que a cualquier escritor de cualquier nación y de cualquier época. Pero admirar no es imitar; es más, *yo me esfuerzo por evitar una imitación excesiva para no caer en un defecto que en los demás censuro*.[2]

Es de destacar que el término "plagio" y sus derivados siguen conservando en la Edad Media el carácter de tecnicismo jurídico, con el significado etimológico de "raptar", convertir en "esclavo", presente en todos los documentos del periodo.[3] El significado actual, a partir de

---

[1] Citado por Miguel Ángel GONZÁLEZ MANJARES, "El primer Humanismo" (SIGNES CODOÑER, ANTÓN MARTÍNEZ, & CONDE PARRADO, 2005, pág. 285).
[2] La cursiva es mía. Traducción J. M. TATJER, citado también por Miguel Ángel GONZÁLEZ MANJARES (SIGNES CODOÑER, ANTÓN MARTÍNEZ, & CONDE PARRADO, 2005, pág. 285).
[3] Así, por ejemplo en las *Siete Partida*s de ALFONSO X:

la metáfora acuñada por Marcial –autor que vuelve a circular en este periodo–, no aparecerá, según Eric Weslau, hasta el s. XV, empleado precisamente por un humanista, Lorenzo Valla especializado en descubrir falsificaciones[1] y toda suerte de fraudes literarios, en el prólogo al segundo libro de su *De linguae latinae elegatia* (1444).[2]

Es necesario señalar varios rasgos que corroboran una consolidación imparable de la figura de "autor", separado o en vías de adquirir su autonomía definitiva frente a la tradición textual, como son: la proliferación de marcas de autoría (fecha, firma, dedicatorias individualizadas, etc.), el auge del romance frente al latín, la especialización de géneros profanos que lleva aparejada una consolidación del estilo propio del autor. Todo ello se traduce en un creciente "orgullo" (bien visible ya en el Arcipreste y Don Juan Manuel) de que domina su "Mester", es decir: el principio de la profesionalización del "letrado", del "hombre de letras". A pesar de todo ello, en el ámbito jurídico lo más aproximado a la propiedad intelectual es el denominado derecho de "*tabula picta*" que recoge la doctrina del Bajo Imperio que separa tímidamente la obra pictórica de su soporte material, pero que en ningún caso prevé limitación alguna sobre las posibilidades de reproducción de las obras artísticas o textuales.

La aparición de las primeras patentes y privilegios relacionados con la invención y fabricación de procedimientos técnicos y mecánicos, representan los primeros documentos jurídicos que reconocen la primacía o la originalidad de la actividad intelectual técnica de determinados autores-artesanos. Como le sucediera al Galileo de Brecht con la invención del telescopio, es en lo relativo a la invención de adelantos mecánicos, de telares, de armas militares, de tintes que se generalizan las disputas por "plagio", por robo de ideas, copia de prototipos, modelos y patentes. Como ha indicado Pamela O. Long, los gremios y las distintas agrupaciones que reunían a los artesanos e inventores (así como médicos y alquimistas), tenían una larga tradición de hermetismo (criptografía, utilización de lenguajes alegóricos) y de transmisión esotérica (accesible gradualmente para los *iniciados*) de los distintos procedimientos técnicos y tecnológicos (2001, págs. 102-142). Esta autora cita como ejemplo al célebre Brunelleschi, quien pedía en 1421 una patente que protegiera un invento suyo (un nuevo modelo de barco de carga) puesto que, si el fruto de su trabajo era reconocido, el artista-inventor se vería estimulado para intentar "metas más elevadas, e investigaciones más sutiles" (2001, pág. 97).

---

[1] Su descubrimiento más célebre fue la demostración de la famosa Donación de Constantino al Papado de los territorios de la Italia central (Estados Pontificios), cuando se encontraba al servicio de Alfonso V el Magnánimo de Aragón.

[2] Citado por Marilyn RANDALL, (2001, pág. 102).

La República de Venecia concedió, a partir del siglo XV, patentes para invenciones e ingenios mecánicos que impedían la apropiación de las innovaciones por terceros. Para obtener una protección legal, se debía demostrar la novedad (originalidad) de la creación exclusivamente dentro del territorio veneciano (ámbito de la protección), aunque, en caso de necesidad o de interés público, la Serenísima se reservaba el derecho de apropiarse de la invención. Es importante precisar que el denominado "sistema de privilegios" se construía a partir de la noción preponderante de interés público, en detrimento de los eventuales "derechos" de autores e inventores. A éstos se les otorgaba un "privilegio", esencialmente porque se juzgaba que sus motivaciones materiales o egoístas repercutirían en el bienestar colectivo. En consecuencia, un privilegio era una disposición en cierto modo arbitraria que podía ser otorgada o retirada a personas ajenas a la creación o a la invención en cuestión. No era inusual ni extraño que se otorgara, por ejemplo, el privilegio exclusivo de publicación de un autor clásico o religioso a un impresor, sin que éste hubiera establecido un nuevo texto o elaborado una nueva versión.

Desde la Antigüedad, la división clásica de saberes –heredada posteriormente por la Edad Media– separaba de manera jerárquica las distintas disciplinas en teóricas, prácticas y mecánicas. Progresivamente, los autores pertenecientes a estas dos últimas categorías ganaron en la mayoría de Europa Occidental importancia y consideración en los últimos siglos de la Edad Media y en el primer Renacimiento. Esta búsqueda de afirmación y de reconocimiento de los conocimientos prácticos y técnicos llevará a los autores a multiplicar las citas y las referencias a autores canónicos con intención que va más allá de la mera asociación con los saberes legítimos (asociados a las *autoridades*), sino que intenta un ennoblecimiento paralelo al ascenso de la burguesía y de la pequeña nobleza urbana y de la corte en el plano político. Pamela O. Long, cita como ejemplo la obra de Roberto Valturio *Elenchus et index rerum militarium* de 1460, consagrada a la tecnología, estrategia y ética militares, concebida con un armazón de centenares de citas de autoridades, pero que define simultáneamente y con claridad los peligros del conocimiento "de segunda mano" como falsa simulación del verdadero saber y competencia profesionales de la práctica y de la reflexión propia. Frente a las posibles críticas por el hecho de carecer de experiencia bélica, Valturio se justifica significativamente invocando las acusaciones de plagio vertidas contra grandes autores de la Antigüedad como Homero, Terencio o Cicerón. Su autoría, como la de sus ilustres predecesores, se legitima en virtud de sus nuevas investigaciones, es decir, de un trabajo de reescritura y multiplicación del conocimiento recibido. De manera preventiva, Valturio proporciona, siguiendo el ejemplo de Plinio, una lista detallada de las fuentes bibliográficas empleadas para la elaboración de cada uno de los distintos capítulos en los que se divide su tratado.

La actitud de Valturio refleja las tensiones de los autores dentro de un sistema basado en el patronazgo y en la atribución de privilegios como únicos medios de reconocimiento de la creación intelectual (LONG, 2001, págs. 127-128). La competencia de los autores se traducía en una ansiedad de reconocimiento y de autoridad que debió servirse con frecuencia de las acusaciones de plagio[1] como medio eficaz para deshacerse o debilitar a los oponentes dentro del "mercado" internacional en los campos de las ciencias aplicadas (militar, arquitectura, ingeniería civil, naval, etc.) de las cortes de los siglos XV, XVI y XVII.

La consolidación de la autoría también se extendió al ennoblecimiento de las artes anteriormente despreciadas como manuales y que ensalzarán al artista polifacético como autor por excelencia, culminando el proceso con la definición del perfecto hombre del Renacimiento elaborada por Baltasar de Castiglione en el *Cortesano*. Artistas de la talla de Alberti o Ghiberti –que son también autores de tratados que legitiman la práctica intelectual y humanística de la escultura, la pintura o la arquitectura, la óptica aplicada– alcanzaron un reconocimiento antaño reservado a los grandes autores filosóficos, teológicos o líricos. El artista-autor se mueve en el ambiente precario y competitivo de las cortes, al amparo de patrones y a la caza de prebendas, escalando peldaños sociales, pero siempre al servicio de los poderosos civiles o eclesiásticos. Paralelamente, autores pertenecientes a ramas más ilustres del conocimiento y del discurso se sienten inclinados progresivamente a considerar las obras científicas y técnicas con un respeto creciente que dará a luz a asociaciones extremadamente fructíferas como las que asociarán los campos de la medicina, la botánica o las ciencias físico-matemáticas a la Filología, así como a la aparición en el siglo siguiente de autores de la talla humanística de Miguel Servet o de Andrés Laguna.

El establecimiento de los privilegios y de los derechos exclusivos, la invención de la creación de innovaciones tecnológicas, el nacimiento de la propiedad de autor y la aparición de un concepto verdaderamente moderno de la autoría se dan de la mano en 1453, con la invención de la imprenta de Gutenberg. La era de la reproducción ilimitada de los textos había comenzado. La historia del plagio asociada a la difusión manuscrita u oral de la literatura evolucionaba a partir de una nueva manera de relacionarse de la Escritura, de los autores y de los lectores. La *galaxia Gutenberg* no sólo alteró los hábitos de lectura y escritura, sino que abrió nuevas posibilidades discursivas al multiplicar de manera exponencial las posibilidades de

[1] Pamela O. LONG cita asimismo el ejemplo de Francesco de Giorgio, que compara a los plagiarios con el cuervo de la fábula de Esopo, que se vistió con las plumas ajenas (2001, págs. 136-138).

difusión y el *espacio* de la página escrita.[1] A la evolución de la cultura manuscrita hacia la cultura impresa, es decir en las técnicas de reproducción textual, se le superponen una transformación formal (ejemplares impresos, más cómodos, "legibles" y fiables") y de las modalidades de lectura, enlazadas irreductiblemente a la evolución del pensamiento, de la sociedad y de la cultura (CHARTIER, 1992, pág. 29).

[1] Tesis defendida por Marshall MCLUHAN, en *Understanding Media* [1964]. Corte Madera (California): Gingko Press, 2003. La obra clásica sobre este fenómeno es la extensa obra de Elizabeth EISENSTEIN (1980).

1.5 Duelos literarios en el Parnaso: Imitación poética, pragmáticas, Imprenta y plagio en el Renacimiento y el Barroco.

> Ande yo impresso por las manos de las gentes y adquiera este dulce nombre de Autor, y sease con lo que fuere.
> Cristóbal Suárez de Figueroa. *El pasajero* (1617)[1]

La aparición de la Imprenta aceleró el proceso de vernacularización de la cultura escrita. Los avances tecnológicos en la transmisión textual no solamente facilitaron, por razones obvias, la difusión de obras –y de ideologías–, la labor filológica, o incluso una cierta secularización de la cultura (ya comenzada en siglos anteriores), sino que también transformaron las prácticas de lectura y de escritura, así como el estatus ontológico del libro como bien cultural, que desde ese momento adquiere una dimensión mercantil sujeta a condiciones de producción semi-industriales. El libro impreso, aventura empresarial que requería una inversión capitalista de envergadura considerable, convivió durante varios siglos con la transmisión textual manuscrita, estableciéndose fructíferas influencias recíprocas entre los dos modos de (re)producción textual. La producción cultural impresa en cuanto mercancía añadió una extensión contractual y jurídica a las relaciones entre autor, editor y público. El autor solía ceder la explotación comercial de su obra al editor a cambio de una cantidad fija y, habitualmente, no recibía más dinero si la obra era reeditada, y el editor era libre de reproducirla, y a menudo alterarla o censurarla a voluntad.

El sistema original-copia que comienza en este periodo abre, de este modo y de manera embrionaria, lo que acabaría siendo la especificidad de la cultura de masas. El público analfabeto también accede a las obras, y no casualmente la lectura tarda en abandonar su carácter recitativo. Desde otra perspectiva, el vínculo entre el poseedor del volumen y la obra contenida por éste también sufrió un cambio considerable. El poseedor de un manuscrito experimentaba una relación especial con el volumen, los copistas solían trabajar por encargo, y personalizaban la copia para el destinatario. Con la imprenta, este lazo se difuminaba. Cada ejemplar era virtualmente idéntico a cualquier otro de la edición (tardaría mucho tiempo, hasta la modernización y automatización de los sistemas de impresión, en serlo efectivamente). Esta transformación condujo a la noción de "original" (carente de sentido hasta entonces) co-

[1] Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *El passagero. Advertencias utilissimas a la vida humana*. Madrid: Luys Fernández, 1617, pág. 76.

mo texto primero, en el sentido de preeminente. Así, en la pragmática de 1552, Carlos V y su hijo (regente) Felipe mandaban que:

> "en las obras de importancia, cuando se diere la dicha licencia, el original se ponga en dicho Consejo, porque ninguna cosa se pueda añadir o alterar en la impresión". [1]

La dimensión contractual adquirida por la obra literaria impresa recibió su consolidación jurídica a través de lo que se llama el sistema de "licencias", es decir, autorizaciones otorgadas por el Estado (el Rey) a un impresor para publicar una obra determinada. Las "licencias" podían ser exclusivas y otorgarse por un número determinado de años, en cuyo caso se hablaba de "privilegio". Dicho sistema se prolongó hasta bien entrado el S. XVIII. Con él, se ejercía un doble control fiscal y censorio sobre las obras impresas. Algunos autores ven en este sistema los inicios del derecho de autor moderno. Otros señalan acertadamente que la licencia de impresión no se otorgaba al autor sino al impresor, y que una vez vendida su obra, el autor no tenía ningún derecho patrimonial ni moral ni mucho menos estético sobre la misma. La naturaleza mercantil del sistema de privilegios, que lo emparentaba con el sistema jurídico de monopolios instituido para proteger los intereses y técnicas de artesanos y emprendedores industriales, explica la ambigüedad de la protección otorgada a las obras literarias y artísticas comercializadas a través de la imprenta.

Durante largo tiempo, la mayoría de los autores combinaron los beneficios editoriales con un sistema de mecenazgo análogo al del primer humanismo. Esto se debía en buena medida al sistema de retribución (cuando la había) empleado en el periodo por los impresores. En la mayoría de las ocasiones, los autores no recibían regularmente cantidades de dinero en función de las ventas de ejemplares como es el caso en la actualidad, sino que solían recibir un número determinado de ejemplares y, eventualmente, una cantidad fija en la primera edición. Estas condiciones, desfavorables para los autores, favorecieron el desarrollo de una picaresca en las dedicatorias (que se multiplicaron) y en todas las posibilidades de captación de la atención y el amparo de nobles, poderosos o potentados. Para ilustrar este fenómeno, se suele citar el caso de Erasmo por su carácter extraordinario, ya que solía dedicar simultáneamente el mismo libro a varias personalidades de su amplísimo radio de influencia a través de varios países europeos e incluso se sabe que solicitaba a los impresores que le dejaran una de las primeras páginas en blanco para personalizar la edición con una dedicatoria a la medida del egregio y exclusivo lector, luego "toda una red de corresponsales se encargaba de distribuirlos y recoger los beneficios": los abundantes beneficios de estas técnicas de mercadotecnia –a

[1] Citado por A. AGÚNDEZ FERNÁNDEZ, (2005, pág. 10).

todas luces proféticas, por otra parte– seguramente tuvieron mucho que ver con la in dependencia de Erasmo en sus opiniones y en la gran (y oportunista) fecundidad de sus escritos (FEBVRE & MARTIN, 1999, págs. 234-235).[1] Lo que supo ver el holandés era la necesidad de hacer más atractivos los libros, más allá de la economía de medios y tiempo que suponía la imprenta a la hora de garantizar la subsistencia y la independencia de los escritores.

La generalización de la técnica del grabado, que permitía la reproducción rápida e ilimitada de las obras pictóricas, permitió un auge de las ventas y del acceso del público a las obras pictóricas. Los volúmenes se llenaron de imágenes, emblemas, retratos del autor y otros elementos para- y peri-textuales que, a menudo, debieron suponer un auténtico puente entre el público letrado y el analfabeto. Gracias a las ilustraciones, este último sector de la población –que accedía a las obras a través de la lectura colectiva– podía seguir el hilo de la ejecución vicaria del lector. Estas ventajas de la conjunción de soportes explican la multiplicación de ejemplos, desde las famosas y numerosas ediciones de la *Biblia pauperum* ('de los pobres' –título engañoso, puesto que su precio debía ser considerablemente elevado) hasta los 'cordeles de ciego' que perduraron en el medio rural hasta bien entrado el siglo XX (MANGUEL, 2001, págs. 141-142).

Uno de los primeros empresarios y artistas en darse cuenta de las posibilidades del grabado en las primeras etapas editoriales de la imprenta fue Alberto Durero (1478-1521), el cual acometió la ilustración de numerosas obras, así como la publicación de volúmenes que recogían obras pictóricas especialmente diseñadas para la imprenta. Hijo de orfebre, Durero adoptó un dispositivo de autoría tradicional en los gremios de artesanos: diseñó un anagrama que empleó como distintivo comercial en sus obras. El éxito internacional de sus grabados provocó que éstos fueran tempranamente copiados y difundidos por otros impresores y artesanos, lo que motivó dos demandas por parte del pintor alemán en la República de Venecia y en su Núremberg natal. Como señala Pamela O. Long, lo más relevante de las sentencias –ambas dieron la razón a Durero– es que, aunque reconozcan el sello del artista como marca comercial ("*trademark*") y como garantía de su autoría y autenticidad, no protegen la integridad de las obras del autor. En otras palabras, los autores que copiaron los grabados de Durero fueron condenados, no por apropiarse de materiales ajenos (las ilustraciones), sino por comercializarlos con la "marca" genuina de la competencia (2001, pág. 216).

La iniciativa de publicar a través de la imprenta no provenía –salvo contadas excepciones– del escritor, sino de diferentes empresarios-impresores y, sobre todo, de las instituciones

[1] Lucien FEBVRE y H.-J. MARTIN, *L'apparition du livre.* Paris: Albin Michel, 1999, págs. 234-235.

políticas y religiosas que impulsaban las obras juzgadas de utilidad pública. La responsabilidad y, por lo tanto, los derechos y prerrogativas resultantes no recaían sino parcialmente en los autores, en beneficio de agentes empresariales y de las autoridades civiles y religiosas.[1] En cualquier caso, se percibe una evolución clara desde la primera Pragmática de los Reyes Católicos (1480) –donde se anima a la importación a discreción de libros y se añade que no se les cobren impuestos ("que sean libres y francos"), porque "redundará en provecho universal de todos" (AGÚNDEZ FERNÁNDEZ, 2005, pág. 9), hasta las pragmáticas de sus descendientes, quienes ya habían comprendido los beneficios que se podían obtener de estos productos culturales.

En la adopción de las nuevas definiciones de la obra literaria confluyeron razones sociales (la promoción de la burguesía) y económicas (el carácter lucrativo adquirido por la obra literaria), así como el advenimiento del Humanismo como nuevo paradigma epistemológico y cognitivo. La relativa (re)valorización de la originalidad, de la individualidad y del subjetivismo, traducidos en una cierta noción de estilo (las escuelas, los manierismos), frente a la fuerte dependencia textual hacia la tradición, propia de la obra medieval, son las huellas de un desplazamiento progresivo del autor con respecto a sus antecesores (tradición) y sus contemporáneos.

El principal reconocimiento del autor como instancia garante de la coherencia textual, origen y legitimación de las diferentes interpretaciones de los textos, apareció paradójicamente de la mano de las estructuras coercitivas del Estado moderno: en términos de Propiedad Intelectual, el capítulo correspondiente a los "deberes" se impuso, en un primer momento, al de los "derechos" de los autores. De este modo, la instauración de la censura previa civil y eclesiástica a las obras impresas, así como la sanción penal en caso de su contravención, forjan un vínculo que adquiriría –dos siglos más tarde– su formulación más evidente en la expresión "libertad de prensa". Sin embargo, es necesario precisar que la sanción afectaba por igual al impresor y al escritor. El contexto de la Contrarreforma y su celo de ortodoxia estre-

[1] En palabras de Frederick J. NORTON, gran estudioso de los inicios de la imprenta en España (ss. XV-XVI): "En el caso de muchos, quizá incluso de la mayoría de libros impresos en este periodo, podemos asegurar que la responsabilidad de la iniciativa para su publicación fue de los mercaderes de libros. A principios del siglo podemos distinguir tres elementos en el aspecto editorial del comercio, Primeramente, había impresores que en general publicaban y vendían lo que imprimían, aunque ocasionalmente podían aceptar encargos de otros comerciantes y, con más frecuencia, de organismos eclesiásticos (...) En segundo lugar, estaban los libreros editores, no necesariamente trabajando a gran escala, y a menudo franceses e italianos; parece que fueron al menos tan numerosos como los impresores y que se establecieron en todos los principales centros impresores. Finalmente existía un pequeño grupo de figuras un tanto nebulosas que se denominaban a sí mismos mercaderes, de los que no hay ninguna prueba que se dedicasen a la venta al por menor, y que debieron de ser comerciantes de libros al por mayor, o incluso mercaderes corrientes interesados en inversiones lucrativas y con medios propios para la distribución de libreros"; *La imprenta en España, 1501-1520*, Madrid: Ollero y Ramos editores, 1997, pág. 198.

charon el cerco a los textos de la época. Las pragmáticas de la época insisten, sin alteraciones significativas, en un esfuerzo que se prolongará durante más de dos siglos, en un reconocimiento implícito de la autoría y, simultáneamente, de la necesidad de la censura previa.[1]

Tanto en el plano simbólico como en el comercial, la figura de autor adquiere una solidez que explica la multiplicación de denuncias por la apropiación indebida de las "obras y frutos del espíritu". Las primeras ficciones legales comienzan implantarse para proteger tanto las invenciones patentadas como la propiedad artística y literaria (EISENSTEIN, 1980, pág. 120). En este sentido, Elio Antonio de Nebrija, autor de la celebrada *Gramática de la lengua Castellana* –insigne humanista, pero también excelente impresor y fundador de una saga de impresores– estará también en el origen de la que fue la primera demanda judicial por cuestiones de propiedad intelectual.[2] En el ámbito de las disciplinas humanísticas, la filología y la crítica continúan el itinerario iniciado por las figuras del Humanismo que enfatizaban el aspecto personal e idiosincrásico de la lengua literaria de los autores. Los nuevos editores (impresores-humanistas-empresarios) como Aldo Manucio, Elzevir, Cromberger, Bamberg, entre otros muchos célebres impresores, centrarán sus esfuerzos en obtener las mayores garantías de autenticidad y autoridad textuales, relegando la glosa y el aparato crítico a unos márgenes más que literales, a través de la nueva disposición de la página impresa.

Este nuevo paradigma de la producción textual (impresa) y de la lectura, producirá protocolos estandarizados para la inclusión de intertextos, escolios y materia citacional. La literatura renacentista, al igual que la medieval, preconizó una importante componente intertextual o hipertextual; la evolución, por lo tanto, no se produjo tanto en la naturaleza de la materia discursiva como en la manera de indicar la proveniencia de los materiales apropiados, estandarizada y, en consecuencia, predecible. Así, por no citar más que un ejemplo de los muchos posibles, en la práctica renacentista de reescribir poemas populares o tradicionales, los autores de los denominados romances "mudados, trocados o contrahechos" raramente dejan de mencionar a los autores o los poemas que adaptan, glosan o recrean, incluidas sus propias composiciones. El nombre del autor parece haber estrechado sus lazos con el texto que ampara, convertido en un elemento percibido como inextricable del conjunto semántico de la obra.[3]

---

[1] Así lo hacen en: 1558, de D. Felipe y la Princesa Dña. Ana; 1569, de Felipe II; 1598, de Felipe II; 1610, de Felipe III; 1627, de Felipe IV; 1682, de Carlos II; 1715, de Felipe V; 1728, de Felipe V; 1749, de Fernando VI (AGÚNDEZ FERNÁNDEZ, 2005, pág. 10).

[2] Ignacio NAVARRETE *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España Renacentista.* (A. CORTIJO OCAÑA, Trad.) Madrid: Gredos, 1997, pág. 35.

[3] Virginie DUMANOIR, en su estudio consagrado a esta modalidad de escritura, afirma rotundamente: "No hemos hallado ningún ejemplo de texto reescrito en que la fuente de la reescritura no apareciera de manera cla-

La consolidación de la identidad de las obras y de los autores, condición indispensable para la protección jurídica-simbólica del bien cultural, tuvo como consecuencia dos fenómenos fundamentalmente interrelacionados: por un lado, se desató una verdadera "caza de falsificaciones", emparentada de manera directa con la labor humanística de la centuria anterior, en la que numerosos eruditos –de la talla de Benito Arias Montano, los dos Escalígeros, Desiderio Erasmo, Henri Estienne, Isaac Casaubon, Étienne Dolet y un largo etcétera– concentraron sus esfuerzos en expurgar de imposturas y textos espurios el corpus heredado del Medievo. En este sentido, abundan declaraciones similares a las de Petrus Ramus (Pierre de la Ramée, 1515-1570), en las que sostenía que la práctica totalidad del corpus aristotélico era apócrifo (EISENSTEIN, 1980, pág. 321).

Así como el colofón, la marca del impresor, los privilegios, el *nihil obstat*, y otras marcas se convierten progresivamente en las *señas de identidad legítimas* de los libros impresos,[1] los autores muestran una clara tendencia a indicar las fuentes a partir de las cuales han elaborado sus obras. Esta práctica, que consolidará la estructura tipográfica de las notas al margen y a pie de página (recursos de la imprenta renacentista, pero de inequívoco origen medieval), se impuso progresivamente hasta tal punto que, en la primera mitad del siglo XVI, fray Antonio de Guevara (1480-1555) empleó profusamente las referencias a obras inexistentes o apócrifas de autores como Platón, Plutarco o Séneca, en obras como el *Relox de príncipes* (1529) o en el *Libro Áureo de Marco Aurelio* (1528). La utilización de estas falsas citas y referencias es ambigua. En su momento, le valió la crítica de alguno de sus contemporáneos; así, tanto Antonio Agustín (1517-1580), como Melchor Cano o Pedro de Rúa (?-1556) –el cual le dedicó unas *Cartas censorias sobre las obras historiales del obispo Fr. don Antonio de Guevara* (Burgos, 1549)– lo acusaron de crear *ad hoc* los textos con miras a acrecentar su autoridad y respaldar más fácilmente sus tesis. Los críticos actuales tienden más bien a considerar que esta utilización es irónica, [2] y destacan el hecho de que Guevara no aportara pruebas absolutorias, así como la falsedad manifiesta de muchas de sus fuentes, que no parece indicar una verdadera intención engañosa, sino la crítica humanística usual de la sumisión a la autoridad textual.

---

ramente identificable", en "De lo épico a lo lírico: los romances mudados, contrahechos, trocados y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo", *Criticón*, nº 74, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998, pág. 54.

[1] "L'état civil du libre: íncipit, colophon et marque" (FEBVRE & MARTIN, 1999, págs. 122-128).

[2] José Antonio IZQUIERDO IZQUIERDO, "Los clásicos en España", en (SIGNES CODOÑER, ANTÓN MARTÍNEZ, & CONDE PARRADO, 2005, pág. 382).

En el contexto europeo, la ruta emprendida por Guevara fue proseguida por otros ilustres heterodoxos como lo fueron Michel de Montaigne o François de Rabelais.[1] Al primero le debemos la primera reflexión en buena regla sobre la función de la cita (la inserción o alusión a un texto ajeno) en la escritura y la lectura. Antoine Compagnon ha explicado[2] en qué medida la concepción de la obra y de la autoría de Montaigne se basa en un modelo citacional opuesto a los usos del momento, al preconizar un método *descontextualizador* y utilitarista de lectura-reescritura, en las antípodas de las tradiciones universitarias y eruditas de la época, heredadas de la Escolástica y criticadas por los humanistas del Renacimiento. De este modo, Montaigne advierte en sus *Ensayos* que cita *libremente*, y que la práctica totalidad de la materia sobre la que escribe proviene de su biblioteca (a través, claro está, del *humilde* filtro de la "debilidad de su verbo y de su ingenio"). En una original apropiación del tópico *nihil novum sub solem*, llega a realizar una afirmación que se hará célebre al sostener que, en cualquier caso: "[nosotros, los autores] no hacemos sino entre-glosarnos unos a otros".[3]

La reivindicación que consuma Montaigne de su figura de autor subjetiva, autobiográfica y *falible*, se realiza paradójicamente evidenciando la falta de solidez de la garantía que confieren la práctica de la citación y la referencia al nombre propio que la acompaña:

> Yo no cuento los préstamos de los que me sirvo, mas los peso. (...) Y son todos, o casi, [los préstamos] tan antiguos y de nombre tan conocido que me parece que se identifican bastante bien sin mi ayuda. Entre las razones y las invenciones que he trasplantado a mi terreno y que confundo con las mías, he omitido expresamente el nombre de sus autores, para mantener a raya la temeridad de las críticas apresuradas que se arrojan contra toda suerte de escritos, especialmente si son textos jóvenes y de hombres todavía vivos (...) Quiero que le aticen a Plutarco en mis narices y que se cansen de injuriar a Séneca en mi persona. Debo ocultar mis debilidades bajó el crédito de nombres tan respetables.[4]

---

[1] Rabelais no sólo denunciaba las prácticas textuales (las abundantes notas) y citacionales de la erudición universitaria y escolástica, también practicaba formas condenadas por la poética ortodoxa, interpolando párrafos ajenos, adaptando y traduciendo ligeramente pasajes y argumentos, ver Ch. NODIER (2003, págs. 92,100).

[2] Antoine COMPAGNON expuso su teoría en su tesis doctoral –que fue dirigida por Julia Kristeva, y que en el jurado contó con la presencia de Gérard Genette-. La obra, que ofrece una perspectiva semiótica de la especificidad de los textos citacionales (hiper/ intertextuales), fue publicada en 1979 como *La seconde main ou le travail de citation*.

[3] Michel de MONTAIGNE, *Essais*, ed. Pierre MICHEL, Folio, Gallimard, Paris, 1995, Vol. III, pág. 358.

[4]« Je ne compte pas mes emprunts, je les pèse. (…) Ils sont tous, ou fort peu s'en faut, de nom si fameux et anciens, qu'ils me semblent se nommer assez sans moi. Ès raisons et inventions que je transplante en mon solage et confonds au miennes, j'ai à escient omis parfois d'en marquer l'auteur, pour tenir en bride la témérité de ces sentences hâtives qui se jettent sur toute sorte d'écrits, notamment jeunes écrits d'hommes encore vivants (…) Je veux qu'ils donnent une nasarde à Plutarque sur mon nez, et qu'ils s'échaudent à injurier Sénèque en moi. Il faut musser ma faiblesse sous ces grands crédits. », Michel de MONTAIGNE (1995, Vol. II, cap. X, « Des livres », pág. 105).

En el pasaje citado, Montaigne pone el dedo en la llaga, al señalar los puntos débiles del andamiaje institucionalizado del saber y del discurso, encarnados en la crítica del discurso universitario cuyos pilares eran el escolio, la nota al margen y a pie de página, y el canon de autoridades –con el cual, por otra parte, no parece estar en excesivo desacuerdo a la vista de los autores que utiliza–, cuyos procedimientos subvierte mediante la citación heterodoxa; es decir, infiel, descontextualizada, despojada de su origen y *apropiada*. Montaigne muestra cómo la posición ocupada por el Autor con respecto a la tradición discursiva en la República de las Letras influye de manera determinante en la recepción de la obra. La hostilidad de los contemporáneos parece arredrarse ante la protección de ciertos nombres propios que Montaigne no se limita a emplear como otros tantos escudos, ya que se sirve también de ellos como armas ofensivas en su campaña contra la pedantería y la falsa erudición que, en su opinión, aquejaba a buena parte de la literatura de la época.[1]

La confrontación entre la poética *apropiacionista* de Montaigne y la estandarización de los procedimientos de *citación correcta* (discurso indirecto), produjo las inevitables críticas de sus contemporáneos, quienes negaban originalidad y mérito a la paradójica aventura emprendida por Montaigne: "rescribir a los otros para escribirse mejor a sí mismo".[2] No obstante, no es posible reducir la ambigüedad de la posición adoptada por Montaigne a una mera adhesión al campo de los *Modernes*, en una enésima reedición de la *querelle* contra los *Anciens*. Viajero sedentario, lector voraz y escritor omnívoro, para Montaigne no existe contradicción alguna entre el objeto fundamental de su obra, su propio retrato –trazado al hilo de su experiencia lectora y la interacción con personalidad íntima del autor ("Se trata de mis fantasías, a través de las cuales no pretendo dar a conocer nada, sino a mí mismo")–[3] y la utilización interesada (e infiel) de sus autores y pasajes favoritos (COMPAGNON, 1979, págs. 290-313).

La astucia de la estrategia burlesca adoptada por Montaigne reside en la altísima competencia exigida a los lectores a la hora de discriminar, puesto que Montaigne prescinde de los nombres propios y de las comillas, lo que pertenece al autor y lo que ha recogido y "trasplantado" de sus lecturas. La ironía descansa sobre la imposibilidad de dicha *hipercompetencia*, dado que el "lector ideal" de Montaigne debería conocer todos los textos y autores clásicos

---

[1] Marilyn RANDALL hace un interesante comentario de este pasaje en « Critiques et plagiaires » (VANDENDORPE, 1992, pág. 93).

[2] « Je ne dis les autres, sinon pour autant plus me dire », Michel de MONTAIGNE (1995, Vol. I, cap. XXVI, pág. 220).

[3] «*Ce sont mes fantaisies, par lesquelles je ne tâche à donner à connaître des choses, mais moi*», (MONTAIGNE, 1995, Vol. I, pág. 104).

para poder determinar tajantemente que lo que lee no es "original". El carácter utópico de los requisitos exigidos no deja de ser doblemente ambiguo, puesto que Montaigne parece desear la aparición eventual de aquel que sepa detectar la totalidad de sus préstamos, mientras que, simultáneamente, siembra dudas sobre la legitimidad de su escritura, como se percibe en el pasaje que se encuentra de manera significativa a continuación del anteriormente citado, y en el que la alusión a los autores plagiarios (una vez más como "aves usurpadoras de plumas ajenas") se confunde con lo que se podría interpretar también como una defensa irónica de la *citación heterodoxa*:

> Me gustaría que alguien supiera desplumarme [reconocer los hurtos/ préstamos], quiero decir a través de la claridad de juicio, y por el único criterio de la fuerza y la belleza de mis palabras. Dado que yo, que, por falta de memoria, soy incapaz siempre de distinguirlos, por conocer bien mi país, me doy buena cuenta, en la medida de mis posibilidades, que mis tierras son incapaces de las demasiado ricas flores que encuentro sembradas y que ni todos los frutos de mi cosecha podrían costear.[1]

Si bien la postura adoptada por Montaigne es relativamente singular dentro del panorama de las Letras del Renacimiento, es bastante significativa de los límites de las nuevas técnicas de la incipiente crítica literaria. Por un lado, la multiplicación de las herramientas filológicas que permitían la denuncia de las imposturas textuales permitió una más eficaz indexación y clasificación de la autenticidad de las obras: así, por ejemplo, el jurista español Antonio Agustín publicó un tratado (*Diálogo sobre medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Tarragona, *1587*) sobre los procedimientos para distinguir las piezas arqueológicas y numismáticas falsas de las auténticas. Su propuesta se inserta dentro de una revalorización de la autenticidad de los objetos culturales específica del periodo (GRAFTON, 1990, pág. 30).

Por el contrario, el Renacimiento permitió asimismo, paradójicamente, una mejor elaboración de falsificaciones, de interesados discursos ficticios, anacrónicos o reelaborados de las mismas, prácticas estrechamente ligadas a las prácticas plagiarias. Los más destacados humanistas y *anticuarios* se aficionaron con frecuencia a las bromas filológicas: buena parte del corpus de inscripciones latinas renacentista son falsificaciones de la época; José Escalígero engañó a buena parte de sus lectores con una falsa crónica griega organizada por Olimpiadas; Erasmo fingió haber encontrado la obra que confirmaba sus tesis sobre la Cristiandad primiti-

[1] «*J'aimerais quelqu'un qui me sache déplumer, je dis par clarté de jugement et seulement par distinction de la force et de la beauté de mes propos. Car moi, qui à faute de mémoire, demeure court tous les coups à les trier, par connaisance de nation, sais très bien sentir, à mésurer ma portée, que mon terroir n'est aucunement capable d'aucunes fleurs trop riches que j'y trouve semées, et que tous les fruits de mon cru ne lesa sauraient payer*», (MONTAIGNE, 1995, Vol. II, pág. 105).

va, *De duplici martirio*, ejemplos a los que se les podrían añadir muchos otros.[1] En todos estos casos, los falsificadores se dedicaron concienzudamente a la perfecta emulación de modelos originales, conscientes de la necesidad de dotar a los textos y documentos que producían de las credenciales necesarias para superar los controles de los nuevos métodos de exégesis y edición textual, tanto desde el punto de vista extra-textual (datación y procedencia del documento, tipo de escritura, etc.) como interno (estilo del autor atribuido, ausencia de anacronismos, coherencia interna y externa con respecto al resto de la obra del autor, etc.).

Dada la escasa retribución directa que recibía la mayoría de los autores, parece lógico suponer que la necesidad de afirmar o confirmar la autoría de un texto, antes que a la obtención de regalías o de un lucro directo, incumbe más bien al ámbito simbólico o, si se prefiere, lo que se ha dado en llamar a partir del pensamiento de M. Foucault, "el orden del discurso". En este sentido, se puede generalizar que la figura del autor estaba estrechamente ligada a la posición y al "interés" social de los escritores que podían aspirar a tal consideración, en numerosas ocasiones por delante de los méritos supuestos intrínsecamente literarios o lingüísticos.

En las tierras de la Corona castellana durante el Siglo (o los Siglos) de Oro, se podría sostener que la figura de autor se asociaba casi sin excepción a la persona real de un varón, de raza blanca, cristiano (viejo) y escritor en latín o –desde Antonio de Nebrija– en la "lengua del Imperio".[2] No es de extrañar, pues, que mujeres, conversos, *criptojudíos* (supuestos o reales), moriscos, mestizos, indios, negros, y otros súbditos de baja extracción de la Corona, experimenten una mayor dificultad –o inseguridad– a la hora de afirmar y de ver reconocida su autoría. Inversamente, las acusaciones de plagio eran acompañadas con frecuencia de insinuaciones o de abiertas invectivas racistas antisemitas, homófobas o misóginas (Quevedo y Góngora proporcionan el ejemplo más conocido de ello).

En este orden de cosas, se produce la consolidación del vínculo entre el agente productor y la función-autor en el texto, la instauración de una figura poderosa del Autor condujese a una reflexión general sobre los límites legítimos de la imitación como procedimiento de producción discursiva, así como a una multiplicación de las denuncias de apropiaciones textuales juzgadas ilegítimas en buen número de literaturas vernáculas. En este momento, a través de la extensión de la reproducción mecánica de los textos, hace su aparición otro de los delitos lite-

[1] A. GRAFTON ofrece numerosos ejemplos en su prolija obra, (1990, págs. 28,31,45).
[2] Para una visión de conjunto sobre la construcción de la figura de Autor y de la "Autoría" cultural en el periodo a través de una serie de artículos monográficos, ver *Cultural Authority in Golden Age Spain*, editado por M. S. BROWNLEE y H. U. GUMBRECHT, Baltimore, London: The John Hopkins University Press. 1995.

rarios, como reverso mercantil del plagio: la piratería editorial (delito esencialmente contra los impresores). Si el segundo designa la publicación literal sin su autorización, o –lo que era más plausible– sin el privilegio real de la obra de un autor, el primero quedará reservado a la usurpación de la autoría –integral o indirecta–, a una autoría insuficiente.

Como exponente de la importancia otorgada al fenómeno en los siglos XVI y XVII, se produce una especialización terminológica que desembocará en la recuperación de la denominación metafórica de Marcial. Los textos a partir del Renacimiento –debido muy probablemente a la nueva difusión de los *Epigramas* (en el latín original o traducidos a las nuevas lenguas nacionales)– utilizan primero tímidamente y luego con profusión el término y la metáfora acuñadas por el poeta latino: 'plagio', 'plagiario'. El *Oxford English Dictionnary* –en lo que concuerdan la mayoría de los estudiosos anglosajones–[1] sitúa la primera aparición en lengua inglesa de un término de la familia en el cuarto acto del *Poetaster* ('poetastro', 1601) de Ben Jonson, en el cual un personaje denuncia a otro por apropiarse de versos de Horacio calificándole de "plagiario" ("*plagiary*") y pidiendo en consecuencia[2] "¡que lo cuelguen!" ("*hang him!*"). No obstante, H. M. Paull y H. O. White señalan un uso ligeramente anterior por parte de cierto Joseph Hall en su *Virgidemiarium* (1598), donde aludiendo a la anécdota virgiliana (*sic vos non vobis*), acusa a los imitadores ingleses ("*sonnet-wright*") de "saquear" a Petrarca.[3]

Otro tanto sucede con el francés y las demás lenguas europeas. Marilyn Randall señala *Les ruisseaux* (1555) de Charles Fontaine como pionero en Francia, mientras que Germán Colón Doménech, por su lado, presenta también para el francés un uso temprano por Ambroise Paré, defendiéndose de unas acusaciones de "robo intelectual"; e incluso una formación adverbial ("*plagiairement*"), por parte del geógrafo Thénet, en 1540.[4] Todas estas ocurrencias son, de todas maneras, bastante posteriores al uso precursor de Lorenzo Valla en el prefacio al segundo libro de las *Elegantiae latini sermonis* (1444), texto que verdaderamente reintrodujo la metáfora de Marcial en la Europa renacentista para lo que, hasta entonces, se había calificado casi en exclusiva como "hurto (literario)", añadiéndole el significativo y simbólico matiz de "violación de la paternidad literaria" (RANDALL, 2001a, pág. 102).

---

[1] T. MALLON (1989, pág. 6); H. O. WHITE (1935, pág. 134); C. RICKS, "Plagiarism", en *Plagiarism in Early Modern England*. P. KEWES (ed.), New York: Palgrave Macmillan, 2003, pág. 31.

[2] En realidad, la pena tradicionalmente aplicada a los secuestradores de siervos y de hijos ajenos fue la flagelación (*flagelum*), así lo recogen los textos latinos de jurisprudencia, entre ellos el *Digesto* y las *Siete Partidas* (AGÚNDEZ FERNÁNDEZ, 2005, págs. 4-5).

[3] Hall habría compuesto un "plagiary sonnet-wight", M.H. PAULL, *Literary Ethics. A Study in the Growth of the Literary Conscience* [1928]. Port Washington (New York): Kennicat Press, 1968, pág. 102.

[4] Germán COLÓN DOMÉNECH, "Reflejos cultos de plagium y plagiarius en España y en otras lenguas europeas" [1992], en *Para la historia del léxico* español. Madrid: Arcol/Libros, 2002, Vol. 2, págs. 417-428.

En lo que respecta a la lengua castellana, una consulta[1] del Corpus Diacrónico del Español (CORDE) de la Real Academia Española arroja un posible resultado temprano en *La vida y la muerte o Vergel de discretos* (1506) de Francisco de Ávila. En una lista de nombres de autores, De Ávila menciona a un tal "Johannes plagiario".[2] La hipótesis de que el calificativo sea empleado en el sentido moderno –por influencia de las denuncias de L. Valla–, necesita de un mejor contexto para ser confirmada. Germán Colón Doménech encuentra una referencia sin fecha exacta en Juan de Mal Lara (1524-1571), quien habría empleado el término al comentar que "Marcial llamaba plagiario al que le hurtaba sus versos", dándose la circunstancia de que Mal Lara había traducido algunos epigramas de Marcial en su *Philosophia vulgar* (1568), lo que explica su familiaridad con la metáfora del "robo de los hijos/obras" (COLÓN DOMÉNECH, 2002, vol. 2, págs. 422).

El CORDE no es un corpus, por razones obvias, exhaustivo, pero es significativo que el siguiente uso moderno no aparezca antes del siglo XVIII. Durante la Edad Media y en los siglos XVI y XVII (COLÓN DOMÉNECH, 2002, vol. 2, págs. 418-419), "plagio" (y, por derivación, "plagiario") mantuvo en español el significado de 'secuestro, esclavitud', como cultismo jurídico. Con este sentido lo empleaba el Padre Bartolomé de las Casas en su *Apologética historia sumaria*.[3] De hecho, "plagio" conserva este sentido en el español de algunos países americanos, como actualmente en México y Colombia. El posterior abandono de esta acepción en buena parte de los territorios castellano-parlantes y su especialización literaria fue posiblemente el resultado de la influencia de los otros países vecinos, o de una intención de desambiguación.

Aunque la designación moderna tardara considerablemente en imponerse, se discutió y se escribió mucho sobre el plagio con otros nombres y otras imágenes. El escritor plagiario fue asimilado a animales como el cuervo y la urraca (para acomodarse a la fábula esópica, reapropiada por Horacio, del ave engalanada con plumas ajenas), de la hormiga en oposición a la abeja (emblema del buen imitador –desde L. A. Séneca– que se apropia de lo mejor, sin

---

[1] Última consulta realizada en abril de 2008.

[2] "El un Oldrado de Ponte/ y el otro consiliario,/ y aquel Lauduno de Monte,/ con el Jacobo Lothario;/ el Jacobo Butrigario,/ Belapértica, Gofredo,/ beneventano Rofredo/ y el Johannes plagiario.", Francisco de ÁVILA, *La vida y la muerte o Vergel de discretos* [1506], Pedro M. CÁTEDRA (ed.), Madrid: Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca, 2000, pág. 350.

[3] "Común cosa era entre algunos indios vender unos a otros; el que más podía o más ruindades sabía y astucia tenía, vendía al otro si hallaba quien se lo comprase, pero tenían estos plagiarios graves penas por las leyes; averiguado que alguno había vendido a otro, sin dilación lo mataban dando garrote al plagiario vendedor.", Bartolomé de LAS CASAS, *Obras escogidas*. Edición de Juan PÉREZ DE TUDELA Y BUESO. Madrid: Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1958, pág. 357. Resultado arrojado también por el CORDE para "plagiario". G. COLÓN DOMÉNECH, también aporta otras ocurrencias en las obras de Las Casas (2002, vol. 2, págs. 419-420).

"saquear" toda la flor). Asimilado a un criminal, el plagiario podía ser descrito como un impostor, un corsario o incluso un asesino, pero lo habitual era considerarlo más bien como un *vulgar* ladrón.

La condena para todos estos crímenes literarios, la violación de las convenciones al uso en materia de citación e imitación, era estrictamente simbólica pero funesta: la exclusión y desposesión del privilegio de palabra en el Parnaso de las Letras.

1.5.1 Erasmistas y ciceronianos. Los polémicos límites de la imitación literaria.

La poética imitativa clásica heredada de la Antigüedad y de la Edad Media perduró *grosso modo* en el Renacimiento, con la importante novedad de la apertura del canon de autores dignos de imitación a ciertos autores modernos en lengua vernácula. Los primeros modelos no latinos eran italianos y pertenecían a la segunda y tercera generación humanista. La imitación de estos modelos no supuso verdaderamente una transformación de la poética heredada de la tradición medieval, sino una extensión del corpus canónico no sólo en lo que se refiere a la lengua de los textos, sino a la naturaleza y registro de los mismos en una triple dignificación de lo profano, las lenguas vernáculas y la experiencia individual. Esta serie de innovaciones supuso el inicio de las transformaciones que desembocarían en la aparición de la figura de autor moderno y las nuevas funciones que se le concedieron (esencialmente de autenticidad y de coherencia textual), que se insertaron en el sistema de producción textual tradicional, modificándolo de manera definitiva.

La poética imitativa del Renacimiento se basaba en los principios de la imposibilidad de la creación discursiva *ab nihilo*, de la finitud de la serie de motivos literarios o de conceptos (*topoi koinoi, loci communi*), de la necesaria recursividad o reiteración de éstos, y de la adecuación entre el mensaje (poético, literario) al objeto de discurso. Estos preceptos presentes en las obras de los tratadistas de oratoria o de poética de la Antigüedad (Cicerón, Quintiliano, Horacio, Séneca, Donato, etc.) fueron repetidos hasta la saciedad (con o sin referencia a las fuentes clásicas de las que fueron tomados) por los tratadistas renacentistas, constituyendo un fondo de consenso ininterrumpido en un período, el Siglo de Oro, a caballo entre dos siglos, que vieron nacer la crítica literaria y la filología moderna y caracterizados por las polémicas y los enfrentamientos poéticos.

De este modo, aunque los distintos autores de poética y de retórica del Renacimiento puedan diferir sobre cuestiones menores o matices, existe un gran consenso sobre la naturaleza esencial de la creación poética supeditada necesariamente a la tradición literaria puesto que – tal y como la expresa Quintiliano en las *Instituciones oratorias*–: "Es una norma general de

la naturaleza que deseemos copiar lo que admiramos en los demás."[1] Ésta es una de las máximas (*sententiae*) adoptadas por los escritores del Renacimiento, pero dista de ser un hecho aislado. Entre muchas otras, en referencia al plagio, se privilegian las metáforas senequistas de la labor (benéfica) de las abejas sobre las "flores" de los modelos tradicionales y las advertencias horacianas contra la imitación servil (i.e. 'plagio') –en la forma alegórica de la poco agraciada ave ladrona y finalmente desplumada– se encuentran en numerosos textos preceptivos del periodo renacentista.

Por otra parte, la extensión del corpus canónico (i.e. 'digno de imitación') entre los siglos XIV y XVI a los autores modernos y vernáculos no varió de manera ostensible los principios clásicos de imitación modélica. Su introducción fue gradual y siempre acompañada de los preceptivos autores griegos y latinos. De este manera, Antonio Minturno en su *Arte poetica* (1563) no admite más que a Petrarca como autor modélico al lado de Aristóteles y Horacio y "pocos autores griegos o latinos".[2] Igualmente, Garcilaso, reconocido tempranamente como modelo y norma poético-lingüística, tardó varias décadas en compartir la cima del Parnaso con algún otro autor "moderno".[3]

La poética renacentista consideraba primordial la imitación de modelos previamente seleccionados por su corrección lingüística o estilística; de ahí la necesidad de disponer de instrumentos que repertoriasen los recursos literarios ofrecidos por la tradición, a partir de categorías universales que permitiesen su fácil consulta, referencia y reutilización. Este tipo de obra presente ya en la tradición enciclopedista medieval de, por mencionar uno de los ejemplos más célebres, Vicente de Beauvais, fue retomado e intensificado por el Renacimiento, dando lugar a numerosísimos centones, polianteas, florilegios y compendios de sentencias,[4] que constituían otras tantas herramientas prácticas de erudición, elocuencia e imitación para los estudios de gramática y retórica recomendadas por Erasmo, y por la gran mayoría de docentes de las universidades (en ocasiones no desinteresadamente, ya que solían, además, confeccionarlos). Así como había ocurrido en el periodo medieval, el Renacimiento empleó un sistema de erudición y acceso indirecto, "de segunda mano". Pocos autores conocían –o habían leído alguna obra completa– a los autores que citaban o aludían, cuyos textos reutilizaban a través de una selección ajena y previa de las "flores". La magnitud de estas

[1] Citado por H. O. WHITE (1935, pág. 3).
[2] Citado por H. O. WHITE (1935, pág. 25).
[3] R. P. SEBOLD, *Lírica y poética en España 1536-1870*, Madrid: Cátedra, 2003, págs. 23-46.
[4] Vid. Marc FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "Res Literaria" de la Renaissance au seuil de l'Époque Classique* [1980]. Genève: Droz, 2002; y Ann MOSS, *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, trad. por P. Eichel-lojkine Genève: Droz, 2002.

prácticas se nos escapa, aunque debió de ser considerable, como lo expone el estudio de casos particulares, como Pablo Jauralde Pou lo ha mostrado para Francisco de Quevedo y la composición de alguna de sus obras eruditas.[1]

Este sistema de escritura que no difería en lo esencial de la práctica escolástica y más generalmente medieval de composición mediante la glosa y la interpolación, se vio multiplicado exponencialmente por la aparición y difusión de la imprenta. Ann Moss ha estudiado la relación entre las obras en las que se presentan ordenadamente los "lugares comunes" (textos de naturaleza antológico-enciclopédica) y la producción y recepción del discurso renacentista. Para esta autora, lejos de ser unos meros compendios de "citas célebres", en virtud de su filiación aristotélica, los *topoi koinoi* parecen mantener una relación equidistante entre la Retórica y la Dialéctica, desempeñando tres funciones simultáneas, al proporcionar: 1) las reglas universalmente aplicables de la razón dialéctica; 2) los puntos específicos a cada tema, de gran utilidad para la retórica; 3) las premisas (primeras verdades) de los diferentes campos de la reflexión científica y filosófica (MOSS, 2002, pág. 24).

Siguiendo los mismos principios de los florilegios y de las polianteas, los profesores y preceptistas incitaban a los estudiantes y a los escritores en ciernes a elaborar ellos mismos sus cuadernos de citas modélicas (sentencias), a ordenarlos por categorías y a saber hacer uso de ellos en sus propias composiciones. Erasmo recomendaba en el *Institutio principis christiani* leer con un cuaderno a mano para apuntar las frases susceptibles de ser reutilizadas posteriormente. Asimismo, la confección del cuaderno propio –o *diario de lecturas*– podía reportar, no ya beneficios pedagógicos, sino incluso morales. Siguiendo el ejemplo erasmista, Juan Luis Vives le recomendó a Catalina de Aragón (a petición de ésta), que para la educación de María (la futura Reina), era muy recomendable, además de la lectura de "buenos autores" (entre los que incluía a Nebrija, Erasmo y Tomás Moro), que la princesa:

> tenga un gran cuaderno en el que tome notas de su propia mano: ya sean palabras, encontradas en la lectura de autores serios, que le serán útiles en su uso cotidiano, o raras y elegantes; o bien expresiones espirituales, graciosas, ingeniosas, eruditas; o bien sentencias graves, jocosas, agudas, burlescas; o historias de las que pueda sacar un ejemplo para su vida.[2]

Como acertadamente señala A. Moss, J. L. Vives tiene un doble objetivo en su planteamiento metodológico: una formación lingüística –vía doctrina clásica de la "imitación" de lo

[1] Sus estudios sobre la obra y la vida de Quevedo, donde se incluyen abundantes referencias bibliográficas, se encuentran en el monumental: *Francisco de Quevedo (1580-1645).* Madrid: Castalia, 1999.
[2] J. L. VIVES, *Epistola de initiis studiorum*, citado por A. MOSS, (2002, págs. 498-499).

óptimo, pero además efectivamente utilizado; es decir una preceptiva de uso y de autoridades–, y una formación ética –a través del recurso también tradicional a los *exempla*–, puesto que, según esta estudiosa: "el hecho de poner por escrito las palabras y las expresiones permite imprimirlas en la memoria", así como, incidentalmente, "aportar ideas morales justas", pues, según Vives, sólo con copiar las citas escogidas, se mantiene la mente apartada de "cosas fútiles o pecaminosas".[1]

La profusa utilización de las colecciones de "lugares comunes" y de sentencias permitía, como ya se ha afirmado más arriba, la adquisición, si bien superficial, fácil y pronta, de unos conocimientos que, sin ellas, hubieran requerido una biblioteca extensa y una disponibilidad de lectura fuera del alcance de la mayoría. Aunque su difusión y su "reproducibilidad" habían cambiado la naturaleza del libro, éste continuaba siendo un artículo de lujo, destinado con frecuencia a un uso colectivo y oralizado. La posesión de un florilegio u otra obra de la misma categoría no sólo dispensaba a su propietario de la engorrosa tarea de procurarse el texto, sino también de discernir lo esencial en él y copiarlo.

Las dos obras de Erasmo consagradas a la confección de antologías de *sententiae* y *loci communi* –los tempranos *Adagia* (1506) y los *Apoteghmata* (1521)– proporcionaron un modelo a seguir, además de incluir los principios metodológicos que regían la elaboración de los repertorios de las "herramientas conceptuales". Para Erasmo –quien ahondaría en la cuestión en su *De duplici copia, verborum ac rerum duo* (1516), estableciendo una verdadera "retórica de la citación" (i.e. actividad citacional), en la que la *sententia* (cita emblemática, es decir, "*imagen* inmediata del concepto")– [2] la *citación* debe implicar tres funciones complementarias: el *ornatus* ('ornamento'), la *acuitas* ('pertinencia, agudeza') y *probatio* ('argumento"), sentando las bases para un aprovechamiento racional óptimo de la tradición discursiva canónica que sacaba partido de las posibilidades tecnológicas de la Imprenta (FUMAROLI, 2002, pág. 158). La *copia* –término que designa la 'abundancia [de recursos]' y, por homonimia, 'reproducción, copia' (G. COLÓN DOMÉNECH, 2002., vol II, págs. 531-546)– afecta en la teoría erasmista tanto a la sustancia (*rerum*) como a la forma (*verborum*) de la expresión. Con esta puntualización, Erasmo se apartaba de los que propugnaban una imitación fiel –de un único ideal lingüístico y estético– y de los que optaban por una labor de copistas, abocados a la reproducción literal de la tradición.

---

[1] A. MOSS (2002, pág. 201); el texto latino (*Epistola de ratione studii*) está citado (en latín) en la página 499.
[2] Antoine COMPAGNON fue el primero en establecer la analogía entre las *sententiae* y la poética de los emblemas áureos como los del Alciato (1979, págs. 278-283).

Esta erudición superficial produjo una oleada de obras eruditas y eclécticas. Sus autores, los polígrafos, disertaban sobre todo tipo de asuntos (astronomía, agricultura, navegación, numismática, esgrima, etc.) en obras denominadas "polimatías" por el carácter abigarrado de su contenido. Reverso vacuo del "hombre total" del Renacimiento, del perfecto cortesano (y orador ciceroniano) tal y como fuera descrito por Baltasar de Castiglione, el polígrafo, en tanto que falso erudito aquejado de "incontinencia textual"[1] pronto fue convertido en blanco de burlas y mereció la creación de tipos y subtipos literarios como el "mal poeta", el charlatán o el arbitrista.[2]

Paolo Cherchi ha consagrado un estudio[3] a la pseudo-erudición renacentista de los polígrafos italianos, en el que constata que un gran número (en su opinión, la mayoría) de las obras de erudición –historiografías, florilegios, ensayos, etc.– de la segunda mitad del *Cinquecento* se limitan a recombinar elementos presentes en grandes misceláneas anteriores. En concreto, Cherchi sostiene que siete de las fuentes más conocidas proveyeron de la mayor parte de la erudición (i.e. sentencias, anécdotas, argumentos, tropos, etc.) de "segunda mano" ("*di riuso"*) a tres generaciones humanísticas italianas del siglo XVI: la *Officina* de Ravisius Textor; la *Polyanthea* de Nani Mirabelli; *De inventoribus rerum* de Polidoro Virgilio; los ya citados *Adagia* y *Apophtegmata* de Erasmo; *De incertitudine et vanitate scientarum* de Cornelio Agrippa; las obras de Antonio de Guevara (*Relox de principes*, *Libro áureo*); y la conocida e imitadísima *Silva de varia lección* de Pedro de Mexía.

En opinión de Cherchi, la literatura erudita de la segunda mitad del siglo XVI constituye un flagrante "medio siglo de plagio", dentro del proceso de vulgarización (en el doble sentido de traducción hacia las lenguas vernáculas y de difusión intensiva) de los textos eruditos latinos de las primeras generaciones de humanistas. Esta actividad, que Cherchi estima "falsa investigación o erudición, pedantería" (1998, pág. 16), es en su opinión una práctica textual única en la literatura, puesto que son muy "pocas las fuentes humanísticas de alto contenido erudito" que nutren textos que, repetidamente, se limitan a reproducirlas "en el mismo orden, con las mismas palabras". Más que de una hibridación o recreación de lo "clásico" con lo "moderno", este investigador sostiene que es preferible hablar de una "incrustación" ("*impas-*

[1] Desde un punto de vista estrictamente clínico, los logopedas y psicólogos distinguen entre la ecolalia ('repetición de palabras y expresiones que se acaban de escuchar, a modo de eco') y la palilalia ('repetición espontánea e incontrolada de sílabas o palabras').

[2] Podemos encontrar numerosos ejemplos en la literatura del Siglo de Oro y de los escritores europeos coetáneos; por no citar más que tres ejemplos de los más conocidos, podemos encontrar los tipos perfectamente definidos en el *Volpone* de Ben Jonson, en el *Buscón* de Francisco de Quevedo y en la diatriba del *Gargantúa* de F. De Rabelais contra los profesores de la Universidad de la Sorbona. La tradición continuó en los *Viajes de Gulliver* de Swift y en los *Artículos* de M. de Larra.

[3] Paolo CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio* (1539-1589), Bulzoni Editore, Milano, 1998.

tato") o amalgama –acrítica, descontextualizada– del saber tradicional en las obras modernas (CHERCHI, 1998, pág. 21).

Para sostener su tesis, Cherchi presenta numerosos ejemplos de dependencia directa a las fuentes misceláneas de los polígrafos del *Cinquecento*. Uno de ellos es particularmente ilustrativo: se trata de un pasaje sobre la memoria asombrosa de algunos personajes de la Antigüedad, de los que incluye una lista de referencias a *auctoritates*, presente en la *Silva* de Mexía de 1540 (Cherchi apunta que la mayoría de los hombres de letras de la época deben ser considerados como capaces de comprender el castellano), el cual aparece reproducido nuevamente con ligeras variantes en los *Dialoghi* de Giovanni Andrea Gilio (1560), y, otra vez en 1580, en el Discurso LX ("De' professori di memoria") de la *Piazza* de Tomaso Garzón. Cherchi descarta (acertadamente) que los tres autores hayan podido elaborar, a partir de un plan de estudios común, la misma recensión de fuentes (y en idéntico orden). Ya los dos textos italianos se limitaron a traducir el pasaje de Mexía, o bien los tres se inspiraron en un modelo previo. Ésta parece ser, finalmente, la hipótesis correcta, y Cherchi saca a la luz un pasaje idéntico en la *Officina* de Ravisius Textor, que Mexía habría utilizado para la composición de su propia obra, aunque Cherchi se guarda de proclamarlo tajantemente, puesto que "podría postularse la existencia de otra fuente intermedia o lateral" (y nosotros añadiríamos *previa*) con respecto a Textor (1998, págs. 30-33).

El ejemplo aducido por P. Cherchi es suficientemente ilustrativo del fenómeno de la reescritura de la tradición en términos de autoridad. Asimismo, es muy significativo, que el profesor italiano dé 1539 como fecha de inicio para el periodo "pseudo-erudito" de las Letras italianas (1998, pág. 79), año de publicación de los *Dialogi Piacevoli* de Nicolò Franco. Se da la circunstancia de que las *Lettere* de Pietro Aretino se habían convertido en un éxito inmediato el año anterior, por lo que parece evidenciarse una predisposición a la producción y consumo de obras "vulgares" por medio de un nuevo género ecléctico y divulgativo (1998, pág. 89). Otro ejemplo, más mundano, podrían ofrecerlo otras obras españolas del mismo periodo, como las *Epístolas familiares* (de Antonio de Guevara, cuya erudición ha sido puesta en duda y discutida largamente por los críticos. Así sintetiza, por su parte, D. Ynduráin el propósito de esta obra:

> …da la impresión de que Fray Antonio está empeñado en exhibir una cultura humanística que no posee y, sobre todo, está decidido a integrarse y hacerse imprescindible en la Corte mediante el procedimiento de poner al alcance de galanes y damas, sin esfuerzo alguno para ellos, adaptando a las necesidades y conveniencias de sus clientes las nuevas ideas que recorren Europa (YNDURÁIN, 2006, pág. 199).

No parece casual que un escritor tan dependiente de los textos ajenos abra esta obra insistiendo en su verdadera autoría y paternidad legítima. En los preliminares de un texto encaminado a convertirse en el modelo epistolar grave y en vehículo de erudición prestos a su reutilización, virtual máquina discursiva de ilimitada descendencia, Antonio de Guevara denuncia las apropiaciones indebidas, restringiendo y reservándose de paso su *escritura pública* (la que se "ha[n] de destinar a todos"):

> El divino Platón, Phalaris el tirano, Séneca el hispano y Cicerón el romano se quexan una y muchas veces que las epístolas que a sus amigos escrebían, no sólo se las hurtaban, mas aún a sí mismos las intitulaban, haciendo se dellas auctores y escriptores. La quexa que aquellos varones ilustres tenían entonces, tengo agora yo: de que las epístolas que algunas veces he escripto a mis parientes y amigos, mal escriptas y peor notadas, no sólo me las han hurtado, mas aun a sí mismos intitulado, callando el nombre del que la escribió, y aplicando la a sí el que la hurtó, de manera que a penas he escripto letra que amigos no me la lleven, o ladrones me la hurten. Confiesso a Nuestro Señor que jamás escrebí carta con pensamiento que había de ser publicada, ni menos impressa, porque si tal yo pensara, por ventura cortara más delgada la pluma, y me aprovechara de más alta eloquencia. Viendo, pues, que unos me las hurtaban, otros las imprimían, y otros por suyas las publicaban, acordé de las repasar, y con todos comunicar, porque el sabio y discreto lector, por el estilo en que éstas escribo, conoscerá las que por allá me han hurtado. Reconosciendo, pues, mis memoriales, y buscando mis borradores, hallé estas pocas epístolas que aquí van, muchas de las quales van impresas como a la letra fueron escriptas, y otras dellas también fueron castigadas y polidas, porque muchas cosas se suelen escrebir a los amigos, que no se han de publicar a todos.[1]

Aunque Cherchi parece considerar el fenómeno como propio de los escritores menores o "menos competentes", las prácticas de apropiación, de "erudición de acarreo", son –como ya se ha indicado– comunes a un gran número de autores ilustres del periodo.[2] El aparentemente probo Justo Lipsio, que nos puede servir como ejemplo paradigmático, se sirvió amplia y silenciosamente de las correcciones de sus predecesores para afianzar su reputación como crítico textual, conservadas en su ejemplar anotado de Tácito.[3]

---

[1] Antonio de GUEVARA, *Epistolas familliares*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1618, pág. 111.

[2] Kristin GJERPE "A Provocative Style of Thought. Giordano Bruno Accused of Plagiarism" en *Borrowed Feathers. Plagiarism and the Limits of Imitation in Early Modern Europe.* BJØRNSTAD, H. (Ed.). Oslo: Oslo Academic Press, Unipub Norway, 2008, pág. 189.

[3] A. GRAFTON, *Worlds made by Words. Scholarship and Community in Modern West*, Cambridge (Massachussets) and London (England): Harvard University Press, 2009, pag. 16.

Simultáneamente, se producen las primeras reflexiones teóricas dignas de consideración sobre el plagio, o lo que es lo mismo sobre los límites de la imitación como procedimiento de producción textual, práctica formativa que, es necesario insistir, no fue en ningún momento puesta en cuestión. De hecho, durante este tiempo aparece una auténtica multiplicación de acusaciones y un naciente escepticismo general sobre la autenticidad (si no la originalidad) de los textos. Las advertencias y condenas al respecto, como la que sigue, también de Juan Luis Vives, son frecuentes en las Pragmáticas, Artes de retórica, Artes poéticas y demás manuales de composición:

> "¿Cómo podrán correr, si es necesario, o cómo simplemente andar quienes tienen siempre que poner el pie en la huella ajena, no de otra manera que lo hacen los niños que juegan con el polvo? Pero, ¿por qué dije que ellos siempre imitaban si no saben lo que es imitar? Imaginan que imitar es *hurtar, tomar bajo cuerda retazos de frase o de materia o de argumentos* para con ellos coser centones y hacer de su obra labor de taracea".[1]

Paulatinamente, la labor poética, aunque esencialmente imitativa, comenzó a ser considerada el fruto del esfuerzo del poeta; a partir de esfuerzos ajenos, es cierto, pero habiendo debido superar un buen número de dificultades para alcanzar la consideración literaria. Uno de los más ardientes defensores de esta nueva interpretación, Ludovico Castelvetro, llegó a acusar de robo, en una invectiva sin precedentes contra la imitación servil –la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570), a los mismos Homero, Horacio, Plauto, Virgilio, Petrarca y Ariosto, puesto que "aquel que copia no invierte ningún trabajo ni esfuerzo en tomar de lo ajeno".[2] Por su parte, Alonso López el Pinciano, más prudentemente diferenciaba entre una *imitación primaria* ("retrato") y *una secundaria* ("pintura"), y advertía que la imitación perdía valor en las sucesivas reproducciones, lo que equivalía implícitamente a proponer una estimación de las obras en función de su originalidad. No obstante, esto debe ser matizado por el hecho de que la argumentación y el conjunto de la poética del Pinciano, pese a los evidentes resquemores neo-platónicos frente a la *copia*, se fundamentan ortodoxamente en el carácter ineludiblemente imitativo del aprendizaje y de la creación artística:

> Assi que el poema que inmediatamente remeda a la naturaleza y arte, es como retrato, y el que remedó al retrato, es como simple pintor. Y de aquí veréys de quanto más primor es la invención del poeta y primera imitación que no la segunda (…) [Aunque, responde otro personaje,] alguna vez, la pintura que simple dezís venze al retrato, lo cual según el pintor

---

[1] Juan Luis Vives en *Opera* [1555], trad. E. Asensio, citado por A. GARCÍA GALIANO, *La imitación poética en el Renacimiento*, Universidad de Deusto, Kassel, 1992, pág. 328. La cursiva es mía.
[2] Citado por H. O. WHITE (1935, págs. 26-27).

> y el pincel, acontesce [como con Virgilio] "que tiene pinturas que sobrepujan al retrato y imitaciones que venzieron al inventor (…)[1]

Desde una perspectiva más pragmática, la prohibición de imitar o tomar prestado tenía sus límites más visibles en los compatriotas y en los contemporáneos. La imitación a partir de los grandes autores de la Antigüedad era lícita puesto que se les concebía como un gran patrimonio colectivo. Así lo expresó (retomando la imagen de la tradición discursiva como "patrimonio común de los autores", por otra parte, de Cicerón, ver **§1.5**) un gran número de autores como Melchor Cano, Luis de Granada, Francisco Cascales, Bernardino Daniello, Jacobus Pontanus y Torquato Tasso. Por otra parte, las traducciones poseían un estatus ambiguo que, si bien no las protegía completamente de las acusaciones de plagio, sí podía eximirlas o atenuarlas en determinadas circunstancias (como, por ejemplo, en los textos de naturaleza teatral, como se verá más adelante).

En España (así como en el resto de Europa Occidental), la polémica se dividió *grosso modo* entre dos campos, sólo en apariencia irreductibles: ciceronianos y erasmistas. Aunque la oposición entre ambos campos es bastante relativa, se suele caracterizar a los primeros como los partidarios de tomar como modelo únicamente lo mejor (de ahí su nombre ya que la excelencia en prosa era atribuida a Cicerón); los segundos eran más eclécticos en sus preferencias y en sus modos. La polémica duró varias décadas (sobrevivió a los actores que la originaron), y en ella numerosos autores oscilaron entre uno y otro campo, mientras que las hostilidades atravesaban fases sucesivas de confrontación y compromisos teóricos.

Se suele situar entre los principales adalides del *ciceronianismo* a Pietro Bembo, Baltasar de Castiglione y a Julio César Escalígero. Su posición resulta de una radicalización de la doctrina clásica de la *imitatio* (en la que concuerda a grandes rasgos con sus oponentes), y se podría resumir (simplificándola) de este modo: "puesto que no debemos imitar a todos los autores, sino a los mejores entre ellos, y Cicerón es, sin lugar a dudas, el mejor de todos, por lo que debe convertirse en el principal modelo de escritura" (*optimus stylus*). Gran parte de la polémica se dedicó a decidir cuál era la definición adecuada de imitación, y si se debía imitar *exclusivamente* al "príncipe" de las letras. En realidad, la querella se debió en gran medida (como sucede casi siempre) a motivos personales, a malas interpretaciones, cuando no a la mala voluntad de los participantes. En realidad, existía un amplio terreno de consenso entre

[1] Citado por Ángeles ARCE MENÉNDEZ, en su tesis doctoral: *Cristóbal Suárez de Figueroa: Nuevas perspectivas de su actividad literaria*, memoria bajo la dirección de Alonso ZAMORA VICENTE. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Filología, 1978, pag. 117; resulta además de gran interés en el Cap. III "La teoría literaria", la sección "Sobre la imitación y el plagio en el Siglo de Oro", págs. 113-157, en la que examina resumidamente las nociones predominantes en la época.

los campos enfrentados. Así, por ejemplo, la primacía de la prosa ciceroniana estaba fuera de discusión para casi todos los autores del siglo XVI.

En el siglo anterior, uno de los primeros autores en alzarse contra la moda ciceroniana que comenzaba a devenir hegemónica fue Angelo Ambrogini, llamado *Poliziano*, (1454-1494), el cual mantuvo una encendida polémica epistolar con Paulo Cortesi, ciceroniano, al que reprochaba una imitación servil. Frente a la imitación fiel a un único modelo, por muy sublime que éste fuera, Poliziano defiende su derecho a aprovechar una influencia múltiple, ecléctica. Recurriendo como Séneca (el Joven) a la metáfora de las abejas, propugna una *imitatio composita*, destilación de las mejores "flores". Poliziano va todavía más lejos y equipara, también a través de una "bestialización", la imitación de los ciceronianos –que, en otra parte, califica de "simiesca"– a la repetición literal y estéril (i.e. plagio):

> En mi opinión, los que sólo imitan me parecen semejantes al loro o a la urraca que repiten lo que oyen. Carecen, quienes así escriben, de valor y de vida. Carecen de fuerza, carecen de sentimiento, carecen de carácter, se arrastran, duermen, roncan. Nada hay de verdad, nada sólido, nada eficaz. "No te expresas como Cicerón", dicen algunos ¿Qué pasa? No soy Cicerón; me expreso, según creo, a mí mismo.[1]

Con toda probabilidad, en este pasaje –muy conocido–, la imagen de la urraca (y del loro) debió de ser interpretada en relación con la fábula esópica del ave ladrona (cuervo/ urraca/ grajo) desplumada, pues, si los autores se dedican exclusivamente a reproducir las palabras ajenas, su discurso carecerá de "vida, fuerza y de sentimiento". Estas alusiones a la autoría "ilegítima" de los autores que imitan servilmente a Cicerón deben ser puestas en relación con la construcción de un paradigma de autoría en los discursos científicos y humanísticos.[2]

En cualquier caso, el enfoque anti-ciceroniano de Poliziano, aunque minoritario, dista mucho de ser una posición solitaria, puesto que coincide con la adoptada por otro insigne humanista, Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) en su polémica con Bembo (FUMAROLI, 2002, pág. 83); donde le prevenía contra los peligros de privilegiar la forma, en detrimento de los contenidos o de las necesidades discursivas de los autores modernos. Lo

[1] Citado por Helena RAUSELL GUILLOT, "Oratoria y clasicismo: un discurso valenciano del siglo XVI en sus fuentes clásicas", en *Revista de Historia Moderna* n° 24 (2006), págs. 447-448, nota 33. Vid. también, M. FUMAROLI (2002, págs. 19-83).

[2] Muy significativamente, el método ecléctico propugnado por A. Poliziano le valió a su vez ser objeto de acusaciones (al parecer fundadas) de apropiarse del trabajo ajeno, a través de una "mala citación" de las fuentes. Ver Charles NODIER (2003, pág. 12); cfr. P. CHERCHI (1998, pág. 38).

que se esconde detrás de estas críticas es la firme creencia, por parte de Pico y de Poliziano, en un estilo individual propio (y exclusivo) de cada autor.

Varias décadas más tarde, a las posiciones adoptadas por Bembo (o a las exageraciones de algunos de sus seguidores) respondió también Erasmo con su *Ciceronianus* (*Dialogus ciceronianus sive de optimo genere dicendi,* 1528), donde reprendía a ciertos escritores que imitaran servilmente la distinguida prosa de Cicerón en la creencia de que, por esta vía, alcanzarían la excelencia literaria. Erasmo admiraba la prosa ciceroniana, cuya excelencia concedía de buena gana, pero se mostraba en total desacuerdo con el carácter exclusivo que le otorgaban los "seguidores de Tulio". En el diálogo Buléforo intenta "curar" a Nosopón de "una enfermedad" retórica (la imitación servil de Cicerón). Para Erasmo, los ciceronianos estaban aquejados de una dependencia obsesiva de la forma, en detrimento de la realidad (*res*) y de las ideas o conceptos (*sententiae*):

> Apruebo la imitación, pero sólo aquella que es conforme a la propia naturaleza (...) En resumen, apruebo la imitación que no se limita a un único autor, del que no osa apartarse ni un milímetro, sino que busca en todos los autores, al menos en los principales, lo que hay de mejor en cada uno y que se adapta mejor al carácter propio; que no utiliza inmediatamente todo lo elegante que haya podido hallar pero que lo guarde en el alma como se deposita el alimento en el estómago para poder ser asimilado a través de las venas, de manera que surja espontáneamente de tu ingenio como fruto natural de su vigor y de su naturaleza.[1]

El tono incisivo del holandés de los pasajes del diálogo en los que criticaba la esclavitud del estilo ciceroniano no predisponía precisamente al buen entendimiento, y fue el detonante de la apertura en toda regla de las hostilidades. Llegados hasta este punto, lo que nos interesa es el hecho de que los muchos "ciceronianos" asimilaron, en sus escritos polémicos, la doctrina ecléctica de corte erasmista (el cuaderno de "lectura-escritura") al plagio, a la erudición y oratoria de "segunda mano", a la escritura de centones y de polimatías. Igualmente es necesario tener en cuenta que las cuestiones puramente poéticas o retóricas se mezclaron, desde el mismo inicio de la disputa, con cuestiones de índole religioso, ideológico o político (como se verá en las siguientes secciones).

[1] Citado por Marc FUMAROLI (2002, pág. 103), quien además consagra un capítulo muy interesante (págs. 91-110) a D. Erasmo y a su obra, poniéndola en relación no sólo con las ideas filosóficas y retóricas de la época, sino también con la dimensión política de la Europa de Carlos V y acontecimientos históricos tales como el célebre Saco de Roma (1527) –capital simbólica del ciceronianismo– un año anterior a la publicación del *Ciceronianus*.

Como acertadamente ha sido señalado por diversos autores, los pragmáticos y pensadores hispanos adoptaron con facilidad posicionamientos próximos a la *imitatio composita*, en reacción contra lo que se consideraba el estilo y bandera del nacionalismo italiano. Mención aparte merece el anti-erasmismo declarado por Ignacio de Loyola y los manuales de las escuelas jesuíticas (que serán tratados más adelante). Aunque aceptaba sin mayores reparos a Cicerón en su centro, el "Parnaso de la elocuencia" hispano admitía asimismo autores anticlásicos, en especial Séneca (el Joven –deberá esperar hasta la segunda mitad del siglo XVI para ser diferenciado cabalmente de su antepasado–). Autores como Vives, Huarte, Melchor Cano o Luis de Granada adoptarán, como se verá más adelante, posiciones que evidencian poca simpatía por el rígido y estricto ideal ciceroniano.

1.5.2 La lengua del Imperio. *Translatio Studii*. El sabor del *fruto ajeno*. Apropiaciones lícitas e ilícitas. Autores *dudosos*: negros, moros, sodomitas, judíos, mujeres e indios.

> Por estorbar los insolentes hurtos que hacen [los poetas] mandamos que no se puedan pasar coplas de Aragón á Castilla ni de Italia á España so pena de callar un mes el poeta que tal hiciere y si reincidiere de andar un día limpio.
> Francisco de Quevedo y Villegas, *Premática contra los poetas güeros*[1].

Durante los siglos XVI-XVII, se produjo la evolución de las normas poéticas que regulaban la apropiación, la adaptación o la citación de textos ajenos hacia una mayor restricción y explicitación de los mecanismos de citación, a través de una estandarización de los procedimientos discursivos y tipográficos de los elementos susceptibles de ser interpretados como discurso directo e indirecto, o imitativos. Esta progresión fue jalonada de polémicas entre los humanistas, los científicos y los hombres de letras en general, en las que la concepción privativa del discurso, se entremezclaba con consideraciones políticas, morales o epistemológicas, en las que las acusaciones de plagio servían como mecanismos de control e indirectamente como contraluz de las convenciones que progresivamente se adoptaban o se imponían.[2] Gran parte del debate teórico del Siglo de Oro sobre la imitación en la composición poética y retórica consistía en determinar qué textos eran susceptibles de ser manipulados o incorporados a las nuevas obras.

---

[1] *Obras de don Francisco de Quevedo*, Tomo I, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1852, pág. 437.
[2] A. GRAFTON, *The Footnote. A Curious History*, Cambridge (Massachussets): Harvard University Press, 1997, proporciona una sucinta pero sugerente historia del fenómeno.

Si, para la prosa, la cuestión en litigio era decidir si la excelencia de la prosa ciceroniana dejaba espacio para otros modelos, para la poesía, la cuestión se presentaba más compleja, si cabe. En primer lugar, se percibía una inadecuación de los modelos greco-latinos, con una métrica que sólo coincidía indirectamente con los modelos silábicos vernáculos y carente (excepto en latín tardío) de rima, y por lo tanto de modelos estróficos estables. En segundo lugar, el prestigio lírico sin precedentes de ciertos humanistas italianos de los siglos XIV y XV, escritores en lengua vernácula, provocó una oleada de emulaciones en los distintos territorios europeos, como lo atestiguan los tantas veces invocados sonetos *al itálico modo* del Marqués de Santillana –y que, por otra parte, llevaron a más de un erudito, excesivamente movido por el patriotismo, a acusar precipitadamente a los italianos de haber plagiado al español–, calificados las más de las veces como imperfectos o prematuros intentos de apropiación de las nuevas formas del *dolce stil nuovo*.

El escaso seguimiento de los esfuerzos de Santillana por aclimatar las formas italianas no debe ser interpretado como una muestra del carácter impermeable de la tradición castellana anterior al siglo XV, pues si bien es cierto que los poetas permanecieron fieles a una métrica y una estrófica tradicionales, las influencias petrarquistas y dantescas no tardaron en ejercer su prestigiosa influencia en los ámbitos temáticos, así como en el imaginario, la fraseología y el vocabulario lírico de las coplas y cancioneros castellanos. De los frutos de esta influencia –frecuentemente tácita o implícita– y de su carácter problemático no dejaron de ser conscientes los autores hispanos, como lo atestigua esta defensa que realiza Juan del Encina de las apropiaciones de los autores hispanos:

> Quanto más que claramente parece en la lengua ytaliana aver avido muy más antiguos poetas que en la nuestra, assí como el Dante y Francisco Petrarca y otros notables varones que fueron antes y después, de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias; el qual hurto, como dize Virgilio, no debe ser vituperado, mas dino de mucho loor quando de una lengua en otra se sabe galanamente cometer. Y si queremos arguyr de la etimología del vocablo, si bien miramos, "trobar" vocablo italiano es, que no quiere decir otra cosa "trobar" en lengua italiana sino "hallar".[1]

En la cita, se observa el prestigio del que gozaban los autores italianos, de los que Del Encina afirma exageradamente que había habido “muy más antiguos poetas que en la nuestra”. Este prestigio ambicionado por los autores de fuera de Italia sirvió en otras muchas ocasiones para justificar la apropiación (i.e. reproducción literal, mera traducción, imitación

[1] Citado por Ángel GARCÍA GALIANO (1992, pág. 389).

no-creativa) de unos modelos, en lo que habría supuesto una violación de la preceptiva clásica, la imitación, el préstamo literario, si se hubiera ejercido sobre la obra de compatriotas. La traducción, según la interpretación de Juan del Encina, exime de la reprobación merecida en cuanto a "hurto", a condición de realizarla "galanamente". Esta excepción a la pragmática renacentista (como hemos visto en las secciones precedentes) tiene antecedentes directos en la literatura grecolatina y medieval, que Del Encina conoce e invoca.

En *Los huérfanos de Petrarca*, Ignacio Navarrete ha mostrado cómo el Renacimiento español justificó la reproducción literal y la imitación *ad pedem litterae* de modelos contemporáneos extranjeros. Reutilizando –como ya lo habían hecho anteriormente los renacimientos bizantino y carolingio– la venerable formula de Horacio –*translatio imperii et studii*–, en la que Italia sustituía a Grecia, mientras que España asumía a través del programa enunciado en la *Gramática* (1492) de Antonio de Nebrija, el papel de *Imperium*.[1] Este proyecto imperial(ista) habría implicado en los siguientes ciento cincuenta años (periodo al que Navarrete limita la imitación directa de los modelos petrarquistas) una apropiación de las formulas poéticas italianas por parte de los más destacados poetas españoles.[2]

Tradicionalmente se ha asumido que la entrada definitiva de las formas extranjeras en la literatura castellana viene de la mano de Juan Boscán y de Garcilaso de la Vega. Ésta parece también haber sido la opinión de los contemporáneos y de las generaciones inmediatamente posteriores, relegando a un olvido general los mayores o menores esfuerzos italianizantes del siglo anterior. Ambos autores no sólo contribuyeron a la aceptación mayoritaria de los nuevos usos poéticos, sino que además (sobre todo Garcilaso para la lírica) fueron adoptados, en un gesto sin precedentes y prácticamente sin discusión, como el ideal clásico de la lengua por buena parte de la tradición castellana posterior. En opinión de R. P. Sebold, este ideal clásico vertido en la figura *mitificada* de Garcilaso de la Vega es una de las constantes de todas las generaciones literarias del castellano, como "paraíso perdido" del estilo.[3] Más que una imitación de los modelos italianos, los autores españoles centraban su atención en las prácticas *apropiacionistas* de los precursores, de ahí que no sólo sea el estilo sencillo y elegante, representado por la tradición iniciada por Garcilaso y Juan Boscán, el modelo a emular, sino la *imitación* en sí misma, en tanto que procedimiento legitimado por estos autores.

---

[1] Ignacio NAVARRETE: "(...) [para Juan del Encina] Como en Nebrija, la cultura se liga al imperio, y para llevar a cabo la *translatio* los poetas tienen literalmente que saquear o robar a sus predecesores italianos, llevando el botín a España" (1997, págs. 34-41).

[2] Podemos encontrar una interpretación muy similar aplicada a la literatura anglosajona: Vid. H. O. WHITE (1935); P. KEWES (2003); para la literatura francesa ver: MAUREL-INDART (1999); RANDALL (2001, págs. 191-195).

[3] Russell P. SEBOLD, "« Aquel buen tiempo de Garcilaso» y el Neoclasicismo" (2003, págs. 23-46).

Una de las principales consecuencias del carácter polifacético de la mimesis renacentista es la posibilidad de múltiples lecturas intertextuales, numerosas concatenaciones posibles de reinterpretaciones intermediarias de los modelos grecolatinos e italianos. Los autores eran visiblemente conscientes de las contradicciones aparentes entre la teoría y la praxis imitativa. La reutilización de los motivos heredados de la tradición clásica (recuérdese las querellas entre *erasmistas* y *ciceronianos*) y la apropiación de las tradiciones foráneas, en especial la ita-italiana, centraron las polémicas sobre los objetos y los fines de la imitación modélica, en las que la traducción y la reflexión sobre el lenguaje ocuparon un lugar destacado; se trataba de dilucidar la autonomía o dependencia de las obras derivadas, hasta qué punto el cambio de un sistema lingüístico a otro legitimaba la apropiación por parte de autores y traductores, y cuál era el estatus *autoritativo* de las obras derivadas, tales como las traducciones, adaptaciones, recreaciones, etc.

Más concretamente, la *translatio* de los "saberes" culturales y literarios (*tecné* y *praxis*) se produjo a través de la absorción de contenidos (i.e. imágenes, temas, ideas, etc.) y de formas particulares (i.e. métricas, estróficas, fraseológicas, formularias, *citacionales*, alusivas...), trasvases en los que se suele apreciar resistencias, fricciones entre los sistemas lingüísticos y discursivos de origen y de llegada. Lejos de establecer relaciones recíprocas o en términos de igualdad, la praxis *apropiativa* renacentista buscaba la legitimidad, en el plano de la expresión poético-literaria, de la jerarquía o asimetría política e ideológica imperante en las relaciones internacionales. Así, Boscán insistía en la *Carta a la duquesa de Soma*, que prologaba la edición conjunta de sus poesías y las de Garcilaso, en que la apropiación de las formas italianas no podía ser sino beneficiosa desde un punto de vista nacional, pues: "podrá ser que antes de mucho se duelan los italianos de ver lo bueno de su poesía *transferido* en España".[1]

La recepción idealizada de los modelos italianos o la re-codificación sublimada de la novedosa realidad americana se realizó en aras de una mejor subordinación de los materiales y de los sujetos discursivos incorporados a la tradición hispánica o europea. Desde esta perspectiva, la traducción –con frecuencia no declarada como tal– cumplía un doble objetivo estético y político: embellecía, pero sobre todo *fortalecía* la lengua del Imperio, el castellano. En palabras de Ignacio Navarrete sobre la traducción del *Cortesano* por Boscán:

[1] Citado por Bienvenido MORROS MESTRE, *Las polémicas literarias en la España del Siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Gracilaso de la Vega*, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, pág. 239; la cursiva es mía.

> (...) La lucha por conquistar Italia es análoga a aquella de hispanizar el texto, como sugiere la raíz etimológica de traducir, con lo que este vocablo implica de "conducir lejos", "llevar más allá", y las resonancias que tiene de botín de guerra, de la esclavización de extranjeros y del saco de Italia (1997, pág. 82).

Las connotaciones bélicas son todavía más evidentes si cabe al invocarse como antecedente las prácticas traductológicas de la Antigüedad clásica de autores como Virgilio, Plauto, Terencio y, sobre todo, Horacio y su célebre adagio: "Grecia cautiva conquistó [culturalmente] al rudo vencedor". Este tipo de justificaciones abunda en otras literaturas renacentistas, y así se pronuncian autores franceses como Joachim du Bellay, Thomas de Sebillet y Pierre de Ronsard. El primero, en el texto fundador de *La defensa e ilustración de la lengua francesa* (1549), sostiene que, así como en la Antigüedad la labor fundamental de los autores era "inventar bien", la primera para los poetas modernos es "imitar bien". Con esta declaración, Du Bellay no se inscribía únicamente en una de las fórmulas habituales de modestia frente al peso de la tradición, pues la fraseología que emplea en *La deffence* tiene marcadas consonancias guerreras –que hacen eco a los numerosos conflictos armados que se estaban produciendo dentro de las naciones europeas y del mediterráneo–; así, Du Bellay preconiza el "saqueo de Roma" (i.e. tradición greco-latina), "devorar" a los autores imitados, y equipara la riqueza de la lengua con la prosperidad nacional. La importancia de Du Bellay radica en que extiende los modelos imitables a los autores modernos (i.e. contemporáneos) "en italiano o español o en cualquier lengua", si son "buenos autores". No obstante, tanto Du Bellay como P. de Ronsard se mostraron reacios a aceptar la imitación de compatriotas, al menos hasta la asunción de los poetas de la *Pléyade*, aunque –como señaló H. O. White– no queda claro si esta objeción se basaba en razones estéticas o éticas (1935, págs. 31-37). [1]

Anteriormente, en las letras italianas, Marco Girolamo Vida con su *Arte Poética* (*De arte poetica libri tres*, 1527) ya había preconizado metafóricamente el pillaje de la literatura clásica, en términos de "botín [de guerra]". Más adelante, en Inglaterra, John Dryden, entre otros, sería también un destacado defensor de las "poéticas imperiales", aunque la definición de los limites de la imitación que haría fortuna –fue invocada por Scudéry en la célebre "*Querelle du Cid"*– fue la formulada por Gianbattista Marino, por la cual la imitación [i.e. apropiación] era lícita cuando no se tomase servilmente como modelo "a compatriotas contemporáneos". De este modo las obras extranjeras y las obras antiguas quedaban convertidas en una especie de "propiedad colectiva", de acervo a disposición de los autores para ser em-

[1] Cfr. M. RANDALL (2001, pág. 192).

pleado y reutilizado libremente, sin detrimento de la calidad o de la reputación literaria. Esta concepción nacionalista, muy extendida, de la autoría literaria autorizaba (e institucionalizaba) *de facto* la posibilidad de alienar el discurso de los sujetos extranjeros o *minoritarios*.

No obstante, la adopción de las formas italianas, extranjeras, no se produjo, como se ha señalado anteriormente y como lo muestra el texto citado de Juan del Encina, sin una resistencia persistente de los elementos conservadores, todavía apegados a las tradiciones juzgadas más esencialmente castellanas. Temprano, Cristóbal de Castillejo (1492-1550) lanzaba su *Reprensión contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos*. En ella, Castillejo pide que se les abra un proceso inquisitorial, pues éstos, como los anabaptistas, han abandonado la fe "católica", rebautizándose:

> [Y] se llaman petrarquistas/ Han renegado la fe/ De las trovas castellanas/ Y tras las italianas/ Se pierden diciendo que/ Son mas ricas y galanas.[1]

Continúa Castillejo en la *Reprensión* invocando a ciertos poetas representativos de las formas castellanas como paladines de su causa. Uno tras otro, Jorge Manrique, Garci-Sánchez, Torres Naharro y Juan de Mena –este último burlándose de la "novedad" del endecasílabo y reivindicando significativamente la *anterioridad* de su empleo– condenan las incursiones extranjerizantes de Garcilaso, Boscán, Diego [Hurtado] de Mendoza y Luis de Haro, a quienes contemplan como "espías enemigos". Tras unos breves lances poéticos, en los que son citados algunos versos de Boscán y de Garcilaso, se demuestra la superioridad de la tradición española y la condena recae sobre los acusados, mas con la salvedad de que en lo tocante a "la invención [sus composiciones] sean dignas de alabanza", haciéndose público el fallo por "honrar a la nación".

Castillejo no condenaba totalmente las formas extranjeras –él mismo llegó a escribir sonetos–, pero era implacable con el menoscabo de la tradición castellana representada por las coplas y los autores de los diferentes cancioneros. Esta posición concuerda considerablemente con la adoptada por Philippe Sydney en su *Defense of Poetry* (1554) donde recomienda "digerir los modelos" para aclimatarlos mejor a las necesidades y temperamentos específicos a cada poeta, mientras arremete contra los petrarquistas, a los que tacha de imitadores serviles, "ladrones", "falsos enamorados", a los que critica también invocando una vez más la figura esópico-horaciana del cuervo disfrazado con plumas ajenas (WHITE, 1935, págs. 60-64). Aproximadamente en el mismo periodo, Tomás Moro reprendía a un francés (*Ad Gallum Su-*

[1] Cito por la edición de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, de la Biblioteca de Autores Españoles (Madrid: Rivadeneyra, 1854), editada por Adolfo de CASTRO.

blegentem Veterum Carmina),[1] porque todas sus obras eran fruto de la apropiación desvergonzada de versos de la Antigüedad: reprensión anónima, posiblemente chovinista o irónica, pues la práctica era común a ambos lados del canal de la Mancha.

Tampoco en España eran insólitas reacciones como la de Castillejo, como lo atestigua Juan de Castellanos en su *Historia del Nuevo Reyno de Granada* al precisar que el capitán Lorenzo Martín y el adelantado Jiménez de Quesada únicamente componían en "metros castellanos" –al parecer contra el gusto de Castellanos–, pues los juzgaban bien "hurtados" o, por medio de la metáfora –presente en la etimología del *plagiarius*– de la paternidad literaria, "advenedizos, adoptivos de diferente madre y extranjera".[2]

La reacción anti-italiana se concretó en intentos más o menos cabales de demostrar la superioridad o anterioridad de las formas de las otras lenguas vernáculas frente a la italiana, que según la opinión mayoritaria había proporcionado el nuevo lenguaje poético, a través, entre otros múltiples aspectos, del modelo del cancionero y del soneto a media Europa. En la Península Ibérica esta reacción no se limita a los autores castellanos. En 1538, el cronista valenciano Pere Antoni Beuter en el prólogo de su *Primera parte de la historia de Valencia* llega a sostener que Petrarca no sería más que un mero "ladrón" de los versos y temas de su compatriota Jordi de Sant Jordi:

> Una sola cosa quiero aquí dezir por comprobación desto [la excelencia del valenciano], que sé yo muy cierto que toda Italia me ha de contradezir en ello, y la mayor parte de España y Francia la ha de tener por muy nueva y por no de creer, y con todo es ella en si muy verdadera: ¿Quién no sabe que el Francisco Petrarca fue el segundo poeta italiano que, después de Dante, puso la poesía en lindos y elegantes versos vulgares y dio principio de sonetos y de tantas rimas sextiles, ternas y de otros números en la Italia? ¿Quién no le tiene a éste por padre destas trobas en el mundo? Pues quiero que sepan que como el Virgilio hurtó de Homero y Hesíodo y otros griegos, según Aulo Gellio y Macrobio largamente tratan, assí el Petrarca se aprovechó y hurtó de las trobas de un nuestro cavallero valenciano, que fue quasi cient años primero que el Petrarca escriviesse, y usó sonetos y sextiles y terceroles en nuestra lengua valenciana limosina.[3]

Según Pep Valsalobre, quien en esto sigue a Eulàlia Durán, más que una equivocación o una falsificación del canónigo Beuter, nos encontramos ante una tergiversación interesada,

---

[1] Stephen ORGEL, "Plagiarism and Original Sin" en (KEWES, 2003, pág. 65).
[2] Ejemplos citados por Daniel DEVOTO, "Garcilaso en su fruto" (DEVOTO, 1974, pág. 189).
[3] Citado por Pep VALSALOBRE, "Història d'una superxeria: el cas Jordi de Sant Jordi", en *El (re)descobriment de l'edat moderna. Estudis en homenatge a Eulàlia Duran*. Barcelona: Biblioteca de l'Abdaía de Montserrat, 2007, págs. 297-335.

pues es poco probable que Beuter ignorase la mención admirativa que hiciera Iñigo López de Mendoza de J. Sant Jordi como notable poeta contemporáneo, es decir del siglo XV. Salobre explica que este tipo de imputaciones –que también se hicieron sobre la supuesta primacía de Aùsias March frente a Petrarca– eran considerablemente frecuentes dentro de las distintas polémicas y rivalidades patrióticas entre los diferentes críticos. En cualquier caso, la falsa acusación contra Petrarca perduró durante tres siglos y fue recogida por críticos y autores como G. Gil Polo[1] y Gonzalo Argote de Molina.[2]

En 1578, la reacción anti-italiana pareció alcanzar su apogeo y sus posiciones más extremas, poco antes de que la polémica dejara de ser de actualidad, con Jerónimo Lomas de Cantoral, que se atrevió a tratar a Garcilaso de vulgar ladrón, *pescado* en flagrante delito:

> Descubierto se ha un hurto de gran fama/ del ladrón Garcilaso que han cogido/ con tres doseles de la Reina Dido,/ y con cuatro almohadas de su cama./ El telar de Penélope, y la trama/ de las Parcas, y el arco de Cupido,/ dos barriles del agua del olvido,/ y un prendedero de oro de su dama./ Probósele que había salteado/ diez años en Arcadia, y dado un tiento/ en tiendas de Poetas Florentines./ Es lástima de ver al desdichado/ con los pies en cadena de comento/ renegar de Retóricos malsines.

A pesar de lo que pudiera apreciarse en una primera lectura, el tono burlón del poema y el hecho de que éste mismo sea un soneto parecen desmentir la gravedad de los ataques de Lomas Cantoral contra la figura ya considerada clásica (y por lo tanto canónica) de Garcilaso de la Vega, los cuales se dirigirían no hacia Garcilaso, sino a aquellos "Retóricos malsines ['que siembran discordia']" que habrían mostrado los "hurtos" del poeta castellano.[3] En efecto, no sólo Lomas Cantoral admiraba a Garcilaso (y lo imitaba), sino que realizaba traducciones no declaradas de modelos italianos, práctica con la que supuestamente escarnecía al Príncipe de los poetas.[4]

---

[1] "que Italia de su verso terná espanto/ y ha de morir de envidia de su canto", citado por Pep VALSALOBRE, *ibidem*.

[2] "Mosén Jordi, cavallero cortesano del rey don Jayme que ganó a Valencia, y se halló con él en el passage de Ultramar, año de mil y dozientos y cinquenta, poco más, a quién no solamente imitó el Petrarcha en muchas cosas, pero aún se hallan algunos muy honrados hurtos entre sus obras, como dize Per Anton Beuter valenciano", citado por VALSALOBRE, *ibidem*.

[3] "Muchos años ha, dice, que por tener yo afición al escelente poeta Garci-Lasso de la Vega, hice sobre él algunas anotaciones y enmiendas, y (...) determiné que por via de impression fuesen comunicadas á los que del ingenio de Garci-Lasso son aficionados. Apenas se divulgó este mi intento, quando luego sobre ello se levantaron diversas y contrarias opiniones. Pero una de las que mas cuenta se hace, es decir, que con estas anotaciones mas afrenta se hace al poeta, que honra, pues por ella se descubren y manifiestan los hurtos que antes estaban encubiertos", citado por Joachim GOMEZ CORTINA MORANTE, *Biografía del maestro Francisco Sánchez El Brocense, con algunas poesías suyas inéditas*. Madrid: Librería de Eusebio Aguado, 1859, pág. 27.

[4] Como explica Soledad PÉREZ-ABADÍN BARRO con respecto a dos composiciones de Lomas Cantoral "(...) su *Oda* traduce con ceñida exactitud el poema de Tasso "Freme talhora il tempestoso Egeo", mientras que su

En cualquier caso, la justificación de la apropiación de las tradiciones textuales foráneas, indica I. Navarrete, requería la *canonización épica* del poeta como Poeta del Imperio; altura estética y moral que era incompatible con cualquier asomo de deshonestidad literaria. Urgía, pues, una defensa ante posibles acusaciones de "hurtos". Francisco Sánchez Brozas, el Brocense, que no toleraba ambigüedades sobre la naturaleza de los préstamos de Garcilaso, y sentía sus *Comentarios* aludidos en la invectiva (no en vano, puesto que Lomas Cantoral guardaba una excelente relación con Fernando de Herrera, futuro rival del Brocense en la edición y estudio de la obra de Garcilaso), replicó con un soneto que parodiaba al de Lomas Cantoral.[1] Por otra parte, Sánchez Brozas había advertido anteriormente el peligro latente de mostrar las fuentes intertextuales de la obra garcilasiana en sus comentarios de la edición de 1577, donde, para despejar cualquier posible sospecha de depreciación de los versos de su admirado Poeta, había explicado las virtudes y el mérito ("la gloria") de la apropiación diestra (que evocaba el anterior "galamente" de Juan del Encina) de versos ajenos (y extranjeros):

> Ansi como es muestra de grandes fuerzas sacar de las manos de Hércules la maza, y quedarse con ella; ansi tomar a Homero sus versos y hacerlos propios, es erudición, que a pocos se comunica. Lo mismo se puede decir de nuestro Poeta, que aplica y traslada los versos y sentencias de otros Poetas tan a su propósito, y con tanta destreza, que ya no se llaman agenos, sino suyos; y mas gloria merece por esto, que no si de su cabeza los compusiera.[2]

De hecho, el revuelo levantado por las anotaciones del Brocense –que desvelaban las fuentes extranjeras y clásicas de las que se había servido Garcilaso– parece residir más bien en un problema terminológico. La incipiente crítica literaria inaugurada en cierto modo en el Renacimiento español, a pesar de las remarcables excepciones del siglo anterior (como el *Prohemio* del Marqués de Santillana), carecía de un vocabulario adecuado para dar cuenta de las relaciones intertextuales (o transtextuales, si se prefiere), sobre todo cuando la "imitación" consistía en la repetición literal o muy próxima de los materiales de otras obras. Como suce-

---

Canción XII consiste en una versión literal de "Odi dal Cielo un grido alto e canoro". A pesar de la innegable filiación de estos poemas, ni sus respectivos encabezamientos ni el sumario del contenido de las *Obras*, al frente del volumen, hacen referencia alguna a sus modelos", en "Dos traducciones de Lomas Cantoral", *Criticón*, nº 59, Toulouse: Presses Universitaires du Miral, 1993, págs. 7-20.

[1] "Descúbrense poetas, cuya fama/ podrá tocar las ondas del olvido,/ que por henchir el verso mal medido/ lo embuten de almohadas de la cama;/ y buscan consonantes de la trama/ de Parcas, tela y arco de Cupido,/ Sin sentir en sus versos mas sentido/ que siente el prendedor de su dama./ Quieren dar su juicio, mal pecado. / Qué tal de Garci-laso es el comento./ Ladrando a bulto como los mastines:/ Es gran lástima ver tan mal ganado,/ de largos dientes, corto entendimiento,/ mas falsos que corcovos de rocines." Ambos sonetos son citados, el primero anónimamente, por el biógrafo de Sánchez Brozas, Joachim GÓMEZ DE LA CORTINA MORANTE (1859, págs. 26-27).

[2] Citado por NAVARRETE (1997, pág. 170).

diera con la crítica clásica árabe –donde *sariqa* designaba tanto al 'plagio' [condenable], como al 'préstamo' [encomiable] en tanto que mera descripción de lo que se consideraba uno más de los recursos teóricos–, a falta de mejor apelación, los 'préstamos' y los 'plagios' se confunden en un mismo procedimiento de apropiación, cuyo resultado (en teoría) determina la categoría a la que serán adscritos. Por este motivo, es posible que fuera el Brocense el causante involuntario de la controversia, quien, al recordar la polémica, se expresaba de esta manera sobre la poética de préstamos de Garcilaso, comparándola con la de Virgilio y señalando el principal punto conflictivo:

> Y ahora Fulvio Ursino ha compuesto un gran volumen de los hurtos de Virgilio: y digo hurtos, no porque merezcan ese nombre, sino porque en este caso es mas honra que vituperio. Y Virgilio (segun dice S. Hierónimo en un Prólogo de las *qüestiones del Génesis*) se honraba de este nombre.[1]

El carácter problemático como práctica *límite* que adquiría la apropiación de las formas italianas[2] (petrarquismo, novela pastoril, *novella*, etc.), a pesar de la legitimidad otorgada por su finalidad ideológica ("honrar [mejorar] la lengua-patria"), era manifiesto incluso para sus precursores. Garcilaso parece haber sido consciente de la *violencia* necesaria para "apropiarse del fruto ajeno". Daniel Devoto consagró un estudio a este respecto (1974, págs. 188-201), donde citaba estos versos de Garcilaso:

> Flérida, para mí dulce y sabrosa/ Más que la fruta del cercado ajeno (pág. 192).

Devoto rastreó el origen y la descendencia paremiológicos de la expresión "más dulce que la fruta ajena" –que localizó tanto en el español peninsular como meridional, en el inglés y el francés–. Aunque se encontraba ya presente con pequeñas variantes (por ejemplo: "el agua más dulce es la del vecino") en Juvenal, Séneca y Erasmo, para D. Devoto no hay duda de que, en este caso, los "frutos ajenos más dulces que los propios" son las formas italianas. A modo de ilustración, reproduzco la conclusión del artículo de este autor, porque me parece extremadamente significativo el fondo insistentemente patriótico que adopta el crítico a la hora de juzgar (i.e. glorificar) las implicaciones del "fruto robado", y que pone de relieve la perduración, incluso reciente, de la lectura con implicaciones nacional-imperialista de la apropiación del patrimonio italiano por los poetas del Siglo de Oro:

---

[1] Citado por Joachim GÓMEZ CORTINA MORANTE (1859, pág. 28).

[2] Parece que la opinión del Brocense era algo más que puntual, pues sostiene los mismos argumentos para defender la obra de Juan de Mena, a quien se le reprochaban sus muchos préstamos de Lucano; vid. Bienvenido MORROS MESTRES (1998, pág. 238).

> (...) con Garcilaso el pensamiento tradicional y antiquísimo se convierte en refrán al cobrar la forma justa que le era necesaria para aposentarse en las memorias; y esa forma justa es la del endecasílabo, italiano, extranjero. ¿Cómo se hizo el milagro? Con toda seguridad, porque para el propio Garcilaso el verso italiano era precisamente "la fruta del cercado ajeno": el español españolísimo que fue no dejó de serlo por prendarse de una forma de arte extraña a su tierra y por ganarla para su patria y para su lengua. No se limitó a hacer "versos italianados, chiquitos", sino que vio esa fruta tentadora en el cercado ajeno y se alzó con ella, porque sí, porque le dio la gana, porque podía hacerlo (tres condiciones intrínsecamente españolas); y la ganó para sí y para el español, es decir para sí y para todos (pág. 201).

La misión civilizadora que implicaba la traducción (definida por algunos estudiosos como "un acto de patriotismo"),[1] apropiación textual de las tradiciones extranjeras –se aceptaba casi unánimemente que el petrarquismo había *refinado* el castellano por medio de las nuevas formas métricas y motivos, la institucionalización de la figura moderna de autor, etc.–, que pretendía ser análoga a la desarrollada por la imitación romana de los modelos helénicos, se invertía curiosamente cuando el Otro, el sujeto que debe ser traducido, es considerado inferior. Por mucho que se admirase el arte de los italianos, éstos eran los habitantes de unas tierras sometidas por la Corona; los sucesivos monarcas españoles trataron de imponer su voluntad valiéndose de su poder armado, financiero o diplomático con una desenvoltura que rivaliza con el uso que realizaron los poetas renacentistas y barrocos del patrimonio itálico. La comparación con el proceso análogo producido a finales del s. XVIII y principios del XIX, evidencia la desigual (y reveladora) suerte de *italianistas* y *afrancesados*, que se explica por opuesta posición que ocupaban España y la nación imitada en cada caso.

El carácter ambiguo de la *praxis apropiacionista* del Renacimiento se extenderá más allá de Garcilaso a los restantes "huérfanos de Petrarca" (retomando la expresión de I. Navarrete). En este periodo, cundieron las acusaciones contra la falsa erudición, la "copia falsa de la elocuencia", ataques que se entremezclaban con las reacciones anti-petrarquistas que se iban produciendo en las diferentes "repúblicas literarias". De modo significativo, un buen número de los autoproclamados seguidores de Garcilaso, sus editores y comentaristas, se vieron envueltos en sospechas o acusaciones de plagio.

---

[1] Así lo hace F. O. Mathiessen con respecto a las traducciones isabelinas; citado por E. CHEYFITZ, *The Poetics of Imperialism. Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*, expanded edition, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997, pág. 101.

Francisco Sánchez Brozas también fue acusado de hacer pasar por suyos pasajes enteros de otros autores en su *Minerva*,[1] entre los que se incluían Pierre de la Ramée (Petrus Ramus), Julio César Escalígero, Thomas Linacre o incluso extractos de gramáticas especulativas medievales. La crítica actual no suele tomar muy en serio estas acusaciones, puesto que los estudiosos consideran que los textos reproducidos sin marcas ni indicación de fuente eran tan conocidos entre los eruditos que difícilmente dejarían ser reconocidos, lo que explicaría, por otra parte, que el Brocense no se molestara en citarlos correctamente. Él mismo, a su vez, *sufrió* la apropiación de una obra póstuma por parte de Lorenzo Ramírez de Prado (alto personaje de la Corte) que se habría hecho con un manuscrito inédito que publicó con el nombre de *Pentekontarchos* (1612).[2]

Por su parte, Fernando de Herrera, llamado *el Divino*, sacaba a la luz unas *Anotaciones sobre Garci-Lasso de la Vega* en 1580, tan sólo tres años después de la aparición de la segunda edición de los comentarios del Brocense. La comparación entre las dos ediciones anotadas de las obras de Garcilaso muestra las diferencias estilísticas y teóricas entre sus dos autores. Si la edición filológica *clásica* de Sánchez Brozas, profesor en la prestigiosa Universidad de Salamanca, recibió en general una buena acogida por parte de los ambientes eruditos, las *Anotaciones* de Herrera, por el contrario, –ambiciosas, subjetivas, desmesuradas, enciclopédicas– provocaron una gran polémica, que se desarrollaría en varios tiempos, entre poetas castellanos y andaluces en un primer momento; partidarios de Sánchez y de Herrera en una segunda etapa, en la que destacaron por su difusión y su agresividad, unas *Observaciones contra Fernando de Herrera* de un tal Prete Jacopín, pseudónimo tras el cual se ocultaba según el parecer general el Condestable de Castilla, Juan Fernández Velasco;[3] y, por último, un último episodio con la publicación de la edición garcilasiana de Tomás Tamayo de Vargas, a principios del siglo XVII, abiertamente contraria a la figura y posiciones herrerianas.[4]

Dos son los ejes que determinan el desarrollo de esta serie de polémicas: la naturaleza mimética de la creación literaria y la construcción o defensa de una literatura nacional (impe-

---

[1] Existe un opúsculo sobre los supuestos "plagios" del Brocense –*evidentes* para el autor–, de W. Keith PERCIVAL, *On Plagiarism in the Minerva of Franciscus Sanctius.* Lisse, (Nederlands): The Peter Ridder Press: History of linguistics 2, 1974.

[2] J. M. REINELIUS y J. THOMASIUS registran otra acusación contra él por plagiar los comentarios de Marcial del *Hieroglyphicorum* de Giovanni Pierio (Cito por la edición aumentada de 1692, *Dissertatio de Plagio Literario [1673], nunc recusa & sex accesionibus locupletata.* Leipzig: Cristoph Enoch Buchta, pág. 237); Joachim GOMEZ CORTINA MORANTE (1859, pág. 78).

[3] La cuestión dista mucho de estar zanjada, cfr. BIENVENIDO MORROS (1998, págs. 278-285).

[4] Juan MONTERO, en su edición de las *Observaciones* del Prete Jacopín y de la *Respuesta* de Herrera a las mismas, ofrece asimismo un útil y bien contextualizado estudio preliminar de las polémicas con abundantes citas: *La controversia sobre las* Anotaciones *herrerianas. Estudio y edición crítica*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Vol. 7, 1987.

rial), de las cuales la figura de Garcilaso ("Príncipe de los poetas"), en tanto que institución literaria, era el primer y más importante fundamento. De entrada, es importante destacar que ninguno de los participantes llega nunca a poner en cuestión los presupuestos esenciales de la Poética renacentista (necesidad de la *imitatio*, legitimidad de la apropiación de tradiciones extranjeras en aras del engrandecimiento de la lengua-patria, etc.). El grueso de los ataques se centrará en las prácticas-límite dentro de la actividad imitativa (i.e. intertextual) de, por un lado, los autores-poetas (Garcilaso, Herrera) y, por el otro, los autores-críticos (el Brocense, Herrera, Prete Jacopín, Tamayo, etc.).

Aunque nadie discutía la primacía de la poética garcilasiana, existe una gran diferencia entre la lección ofrecida por los comentarios de Sánchez Brozas, que se limitaba a señalar un amplio abanico de fuentes posibles de la "imitación" (i.e. apropiación) de Garcilaso, y la abrumadora erudición digresiva de Herrera, que éste entremezcla con valoraciones, no siempre totalmente positivas, de la obra del poeta. Esto explica que las críticas contra F. de Herrera no se limiten a mostrar su desacuerdo con las "lecturas" propuestas por el andaluz –a menudo, a decir verdad, bastante peregrinas–, sino que impliquen planteamientos teóricos de cierto calado, donde se entremezclan intereses particulares (enfrentamiento entre los círculos "andaluz" –Pacheco– y "castellano" –Sánchez Brozas, Hurtado de Mendoza...–) con la redefinición de la norma poético-lingüística; posicionamientos ideológicos (a Herrera se le reprochó con frecuencia atentar "contra la nación" en la figura de su poeta por antonomasia); así como una discusión implícita sobre las funciones y objetos de la incipiente Crítica literaria –disciplina que precisamente inauguran en español los escolios del Brocense y de Herrera, al aplicar (como ya anteriormente habían hecho los italianos con la obra de Dante y Petrarca) los rudimentos filológicos antaño reservados a los textos de la Antigüedad–. Todas estas dimensiones se encuentran presentes en la polémica, pero una destaca en especial. El Prete Jacopín declara sin ambages las razones que lo mueven a criticar la obra de Herrera:

> "I lo primero (porque *esto es lo que más me a indinado*) quiero reprehender el descomedimiento i *sacrilegio* que avéis cometido condenando por vuestro antojo muchos lugares del famoso poeta Garcilasso, *onrra de nuestra nación*. I libraré de vuestras calunias a bueltas desto otros autores, lo cual no será dura [difícil] provincia ['asunto, materia']. Pues él i ellos son tales, que solos los Zoilos ['malos críticos' por antonomasia] como vos les pornán tacha. I terné a cuenta donde fuere menester de poner al pie de la letra vuestras

> palabras, porque no os quede otro remedio sino culpar la impresión, cierta acogida [‘refugio > excusa’] de miserables.[1]

Asimismo, las acusaciones vertidas contra las *Anotaciones* de imitación servil, de falsa atribución de la autoría o de la novedad de los “descubrimientos” –es decir, de plagio– deben ser circunscritas al contexto de renovación de la investigación científica y de las disciplinas humanísticas, que desembocará en lo que se considera la instauración de la Ciencia moderna (aspecto que será tratado con mayor profundidad más adelante). En este sentido, parece claro que las convenciones imperantes en la época exigían en mayor o menor medida el empleo de signos tipográficos que destacaran y mostraran el origen de los textos citados. Herrera, por el contrario, empleaba unos procedimientos de citación que no sólo ocultaban la fuente o el pasaje reproducido, sino que además sugieren una estrategia persistente de reutilización desinhibida del discurso ajeno, con una clara predilección por los textos latinos frente a los castellanos o griegos.

El Prete Jacopín contrapone a la práctica herreriana la forma correcta de citar a otros autores (“al pie de la letra”), que implica la obligatoria identificación y fidelidad al discurso ajeno. Dado que la obra de Sánchez Brozas precedió en pocos años a la de Herrera –cuya semejanza era forzosa– es natural que se levantaran sospechas de que el trabajo de Herrera se había aprovechado de la obra del Brocense, que, por otra parte, no es mencionada en ninguna parte de las *Anotaciones*. Para el Prete Jacopín no había lugar a dudas:

> I en otra parte os quexáis que algunos se aprovecharon de emendaciones i anotaciones vuestras sobre este poeta, i como de tratar con vos me e hecho un poco malicioso, pienso que todo va a Sánchez. El cual tiene bien poca necesidad de vuestros trabajos, pues sus letras y erudición son aprovechadas, no en universidades que tienen sólo el nombre, sino en la de Salamanca.[2]

Efectivamente, Herrera había insinuado en sus *Anotaciones* que otros, en una clara alusión a la edición de Sánchez, habían sacado provecho de las enmiendas de su edición, las cuales parecen haber circulado manuscritas antes de la publicación de 1580.[3] J. Almeida comparó los comentarios y enmiendas del Brocense (259) con los de Herrera (mucho más

---

[1] La cursiva es mía, “Observación 4” del PRETE JACOPÍN (MONTERO, 1987, pág. 110).
[2] “Observación 37” (MONTERO, 1987, pág. 138).
[3] Afirmaba Herrera en las *Anotaciones* “que yo fui el primero, que puse la mano en esto. Porque todas las correcciones, de que algunos hazen ostentación, i que quieren dar a entender que emendaron de ingenio; à mucho tiempo que las hize antes que ninguno se metiesse en este cuidado. Pero estimando por no importante esta curiosidad, las comuniqué con muchos, que las derramaron en partes, donde otros se valieron dellas”, (MONTERO, 1987, pág. 178).

numerosos, 842) y encontró setenta coincidencias. Jacopín encontró que Herrera había ocultado sus deudas no sólo hacia Sánchez Brozas, sino que también puso en duda la honestidad de su erudición más general, al acusarle abiertamente de plagiar a Julio César Escalígero:

> Cuando veo la libertad con que reprehendéis a Garcilasso i a otros autores, creo sin duda que es por ser mona [‘imitación, mala copia’] de aquellos libros, Crítico e Hypercrítico, del dotíssimo i agudo Iulio Scaliger, que tan justamente merece estos nombres (MONTERO, 1987, pág. 113).

La referencia a dos de los libros del *Poetices libri septem* de Escalígero coincide con el análisis que realizó R. D. F. Pring-Mill de la dependencia de Herrera de sus fuentes gramaticales y poéticas. Este crítico considera la obra de Herrera como una suerte de alarde de erudición de segunda mano, a la manera del fenómeno de la Italia contemporánea estudiado por P. Cherchi –como vimos en el apartado anterior– como “polimatias de riuso”. De este modo, tras estudiar una muestra de las deudas de Herrera al *Poetices* de Escalígero, Pring-Mill concluye que existe una intención deliberada de utilizar las fuentes con o sin indicación, según una estrategia sofisticada:

> Herrera ha tomado todo, pero sin nombrar a Escalígero hasta creer oportuno apoyarse en una autoridad, para disentir (con él) de un juicio ya consagrado por los Críticos.[1]

Bienvenido Morros Mestre[2] ha ampliado el censo de las fuentes de las *Anotaciones*, y entre los autores traducidos al pie de la letra, retomados parcialmente, combinados unos con otros, sin mención alguna de su origen o citados de manera incorrecta (en otros pasajes o sólo cuando se encuentran en contradicción), se encuentran Lorenzo de Medicis (1998, págs. 148-151), Girolamo Ruscelli, Antonio Minturno, Pomponio Gaúrico, la Suidas, y sobre todo, para cuestiones mitológicas, la obra de Lilio Gregorio Giraldo, *De deis gentium varia et historia multiplex...*, que, a pesar de ser reproducida en numerosas ocasiones, no es mencionada ni una sola vez (1998, págs. 29-63). Es de destacar que Jacopín considere que el prestigio y la autoridad obtenidos por este tipo de erudición, adquirida a través de los ejemplos de las poéticas, de los florilegios y otros textos antológicos, como una práctica reprobable, una especie de

---

[1] Robert D. F. PRING-MILL, "Escalígero y Herrera: citas y plagios del *Poetices Libri Septem* en las *Anotaciones*", en POLUSSEN, N., y SÁCHEZ ROMELAO, J. (coords.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, pág. 498. En este artículo, el autor consideraba, asimismo, la posibilidad de que las citas que hace Herrera de Escalígero provinieran de una obra intermediaria o de un conocimiento superficial de la obra de Escalígero. Vid. Bienvenido MORROS MESTRES (1998, págs. 92-105).

[2] Los autores se muestran más o menos de acuerdo al respecto. Así califica Bienvenido MORROS MESTRES el método compositivo de las Anotaciones herrerianas: “La gran originalidad de las *Anotaciones* reside en la concurrencia en un mismo lugar de numerosísimas fuentes, amalgamadas hábilmente de una prosa fluida.” (1998, pág. 109).

"fraude intelectual", por el cual la exhibición de la "falsa erudición" equivale a una violación del "pacto de lectura" en materia de crítica literaria. Para descalificar estos procedimientos, el Prete recurre a otra fábula esópica (variante de la del ave impostora) en la que "el asno se disfraza de león",[1] así como, por las mismas razones, reprocha a Herrera el haberse arrogado el título de "Divino" y haber dedicado su obra, en aras de la respetabilidad, al (irreprochable) Marqués de Ayamonte.[2]

En realidad, lo que resulta más ilustrativo de esta serie de polémicas es el hecho de que, en lo esencial, tanto unos como otros actores coinciden en unos presupuestos poéticos comunes en materia de imitación y reproducción textual no creativa, y no indicada, de fragmentos anteriores o foráneos. Existe una preocupación genuina por determinar los méritos y la gloria debidos a cada uno, poetas y críticos. Recordemos que también Herrera había protestado contra los que se habían aprovechado de su trabajo, y reclamado la prioridad absoluta de sus investigaciones; en otras palabras, el mérito que atribuye a sus obras se basa también en nociones implícitas de originalidad, prioridad y autenticidad. No en balde Herrera, como muchos de sus colegas, estaba familiarizado con los epigramas de Marcial –al que prefería frente a Catulo (MORROS MESTRES, 1998, pág. 144)– los cuales, recordemos, ridiculizaban en varias ocasiones a los escritores plagiarios, por lo que no cabe duda de que conociera la larga tradición de acusaciones desde la Antigüedad.

A este respecto, Bienvenido Morros Mestres disiente de otros críticos como J. Montero o Pring-Mill sobre la valoración que merecen las prácticas de apropiación textual de Herrera. Para este crítico, la obra de aquél no carece de valor puesto que: "la gran originalidad de las *Anotaciones* de Herrera reside en la concurrencia en un mismo lugar de numerosísimas fuentes en una prosa fluida". No sólo porque "[s]e trata de una práctica generalizada entre los humanistas", sino porque además debe ser enmarcada dentro de un proyecto de construcción poética nacional (*translatio imperii*) y, por lo tanto, digna de gozar de la inmunidad que le confiere la tradición apropiacionista garcilasiana. De este modo, Morros Mestres concluye:

> Herrera sabe que el primer paso para poner la lengua castellana en el estado que merece es la traducción o adaptación de las que hasta ese momento habían difundido la cultura: latina o italiana; pero (...) no siempre se ciñe a la letra de sus modelos, sino que a veces los reelabora con bastante libertad (1998, págs. 108-110).

[1] PRETE JACOPÍN, "Observación 27" (MONTERO, 1987, pág. 132).
[2] PRETE JACOPÍN, "Observación 3" (MONTERO, 1987, pág. 109).

No parece sin embargo que ésta pueda ser una capitulación convincente, por dos razones: la primera es que el propio Herrera, como se ha señalado, se sirve de las acusaciones de plagio para desacreditar a sus rivales dentro del naciente campo de la crítica (el Brocense o Escalígero, por ejemplo), o para consolidar una imagen de erudición, para lo cual, paradójicamente, incluye las citas a otros textos dentro de los pasajes que reproduce o traduce sin indicación de autor, guardándose mucho, puesto el caso, de citar a Lilio Gregorio Giraldo. Parece, pues, que Herrera busca más acrecentar una posición personal, lo que concuerda con el hecho de que las citas de Herrera que rebasan los límites comúnmente aceptados por los humanistas de la época se producen sobre todo a partir de competidores inmediatos dentro de la Poética o la Crítica garcilasiana, mientras que no deja casi nunca de mencionar a las autoridades como la Suidas, Plutarco, Quintiliano, Cicerón y todos aquellos que pueden proporcionar una mayor autoridad a su obra.

Asimismo, existe un gran espacio de acuerdo, al menos desde un punto de vista estrictamente teórico, en el fragor de las acusaciones entrecruzadas. Las polémicas sobre presuntos plagios parecen manifestarse especialmente en los casos particulares en los que se aplica la ortodoxia poética. El trato aplicado por Herrera a los autores clásicos modernos como Ariosto o Garcilaso –a los que reprocha el servirse de versos ajenos en lengua extranjera interpolados entre versos propios,[1] o de reutilizar versos propios– contrasta con la posición defendida por el Brocense, Jacopín o Tamayo, quienes desde una perspectiva canónica *sacralizan* la poética garcilasiana en razón del ideal lingüístico nacional percibido en ella (puesto que sus "versos [son] tan estremados y *perfectos*").[2] De este modo, el Prete Jacopín no vacila en comparar la labor interpretativa del sevillano con las maquinaciones del mismísimo Diablo, quien, como los malos imitadores, "queriendo hazer aves, hizo murciégalos" (MONTERO, 1987, pág. 113).

Fernando de Herrera no podía ignorar que lo que se encontraba en juego en el proceso de canonización y la construcción de una crítica *hagiográfica* garcilasiana estaba estrechamente ligado al establecimiento de la norma poética y lingüística desde centro imperial a las regiones periféricas. Por este motivo, responde con firmeza y con sarcasmo a las alusiones sobre el carácter vulgar o degradado de su habla poética, delimitada como "andaluza" frente a la pretendida norma más amplia "castellana":

[1] Así lo interpreta el PRETE JACOPÍN, en la "Observación 6", (MONTERO, 1987, pág. 111).
[2] PRETE JACOPÍN, "Observación 9" (MONTERO, 1987, pág. 114); la cursiva es mía.

> (...) I así me atrevo a pediros [;] que saqueis esta vuestra Corte de Madrid, i la passeis, no os turbeis dello, que no digo a l'Andaluzia; que tan aborrecidamente despreciais, como si fuera otra Guinea, o tierra de la Florida, sino a Bilbao, o Bermeo, entre aquella gente bien hablada. I me digais, si serà aquella que se hablàre entre todos, lengua Cortesana (MONTERO, 1987, pág. 209).

La indignación de Herrera se comprende mejor si se considera el argumento implícito en los debates de la época sobre la legitimidad de la norma lingüística, por el cual, los bárbaros, en su conocida etimología, son los que hablan mal (lo contrario del "*bene dictum*" senequista) y, por lo tanto, los que más fácilmente pueden ser desposeídos de sus *riquezas* lingüísticas, puesto que virtualmente son sujetos sin discurso (válido), y deben ser "reducidos", en el sentido latino (de 'pacificados, civilizados') a través de la acción cultural de los conquistadores.[1] De este modo, se comprenden mejor las alusiones a los territorios conquistados tanto en América (la *Florida*) como en África (*Guinea*), donde la distancia con el centro metropolitano se iguala al alejamiento de la norma lingüística, pues ésta, impregnada de metáforas raciales (y racistas) en ningún caso podrá ser la lengua "mas mesclada" –y por lo tanto "la menos buena"–, sino más bien lo contrario (MONTERO, 1987, pág. 209).

No es, en absoluto, Fernando de Herrera el primer autor en igualar a los hablantes de las posesiones de la Corona en la misma categoría lingüística y discursiva, desprovista de autoridad en cuanto *impura* ("mesclada") que los súbditos de etnias o confesiones distintas a la castellana y católica. Existe una larga tradición textual e ideológica que permite la categorización discursiva de los *otros* (categoría cambiante aunque persistente que comprende en grado diverso a negros, indios, judíos, moros, herejes, homosexuales y, parcialmente, mujeres) y que contiene no sólo el *manifiesto por una lengua de poder* (i.e. "del imperio") que es la *Gramática castellana* de Elio Antonio de Nebrija, sino múltiples testimonios de adhesión, entre las que no sería difícil insertar la lapidaria descripción que hizo López de Gomara de los habitantes del norte del actual Perú: "son muy crueles, hablan como moros, viven como sodomitas y parecen judíos".[2]

En este sentido, desde la perspectiva de la ampliación de los dominios del Imperio y de la lengua castellana *post-nebrijana*, resultan extremadamente significativos, por su carácter fundador, los *Diarios* de Colón, que comienzan la traducción –geográfica, lingüística, huma-

---

[1] Para una exposición y una crítica sobre la ideología lingüística de la colonización de América, vid. Eric CHEYFITZ (1997); vid. También el clásico *Caliban* de Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR, *Todo Caliban*, San Juan (Puerto Rico): Ediciones Callejón, 2003.

[2] Citado por Diana de ARMAS WILSON, en "Cervantes Romances Inca Garcilaso de la Vega" (BROWNLEE & GUMBRECHT, 1995, pág. 239).

na....– por medio de la comparación reiterada o el bautismo de las *americana* a partir de los modos de representación (y de la fraseología) europeos. La insuficiencia de la lengua emigrada para dar cuenta de realidades todavía no aprehendidas y, por lo tanto, carentes de categorización, obliga al Almirante –"hombre de libro" en los términos de Antonio Gómez-Moriana– a recurrir a su bagaje imaginario-discursivo. En su diario abundan las transposiciones, las traducciones literales, los *misreadings* y malentendidos de un encuentro intercultural sin intérpretes, ni diccionarios: los manatíes travestidos de sirenas, la obsesión por encontrar Cipango en el Caribe, y al Gran Khan en su capital Guisay, no son sino ejemplos de una práctica habitual de los Conquistadores por adueñarse y domesticar una fauna, una geografía y unos pobladores inauditos e innombrables.

A falta de unos elementos adecuados para describir la nueva realidad "maravillosa", Colón echa mano de los modelos discursivos más idóneos a su disposición. Su descripción de la América caribeña sigue en su primer *Diario*, casi al pie de la letra, las descripciones asiáticas del *Imago mundi seu eius imaginaria descriptio* (1480) de Pierre d'Ailly y el *Libro de las maravillas* (1485) de Marco Polo.[1] En realidad, como había demostrado Abelardo varios siglos antes, las explicaciones que proporcionaba la tradición greco-latina a través de los textos más conocidos y de los compendios y polianteas más difundidos entraba a menudo en contradicción, por lo que los autores disfrutaban de un amplio margen de selección e interpretación en su tarea de describir, trasladar a lo escrito, documentar o si se prefiere *colonizar* textualmente el continente americano.

De manera paralela, los *Diarios* de Colón son de una ejemplaridad extrema en cuanto a la actitud perpleja y contradictoria de los primeros tiempos de la colonización americana ante los sistemas lingüísticos propios de los habitantes del Nuevo Mundo, una actitud que queda consignada eficazmente en la obra del Almirante. Tzvetan Todorov ha señalado los efectos paradójicos de esta actitud que consiste esencialmente en negar el estatus de lengua a la *jerga* (en singular: Colón también se muestra ciego a la diversidad dialectal y lingüística del Caribe) que empleaban los habitantes de las tierras "descubiertas".[2] Los autores suelen coincidir en describir a Colón como un oyente *interesado*, que no dudaba en trocar el plausible "*quarib*" en un "*caníb*(al)" pariente posible –como lo sugirieren Roberto Fernández Retamar y Todorov–[3] del "Gran Khan", por su deseo de probar sus teorías asiáticas contra la

[1] Antonio GÓMEZ-MORIANA: "Mimésis transgressive" (VANDENDORPE, 1992, págs. 115-116).
[2] Tzvetan TODOROV, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Seuil, 1982, pág. 43. Cfr. E. CHEYFITZ (1997, págs. 106-110).
[3] Tzvetan TODOROV (1982), *ibidem*; Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR (2003, pág. 27).

obstinada realidad americana. La deriva semántica del término para designar a lo que hasta entonces carecía de nombre vernáculo, el antropófago, convenía admirablemente a la estrategia política y epistemológica de reducir los pueblos encontrados a una prehistoria bárbara carente de discursividad propia, pues era bien sabido desde los textos de los geógrafos y cosmógrafos griegos (Estrabón, Plutarco, Aristóteles), que la antropofagia era una característica distintiva de los pueblos carentes de civilización, tanto como lo era la ausencia de una escritura y por lo tanto de una historia o una literatura (en *propiedad*). En la misma línea de pensamiento, Juan Luis Vives consideraba al hombre sin estudios, poco más que "una bestia".[1] A pesar de que, sin lugar a dudas, la concepción imperante que se tuvo de los habitantes de América, de África y de Asia se aproximaba más bien a estas posiciones, hubo sin embargo autores de la talla de Bartolomé de las Casas –quien invoca para ello la autoridad de la *Primera Epístola a los Corintios*–[2] o Montaigne que defendieron una concepción relativa, no excluyente, de la "barbarie", al señalar que todos los pueblos pueden ser considerados "bárbaros" por otros, en función de los valores y de la lengua empleados por cada nación (CHEYFITZ, 1997, págs. 142-144,155).

Esta primera actitud de los europeos y españoles ha sido calificada por los estudiosos de verdadera "colonización cultural", o "del imaginario", o "del lenguaje" para dar cuenta de la traslación e imposición de los sistemas y jerarquías afines a los invasores, no sólo, claro está, en el plano lingüístico, sino en el político, religioso-ideológico, etc.[3] En cualquier caso, como ya se ha mencionado anteriormente, los fines prácticos del proceso de conquista y colonización del continente no permitían la negación absoluta de la realidad contenciosa americana, los diferentes agentes europeos de la anexión de las nuevas tierras a la Corona española tuvieron que llegar a compromisos *ad hoc* –y a menudo en contradicción con otros designios menos prioritarios– entre los instrumentos epistemológicos –su bagaje cultural y simbólico– y la realidad específica de los territorios a los que debían emplearlos. Así, como indica Todorov, después de comportarse como si la comunicación con los nativos no presentará mayor problema, Colón tomó la decisión de embarcar a seis de ellos para "enseñarles a hablar" en España, y para que ulteriormente pudieran servir como intérpretes.

---

[1] Citado por CHEYFITZ (1997, pág. 114).
[2] Citado por TODOROV (1982, pág. 249).
[3] Cito a modo de ejemplo de estas posiciones críticas esta definición (descontextualizada): "La colonización del espacio y la colonización de las lenguas implican que la visión dominante sobre la lengua, sobre la consignación del pasado y la representación cartográfica de los territorios se convierte en sinónimo de lo real, bloqueando otras alternativas posibles", Walter D. MIGNOLO, *The Darker Side of Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 2003, pág. 5.

También se ha señalado con cierta frecuencia el carácter grotesco y paradójico de otra de las instituciones más conocidas de la Conquista, el *Requerimiento*. La ceremonia por la cual se requería a los indios que se sometieran a la autoridad del monarca español y de la Iglesia Católica. Este ritual discursivo, que antecedía la conquista *manu militari* oficial (y legítima, para buena parte de los jurisconsultos españoles hasta Tomás de Vitoria), se realizaba en la mayoría de las ocasiones, tal y como lo acreditan numerosos testimonios, sin intérpretes o fuera del alcance de los habitantes de los territorios (TODOROV, 1982, pág. 189),[1] pero no por ello la ceremonia dejaba de ser ejecutada fielmente por los responsables de las fuerzas conquistadoras, lo que resulta significativo por un lado en cuanto al respeto de las formalidades discursivas –en contraposición al desprecio de las formas y lenguas autóctonas– y, por el otro, del poder simbólico y bélico que se les atribuía.

No es extraño, pues, que la historiografía americana fuera comenzada por autores del Viejo Continente que nunca visitaron los nuevos territorios, y que éstos situaran en un plano de igualdad los materiales greco-latinos y medievales con los testimonios directos (europeos) de la realidad. Pedro Mártir de Anglería, primer Cronista de Indias, López de Gomara o Gonzalo Fernández de Oviedo no olvidaban comparar cada aspecto o peripecia de la conquista de América con los materiales entre científicos y míticos que encontraba en Plinio, Plutarco o Herodoto.[2] La construcción del discurso historiográfico (europeo) sobre América se parecía más bien a una reelaboración y reaplicación de materiales heredados a una realidad novedosa, aunque *domesticable* (*domus*>'hogar'), en una actividad politextual de carácter colectivo, pues según la opinión mayoritaria, expresada así, entre otros, por A. Grafton, "pocos autores podían tejer su manto de un solo material, y la mayoría se servía de retazos ajenos" (GRAFTON, SHELFORD, & SIRAISI, 1992, pág. 42). En su proceder, los cronistas del Renacimiento hacen prueba de una fidelidad absoluta a las tradiciones –incluso cuando en ocasiones deban enmendarla, como sería el caso de la doctrina aristotélica, retomada por Plinio, de la inhabitabilidad de las zonas tórridas del globo–. Siguiendo el modelo clásico de Herodoto o Ctesias de Cnido, los europeos compararon cada aspecto de la realidad americana con los presuntos aspectos correspondientes del Viejo Mundo, el resultado era de igualdad o de oposición, mientras que el punto de vista permanecía en consonancia con la tradición gre-

[1] No todos los españoles hacían la vista gorda sobre la evidente injusticia del procedimiento criticado severamente por, entre otros, Fernández de Oviedo; Rolena ADORNO, *The Polemics of Possesion in Spanish Amercian Narrative*. New Haven, London: Yale University Press, 2007, págs. 264-266.

[2] Anthony GRAFTON, April SHELFORD y Nancy SIRAISI, New Worlds, *Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*. Cambridge (Massachussets), London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1992, pág. 55.

colatina. De ahí que, aplicando los modelos de Plinio o Ctesias, se hable de pigmeos y cíclopes, sin olvidar las tan socorridas amazonas, que servían, además, para ilustrar la pretendida falta de virilidad de los indios.

Si bien una de las primeras manifestaciones de un autor que reclamara el control exclusivo de la difusión de su obra fue Alberto Durero (como se dijo anteriormente), la imaginería relativa al Nuevo Mundo se encaminó pronto al reciclaje de clichés en ambas direcciones: las mismas ilustraciones podían designar tanto a los salvajes africanos, como a los novedosos habitantes de América, lo cual no sólo confirma el carácter convencional de estas representaciones sino que además resulta iluminador sobre las prácticas editoriales habituales del periodo.[1] En el primer México colonial, Francisco Cervantes de Salazar, encargado de organizar unas conmemoraciones con gran pompa, no dudó en apropiarse para su *Túmulo imperial* de las que fueron quizás las ilustraciones más plagiadas del siglo XVI, la colección de emblemas de Alciato; práctica aprobada expresamente por Alonso de Zorita, juez de la audiencia y prologuista del libro,[2] y análoga a la empleada por Bernardo de Balbuena para elaborar su *Siglo de Oro en las selvas de Eifile*, resultado de trasladar a América la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro (GRUZINSKI, 2004, pág. 303).

Pedro Mártir de Anglería trabajó combinando una formidable formación humanística con una ilustre e influyente red de corresponsales que le proporcionaban una información relativamente reciente y certera de la realidad italiana y americana. Se podrían inferir ciertos paralelismos entre sus posiciones pedagógicas sobre la formación escolar y el método empleado para la composición de sus obras. En una carta dirigida al joven hijo del Conde Borromeo, le incita a escribirle y le invita a una peculiar forma de imitación epistolar:

> Sólo puedo decirte una cosa: hermosa tarea es en la juventud la de provocar a los mayores: de ellos pueden en cierto modo robar lo que han de escribir por su cuenta. Si por vergüenza –aunque esto no sea propio de gente honrada– no se atreven a hacerlo adquirirán menos cultura y serán de menos utilidad.[3]

Bartolomé de las Casas se presentaba a sí mismo como un historiador superior, pues conocía bien la realidad americana y, por lo tanto, era consciente de los errores inherentes a la *traslación* de la tradición grecolatina y bíblica como método historiográfico, así como de los

---

[1] A. GRAFTON evoca el caso de las ilustraciones de la *Cosmographia* de Münster, reutilizadas para los míticos "icthyófagos" africanos de la historia providencial de Conrad Lychostenes (GRAFTON, SHELFORD, & SIRAISI, 1992, pág. 107).
[2] Serge GRUZINSKI, *Les quatres parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. Paris: Seuil, 2004, págs.406, 505.
[3] Citado por W. MIGNOLO (2003, pág. 171).

abusos en los que incurrían los cronistas e historiadores (como Pedro Mártir, o López de Gomara) que fiaban toda su obra a este saber letrado recibido y, por consiguiente, se alejaban de la verdad por imperativos genéricos o estilísticos. De las Casas justificaba la mayor veracidad de su obra en dos puntos: por una parte, en su autoridad eclesial, que le colocaba fuera de los intereses mundanos, sacralizaba su discurso y las implicaciones ideológicas de éste (i.e. sus posiciones en defensa de los indios); y, por otra parte, en un continuado esfuerzo de documentación y recopilación de testimonios directos. Paradójicamente, el método historiográfico de Bartolomé de las Casas, fiel a la evidencia material y textual, fue inspirado por las obras de Annio Viterbo, que manejaba fuentes preciosas como Berosus el Caldeo, del que retomaba la idea de que "entre los historiadores, sólo se debía aceptar el testimonio de los sacerdotes, cuya autoridad es pública y segura". Desgraciadamente, Viterbo era un contumaz falsificador de los documentos que citaba y esgrimía[1] para sostener su visión de la historiografía. Anthony Grafton, al explicar la relación entre De las Casas y Viterbo, señala que es, por lo tanto, comprensible que algunos estudiosos modernos le acusaran de haber falsificado ciertos documentos colombinos para apoyar sus tesis (GRAFTON, SHELFORD, & SIRAISI, 1992, pág. 140).

Asimismo, los cronistas reales –como Mártir de Anglería o Antonio de Herrera– contaban con el auxilio de la burocracia y del poder del Estado, pudiendo demandar o requisar los documentos que estimaran convenientes. El análisis compositivo e intertextual de las obras historiográficas de la época muestra una clara tendencia a la apropiación textual sin marcas, a la adaptación o la paráfrasis que parece en desacuerdo con las convenciones humanísticas. No obstante, la especificidad de la historia, dado que se le supone un *discurso verdadero*, así como el carácter enciclopédico que posee la disciplina en la época, que incluye desde la historia natural (fauna, flora, inventario de materias primas...) hasta la historia moral (antropología, mitología comparada, arqueología, etc) obliga a los historiadores o cronistas a repetirse, a compartir testimonios, a referir lo que sólo pueden conocer a través de libros o documentos (recordemos que los primeros cronistas, hasta Gonzalo Fernández de Oviedo y Bartolomé de las Casas, no habían viajado a América).

Aún cuando se empiezan a elaborar historias que dan más importancia a la experiencia personal y a los testimonios directos, nunca se descuida el peso de la tradición clásica (de la historia y la filosofía naturales), a la que se intentan acomodar los materiales novedosos. Todos los autores son, pues, conscientes de que participan en una empresa de carácter colectivo.

[1] Ángel GÓMEZ MORENO, *España y la Italia de los humanistas. Primeros Ecos*. Madrid: Gredos, 1994, pág. 256-257.

Así lo manifiesta José de Acosta en el "Proemio al lector" de su *Historia natural y moral de las Indias* (1575):

> Deseando, pues, yo tener alguna más especial noticia de sus cosas, hice diligencia con hombres prácticos y muy versados en tales materias, y *de sus pláticas y relaciones copiosas pude sacar lo que juzgué bastar para dar noticia de las costumbres y hechos de estas gentes*. Y en lo natural de aquellas tierras y sus propiedades con la experiencia de muchos años, y con la diligencia de inquirir, discurrir y conferir con personas sabias y expertas; también me parece que se me ofrecieron algunas advertencias que *podrían servir y aprovechar a otros ingenios mejores, para buscar la verdad*, o pasar más adelante, si les pareciese bien lo que aquí hallasen.[1]

No obstante, los autores muestran gran celo en establecer los respectivos méritos individuales, para lo cual existen, como se ha señalado, unas políticas claras de citación y referencia. En aparente contradicción, el estudio de la historiografía americana revela una persistente enunciación de las *convenciones citacionales* vigentes en el periodo, mientras pone en evidencia un simultáneo y persistente incumplimiento de las mismas. Los ejemplos son numerosos y han sido señalados por los estudiosos modernos, quienes bien los condenan como "plagios desvergonzados", bien los absuelven por considerar –falsamente, como se ha expuesto previamente– que el siglo XVI carecía de una noción de plagio.[2]

En referencia a Francisco López de Gomara (*Historia General de las Indias*, 1552) se ha señalado la reproducción de pasajes extensos de la *Relación hecha por el señor Andrés de Tapia, sobre la conquista de México*. Tampoco están claras las dependencias respectivas entre su relato de la conquista de México y la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* (1568) de Bernal Díaz del Castillo, pues, si bien la primera es anterior a la obra de Bernal Díaz, éste era testigo presencial de los hechos relatados, por lo que podría haber producido una versión manuscrita, que podría haber sido aprovechada previamente por Gomara. Ade-

[1] La cursiva es mía. José de ACOSTA, *Historia natural y moral de las Indias.* Ed. Edmundo O'GORMAN. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, págs. 13-14.

[2] Así por ejemplo, Antonio M. GARCÍA ESPAÑOL descarta las acusaciones de plagio contra Cervantes de Salazar, con respecto a Gomara, lanzadas por el investigador Jorge-Hugo DÍAZ-THOMÉ porque: "No tiene en cuenta Díaz Thomé el concepto que de la historia se tiene en el siglo XVI. A lo largo de la Edad Media y también en la época del descubrimiento de América era una práctica normal por parte de los historiadores y cronistas el uso de otras fuentes, otras historias, obras anteriores que aprovechaban en parte o en su totalidad para redactar sus propias obras." En "Algunas consideraciones en torno al léxico americano en López de Gomara" en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Tomo II*, Madrid: Pabellón de España, 1992, pág. 355.

más, aunque citándolos parcialmente,[1] Gomara habría utilizado, con un criterio muy laxo de referenciación, las obras de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés y de Toribio de Benavente ("Motolinía").

Por su parte, parece claro que Francisco Cervantes de Salazar se aprovechó, entre otras, de las obras de López de Gomara para realizar la *Crónica de la Conquista de Nueva España* (1568), siendo a su vez retomado por Antonio de Herrera para la elaboración de la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano* (1601-1615) –citándolo de pasada en una nota del Libro IV, como autor de los materiales originales–.[2] La lista de las deudas textuales no reconocidas afecta, en mayor o menor grado, a buena parte de la historiografía y de la producción miscelánea americanas–como las *antiquaria*, las *americana* y las *curiosidades*–, y en ella se incluyen autores menores como José de Acosta, que habría utilizado sin mención extractos de la obra de Diego Durán, a través de Juan de Tovar;[3] Rodrigo de Vivero, quien aprovechó extensamente la obra de Fernández Navarrete (GRUZINSKI, 2004, pág. 286); Baltasar Dorantes de Carranza –hijo del compañero de infortunios de Álvar Núñez Cabeza de Vaca–, que copia y se sirve de extensos pasajes de Bartolomé de las Casas para elaborar su *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España* (GRUZINSKI, 2004, pág. 227); para su *Monarquía Indiana* (1615), Juan de Torquemada recuperó la práctica totalidad de la *Historia eclesiástica indiana* de su compañero franciscano Gerónimo de Mendieta. Existen numerosos ejemplos, pero únicamente se evocan estos para dar una muestra de la magnitud de estas prácticas.

Lejos de ser una excepción, la historiografía indiana concuerda con prácticas habituales en otras latitudes, en un proceso de intercambio de información multilingüe,[4] intercultural y *mestizo* –como veremos a continuación– a escala planetaria ("el imperio donde nunca se pone el sol"), en el que las naciones europeas elaboraron la cartografía, el inventario cultural y mercantil de los territorios en los que establecían sus colonias (América, Filipinas, islas Molucas, Macao, etc.) y sus puertos o embajadas comerciales (China, Japón, etc.). La celeridad de la información, el carácter tan enciclopédico como específico de los datos obtenidos, se deben, por un lado a la necesidad de datos precisos y fiables para poder domesticar una reali-

[1] "En la época en que escribieron estos historiadores de Indias, bastaba normalmente con citar alguna que otra vez a los autores usados como "bibliografía" para poder copiar capítulos enteros de sus obras especialmente en las compilaciones" (GARCÍA ESPAÑOL, 1992, pág. 358).
[2] Antonio M. GARCÍA ESPAÑOL, *ibidem*.
[3] Ver la «Introducción» de Edmundo O'GORMAN donde, por otra parte, resta crédito a las acusaciones contra Acosta por plagio aduciendo la consabida falta de aplicabilidad del concepto en el siglo XVI (ACOSTA, 2006).
[4] "Diogo de Couto se inspira en la obra de Gonzalo Fernández de Oviedo para escribir la Historia de las Molucas, mientras que en México Juan de Cárdenas toma prestado de Alfonso de Alburquerque para (..) su comparación entre Asía y las Indias. Es el siglo de las lecturas cruzadas". S. GRUZINSKI, *ibidem*.

dad polimorfa, así como al carácter modélico de los relatos y relaciones: cada pedazo de la realidad geográfica, biológica o antropológica analizado, catalogado o comprendido en Asia o América impulsa la consolidación y la expansión del imperio y de la Iglesia hacia nuevos horizontes universales; a cada momento, la iniciativa individual o privada se supedita a los intereses evangelizadores o estatales.

Los expertos enviados desde la metrópoli deben trabajar rápida y eficazmente; el plagio, la apropiación extensa y continuada, sin reformulación, sin discurso indirecto, permite abreviar las investigaciones, el proceso de composición y redacción. Serge Gruzinski señala que Juan Grijalva sólo tardó dieciocho meses en componer su crónica sobre México, plazo indudablemente tan escaso como para que el corrector se preguntara cómo había tenido tiempo de leer todas las largas relaciones a las que hacía referencia. También, en este aspecto, los ejemplos de portentos polígrafos son numerosos, cuya explicación reside en el uso decidido de los la erudición "di riuso" y una valiosísimo *reciclaje* de los materiales ajenos, condenados, si no, al olvido (GRUZINSKI, 2004, págs. 222-223).

Sin embargo, no es cierto que la noción de plagio, de que existían o se debían respetar ciertos límites a la apropiación textual, estuviera ausente de la historiografía americana. La etiqueta, las convenciones al uso, requerían la mención y el otorgamiento del crédito merecido, aunque esta exigencia no soliera ser cumplida o sólo parcialmente y hasta fines del siglo XVIII y principios del XIX no se estableciera el modelo actual de citación, referencia y, por supuesto, de notas a pie de página (GRAFTON, 1997). Si no existiera esta noción de propiedad intelectual, difícilmente se podrían comprender las repetidas, acusaciones de "hurtos" y "mala imitación" entre historiadores que, al igual que sucediera con las disputas humanísticas y filológicas, no están en absoluto ausentes del panorama de las letras del Renacimiento y Siglo de Oro.

En realidad, pronto comenzó esta serie de protestas ante lo que se consideraba como una apropiación indebida del trabajo propio. Pedro Mártir de Anglería, primer cronista oficial y autor de la primera obra historiográfica que consideraba las tierras descubiertas como un "nuevo mundo", comenzó a elaborar sus *Décadas* poco tiempo después del primer viaje de Colón. Su obra circularía en versiones manuscritas, y sobre todo, en traducciones e impresiones extranjeras, y, lo que es más grave, atribuidas a otros autores: en 1504, de manera anónima en un extracto de 29 páginas –*Libretto de tutta la navigatione del Re de Spagna de le isole et terreni novamente trovati*– (GÓMEZ MORENO, 1994, pág. 322) y, en 1507, atribuida al polémico Américo [Alberico] Vespucci al mezclarla con el relato de periplos del italiano (al que Bartolomé de las Casas tachaba de mentiroso y de apropiarse de los méritos y descubrimien-

tos ajenos) en *Paesi nuovamente trovati et mondo novo*. A pesar de una primera publicación parcial en 1511, algunos estudiosos indican que esta circunstancia desanimó al autor, por lo que la obra no fue publicada de manera íntegra hasta 1530, póstumamente, en una edición de Antonio de Nebrija (también fallecido).[1] Pedro Mártir protestó en varias ocasiones contra las copias que circulaban "ajenas a mi voluntad" en ciertos pasajes de su obra, como en el inicio de la segunda década: "*In decadis nostre oceaneae narratione, que me inconsulto, per Christianum orbem impressa vagatur*" ('Mis *Décadas [del Nuevo Mundo*] circulan impresas por el orbe cristiano de manera ajena a mi voluntad').[2]

Gonzalo Fernández de Oviedo, por su parte, expone tajantemente en 1549 su orgullo y sus prerrogativas como autor, al cerrar la cuarta y última parte de su monumental *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del Mar océano*:

> (...) Solamente quiero deçir ó dar un aviso al letor contra la maliçia de algunos historiales [historiadores] que hablan en Yndias sin verlas; y es que atienda el letor en dos cosas: la una desde dónde escribe el que lo diçe; é la otra que no debe dexar de considerar que hallará algunos passos [pasajes], que yo he escripto y essostros remiendan, mudando las palabras, *porque parezca que[e]s suyo* lo cuentan, é van à dar de piés en lo que *de mi tractados han hurtado; é tal ha avido que casi á la letra en partes diçe lo que he dicho.*[3]

Como vemos, las protestas de los autores eran recurrentes, en un campo donde la competencia y las envidias eran feroces, no sólo por el mercado editorial, sino por el patronazgo de las instituciones públicas. Simultáneamente, el poder de lo escrito era tan grande que Bernal Díaz del Castillo se vio descalificado por relatar hechos novedosos, no escritos previamente por otros cronistas, incluso cuando hacían referencia a experiencias personales vividas por el autor, pues el decoro "no permitía que se contaran hechos de los que uno mismo es el protagonista" (ADORNO, 2007, pág. 173).

Estas actitudes son contradictorias y muestran que la cuestión estaba lejos de lograr la unanimidad: frente a las justificaciones que se ve obligado a presentar Bernal Díaz, observamos, por el contrario, cómo al Cronista oficial Antonio de Herrera –con acceso, gracias a su cargo, a todo tipo de documentos, de crónicas y relaciones manuscritas e impresas, de las que

---

[1] El asunto ha sido estudiado detenidamente por Stelio CRO en "El plagio del *De Orbe Novo* y las protestas de Pedro Mártir," en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, N. 23, 1998, págs. 33-37; "Plagio y diplomacia: el caso de Pedro Mártir y Antonio de Nebrija", *Studi Ispanici*, 1997-1998, págs. 21-32.

[2] Citado por Stelio CRO en "Presentación de la Introducción al Orbe Novo" en *Tropos & Tropos*, revista electrónica, Córdoba (Argentina), nº 3, verano de 2005, pág. 30 [última consulta, agosto 2008]: http://www.toposytropos.com.ar

[3] La cursiva es mía. Cito a partir de la edición de 1855, a cargo de José Amador de LOS RÍOS, Parte 3, Tomo IV, Madrid: Real Academia de la Historia, pág. 592.

se servía libremente, con unos criterios de citación bastante laxos, con las inevitables contradicciones debidas a la incorporación de textos y visiones tan diversas–, le reprochaba, entre otros, Juan de Torquemada, su manera de incorporar discursos ajenos en su propia obra:

> No sabría juzgar cu[á]l es más en este autor, la ambición o el descuido en guardar las reglas de la Historia.[1]

Pero, ¿cuáles eran estas "reglas de la historia"? Desde un punto de vista meramente intertextual, el valor de los historiadores reposa con frecuencia, no en la novedad, ni siquiera en la veracidad o el carácter plausible de lo narrado, sino más bien en la manera de presentar una y otra vez los mismos acontecimientos, las mismas anécdotas o frases célebres, en la capacidad de síntesis o en la novedad de la interpretación resultante de la nueva distribución de los elementos citados, que es precisamente, lo que Juan de Torquemada parece encontrar en falta en la obra de Herrera. Rolena Adorno, en una obra reciente, ha mostrado el recorrido experimentado por uno de estos motivos, entre los muchos que circulan de crónica en crónica, con leves mutaciones y ambientaciones más o menos pintorescas o verosímiles. Se trata de la historia legendaria y (seguramente) ficticia de Gonzalo Guerrero, naufrago español en el Yucatán de principios del siglo XVI, que habría asimilado la cultura nativa hasta el extremo de marcar su cuerpo con tatuajes y perforaciones y convertirse en uno de los jefes guerreros de las tribus mayas. Este relato se repite con leves pero significativas alteraciones en las crónicas y relaciones de Hernán Cortés, Gonzalo Fernández de Oviedo, López de Gomara, Bernal Díaz del Castillo, Juan Ginés de Sepúlveda, Diego de Landa, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Cervantes de Salazar, Antonio Solís y Rivadeneyra, entre otros muchos autores (2007, págs. 220-245).

De forma paralela, en lo que concierne más concretamente a la alineación de la identidad americana con las tradiciones europeas, Eric Cheyfitz ha expuesto las direcciones maestras de lo que denomina la "poética del imperialismo", de cómo y por qué el relato y la descripción de América se construyeron en un primer momento a partir de materiales *usados*, en un proceso metafórico continuado. Este perspectiva discursiva oponía y trasladaba –en la línea aristotélica de la *Poética* (CHEYFITZ, 1997, págs. 36, 89) y ciceroniana de *De optimo genere oratorum* (1997, pág. 92)– lo doméstico y lo foráneo. Estos polos enfrentados, a su vez, se asociaban respectivamente a lo familiar y nacional, frente a lo exótico, lo figurado e incluso lo ficticio. En este sentido, tanto el afán nominalista que pobló el continente de topónimos reduplicados de la realidad del Viejo Mundo (Nueva España, Nueva Granada, Nuevo

[1] Citado por Mariano CUESTA DOMINGO, en "Los Cronistas oficiales de Indias. De López de Velasco a Céspedes del Castillo", en *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 33, Madrid, 2007, pág. 130.

Mundo...),[1] como el rechazo de Colón y de los primeros conquistadores a reconocer la diversidad de lenguas en un primer momento o, ulteriormente, la negación de la existencia de escrituras precolombinas –a pesar de las abundantes evidencias contrarias, como los pictogramas aztecas, los *quipus* peruanos o la escritura maya dotada de algunos rasgos fonéticos– son interpretados por Cheyfitz como consecuencias directas de la concepción retórica –es decir, del poder de la palabra– propia del Renacimiento europeo.

Las reticencias europeas a la hora de aceptar la posibilidad de un sujeto de discurso legítimo en los indígenas americanos, de que éstos fueran capaces de un uso creativo, productivo o eficiente, para fines artísticos, epistemológicos (es decir científicos) o incluso lucrativos, no están exentas de motivaciones políticas, ideológicas o económicas. Numerosas son las evidencias disponibles en ámbitos muy diferentes de la vida colonial americana. Serge Gruzinski ha llamado la atención sobre el ámbito de los artesanos y los conflictos en torno a las técnicas, las tecnologías y el *know-how* que guardaban celosamente los propietarios de los talleres, emigrantes españoles que utilizaban despreocupadamente la mano de obra indígena en régimen de semi-esclavitud. En un principio, estos artesanos españoles protestaron reiteradamente contra el espionaje y lo que consideraban la competencia desleal de indios libres, quienes, al parecer, habían terminado por comprender quiénes dictaban las preferencias del mercado. Con posterioridad, la abundante demanda, la consolidación del capital y las asociaciones fruto de una sociedad progresivamente mestiza desembocarían en grandes y lucrativos talleres donde las manufacturas se beneficiaban por igual de la tecnología europea y de la eficacia manual de los trabajadores indígenas y mestizos (GRUZINSKI, 2004, págs. 90-91). Sin embargo, cuando Benvenuto Cellini, en Italia, terminaba una obra comenzada muchos miles de kilómetros y meses atrás por artesanos mexicanos, nadie dudaba en atribuirle la (completa) autoría de la pieza en un mundo que ya estaba más globalizado de lo que se suele pensar (GRUZINSKI, 2004, pág. 328). Las resistencias, por otra parte, también se producen en sentido contrario, y también son habituales las quejas de los europeos –como las del protomédico Francisco Hernández en México, o Diego de Couto en la India– sobre el secretismo de los indígenas en lo referente a las propiedades y usos beneficiosos de la fauna y otras informaciones vitales de los territorios incorporados al Imperio pero todavía mal conocidos (GRUZINSKI, 2004, págs. 234-235).

En cuanto a la escritura, se han evocado a menudo las sucesivas pragmáticas que, desde 1536, endurecieron enormemente los requisitos que debían cumplir las obras literarias o

[1] Terminología adoptada incluso por las crónicas indígenas, vid. S. GRUZINSKI (2004, pág. 141).

científicas para ser publicadas, censurando de golpe la práctica totalidad de la ficción y abocando al contrabando buena parte del mercado editorial de la América española. El poder mágico asociado por las poblaciones indígenas a la palabra escrita o impresa parece ser la razón de estas prohibiciones, la difusión escrita queda desde entonces –al menos en teoría– reservada a las publicaciones que cumplan un estricto decoro; es decir, "libros de cristiana o moral doctrina". En esta tradición, los sucesivos decretos de Felipe II se proponen –nada más y nada menos– prohibir todo escrito ficticio, con el temor de que los que indios extrapolen su naturaleza "mentirosa" a todos los escritos de los españoles.[1]

Si bien, por un lado se constata una rápida difusión de la Imprenta –México (1539), Lima (1584), entre otras– y de los libros impresos –por ejemplo, Cromberger en Sevilla se apresuró a editar largas tiradas para abastecer el nuevo mercado con libros de caballerías– por tierras americanas (FEBVRE & MARTIN, 1999, págs. 293-297). Resulta innegable que estas restricciones editoriales dejaron una honda impronta en la producción literaria americana, al condenarla literalmente a publicar o en el Viejo Mundo o en la clandestinidad, así como en la configuración genérica e incluso retórico-discursiva de la literatura colonial, que a su vez descansaba en ciertos prejuicios lingüísticos importados por los españoles.

El buen orador, según la imagen de la Retórica tradicional, es el que puede "hacer cosas con palabras" (esto es: convencer, atacar, defender, proteger, apropiarse de algo...), es decir, aquel que sabe combinar equilibradamente el lenguaje "propio" ['recto'] y el figurado. Por su parte, el nativo se halla irremediablemente condenado a la ficción, a la lengua insuficiente: al enigma, a la metáfora/ analogía aproximativa, como *indio*; al malentendido, como *caníbal* [<qarib?] (CHEYFITZ, 1997, pág. 43), o más radicalmente al galimatías, al sinsentido, como *bárbaro*. Así, frente a hipotéticas visiones más relativistas u optimistas sobre la posibilidad de una oratoria indígena (y por lo tanto de una eventual identidad discursiva *propia*), el padre Aldrete, autor de un tratado sobre la lengua castellana, se cura en salud y anula eventuales comparaciones con situaciones precedentes y su posible carácter ejemplarizante:

> Por que couiene aduertir, que los Romanos hallaron mui de otra manera a España, que los Españoles hallaron las Indias, en las quales ninguna nación estrangera auia entrado primero, que ellos, i así auellas gentes careciam de toda suerte de letras, i consiguientemente de

[1] Barbara FUCHS, *Mimesis and Empire. The New World, Islam, and European Identities*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pág. 15.

> las ciencias, i estudios dellas, i de la policia [‘educación, urbanidad’], que las acompaña, i bibian a guisa de fieras desnudos.[1]

Lo que Aldrete parece descartar es una eventual emancipación cultural por parte de los indios (asimilados a animales), porque como apunta Walter D. Mignolo, no concibe que éstos puedan aprovechar la transferencia cultural y lingüística de manera autónoma, imitando lo sucedido con los pueblos pre-romanos: la *translatio imperii et studii* debía detener su progresión occidental en la Península Ibérica (Asia menor> Grecia> Roma> España). Aldrete, por otra parte, sostenía que todos los pueblos vencidos pierden su lengua y adoptan la del vencedor, y si en el año en que escribía, todavía esto no se había logrado, debía ser achacado a la desidia de los españoles, aunque confiaba (optimistamente) en que “continuándose, con el fauor de nuestro señor, el guierno de España, que en mi breue tiempo an de hablar la Castellana todos”.[2]

De manera inversa, hablar correctamente, con *propiedad*, se convierte casi en prerrogativa exclusiva del varón europeo, católico y “cristiano viejo”. Respecto a este último punto, conviene recordar que, a partir de los denominados decretos de *limpieza de sangre*, casi ningún súbdito está libre de sospecha, con la posible excepción, en lo que respecta a la pureza de sangre, de los habitantes de Vizcaya, la ambigua denominación que entonces se les otorgaba a los territorios vascos, solar mítico del Reino de Castilla. Ni siquiera cuando el indígena, el mestizo o el *moro*, lograba las herramientas retóricas de los conquistadores –cuando aprendían *literalmente* “a hablar”– dejaba de ser un sujeto de discurso sospechoso. Esto es debido a que las desventajas a las que se enfrentaba no eran esencialmente lingüísticas, sino políticas. Cheyfitz argumenta convincentemente que el “decorum”, especie pragmática que englobaba más allá de lo puramente textual, era la barrera definitiva que silenciaba las *voces exógenas*.

Los padres evangelizadores de la población indígena manifestaron una actitud ambivalente hacia estas poblaciones y culturas: por un lado, levantan los primeros testimonios contra los abusos cometidos y, a través de una labor enciclopédica, preservan las tradiciones y las obras indígenas, mientras que, simultáneamente, destruyen los “libros”, códices y demás *escritos* sobre todo tipo de soporte (pinturas, gravados, relieves, nudos, arte figurativo, etc.), pues si bien en un principio se les había negado, en tanto que *bárbaros*, la existencia de una literatura *propia*, los misioneros, en su afán de conocer a fondo la obra del “enemigo”, no

[1] Citado por Walter D. MIGNOLO (2003, pág. 343).
[2] En Walter D. MIGNOLO (2003, págs. 30-33).

tardaron en rendirse a la evidencia, como se puede apreciar en el siguiente fragmento de su *Relación de las cosas de Yucatán* (1566) de Diego de Landa:

> Usaba también esta gente de ciertos caracteres o letras con las cuales escribían en sus libros sus cosas antiguas y sus ciencias, y con estas figuras y algunas señales de las mismas, entendían sus cosas y las daban a entender y enseñaban. Hallámosles gran número de libros de estas sus letras, y porque no tenían cosa en que no hubiese superstición y falsedades del demonio, se los quemamos todos, lo cual sintieron a maravilla y les dio mucha pena.[1]

Se da la paradoja de que Landa, último lector, testigo y destructor de multitud de obras mayas, sea una de las fuentes ineludibles para el estudio de la literatura y de la historia maya. La misión evangélica se antepone en la mayoría de las ocasiones a cualquier escrúpulo filológico, arqueológico o incluso político. La misión civilizadora encomendada al castellano por Antonio de Nebrija se ve pronto relegada a un segundo plano. Tempranamente, los padres adoptan –y se especializan, produciéndose una suerte de reparto entre las distintas órdenes religiosas– ciertas lenguas indígenas (náhuatl, quechua) que privilegian frente al mismo castellano, en detrimento (a menudo mortal) de lenguas minoritarias dentro de los territorios conquistados (MIGNOLO, 2003, págs. 55-56). Más aún, cuando se funda el primer centro educativo abierto a la nobleza indígena, la enseñanza se realiza en latín. Y con tanto éxito, que los padres docentes se jactan de la calidad de las composiciones en versos latinos de los discípulos. Podemos imaginar el proceso de composición y el grado de imitación servil que impresionaron enormemente a los contemporáneos y que, sin embargo, no zanjó las polémicas sobre las capacidades intelectuales de los indios. Tan significativo como estas muestras de admiración es el hecho de que ninguna de estas composiciones se haya conservado. Significativamente, sí se conservan, por el contrario, las composiciones de Bernardino de Sahagún en la *Psalmodia Cristiana* (1589), compuesta en náhuatl, donde abiertamente retoma las formas líricas, las metáforas, los juegos de palabras indígenas para mejor transmitir el catecismo.

En puridad se pude afirmar que, sin excepción, los textos, las literaturas indígenas, no han sido preservados. Los textos que conservamos que reflejan supuestamente una versión alternativa a la historiografía o ideologías dominantes, o incluso, lo que se ha dado en llamar la "visión de los vencidos" son todos textos *mestizos*, aljamiados. Obra y encargo de autoridades hispánicas o criollas, forjados a partir de necesidades (como la obra de Bernardino de Sahagún o de Diego de Landa), de modelos (Inca Garcilaso, Guamán Poma, Chimalpaín, Te-

[1] Citado por Walter D. MIGNOLO, quien además hace interesantes comentarios al respecto (2003, pág. 70).

zozómoc o Ixtlilxóchitl) o de soportes (*Popol Vuh*, *Chilam Balam*,[1] *Codex Borbonicus*,[2] etc.) de procedencia claramente europea. Los *huehue*, los *amoxtli*, los *amautas*, los *quipus*, los jeroglíficos, las tradiciones orales, las oraciones, las cosmogonías, etc. son asimilados a pretendidos equivalentes europeos (i.e. autor, poeta, cronista, sacerdote, texto, libro) a expensas de poder alcanzar un estatus igualitario. Nunca figuran citados los nombres de los autores de los escritos que con tanta diligencia manejan los expertos europeos de las "cosas" americanas. La destrucción de los originales y la transmisión de una lectura unívoca, reductora (una vez eliminadas las "falsedades y las cosas del diablo") de los textos indígenas apropiados define una colonización cultural que es también una suerte de apropiación, de *canibalismo* literario inverso al descrito en las crónicas de Indias.

Fray Bernardino de Sahagún se presenta a sí mismo como una excepción que confirma esta regla, no en balde asegura transmitir las mismísimas palabras ("*ipsissima verba*")[3] de los sabios mexicas –e inclusa menciona a cuatro de entre ellos, para los que tiene palabras especiales de agradecimiento y elogio– con los que conversa durante los largos años en los que realiza su trabajo y su monumental obra: el *Códex florentino* (llamado así por haber sido "descubierto" en Florencia, tras varios siglos de olvido, e inédito). No obstante, el autor se apropia *de facto* de la autoría y de la estructura de los contenidos de la obra,[4] interviniendo continuamente para censurar, dirigir y dotar de sentido, es decir, de una interpretación única, los discursos ajenos que pretende recoger fielmente. Su método de trabajo, como ha sido señalado repetidamente por diferentes estudiosos, se basa en una selección y confrontación de diferentes testimonios de los sabios aztecas –la sabiduría de los viejos (*huehuetlalolli*) y de los que saben interpretar las pinturas aztecas (*tlaxcolli*); más aún, los interlocutores indígenas responden a un cuestionario diseñado por Sahagún, en función de sus intereses específicos, mayormente evangélicos (TODOROV, 1982, págs. 278-281).

Frente a Sahagún, que se inmiscuye subrepticiamente en el discurso aparentemente "directo" en náhuatl o en las ilustraciones, que en la disposición de la página separa visiblemente de la versión castellana (1982, pág. 285), Todorov señala el comportamiento opuesto de Diego Durán y Toribio de Benavente, *Motolinía*, quienes, por el contrario, imbuyen el "códex X en un estilo indirecto libre del que es imposible separar los ingredientes", el primero actuando como una suerte de traductor-comentador, el segundo al eliminar las referencias a

[1] W. MIGNOLO (2003, pág. 207).
[2] S. GRUZINSKI (2004, pág. 325).
[3] Citado por A. GRAFTON (GRAFTON, SHELFORD, & SIRAISI, 1992, pág. 146).
[4] W. MIGNOLO la califica de esencialmente europea, derivada de Plinio y de San Isidoro (2003, págs. 190-202).

sus fuentes (1982, págs. 282-287). Estas estrategias de apropiación textual parecen traducir ciertas reticencias experimentadas contra los que no son considerados sujetos "propios" del discurso –quienes, por lo tanto y por razones de profilaxis, deben ser adaptados, trasladados, comentados, pero raramente leídos o reproducidos *verbatim* o en su integridad–; este estatus deficitario parece responder a motivaciones extra-textuales, ideológicas o políticas: los autores que no pertenecen a la minoría habilitada para escribir, las mujeres, los mestizos, indios, negros o, más sencillamente, aquellos que carecen de la autoridad *escrituraria* necesaria pertenecen asimismo a las capas sociales o a las minorías excluidas. Como señala Eric Cheyfitz a propósito de la imagen proyectada por los salvajes sujetos a la colonización civilizadora, "pueden aprender la lengua de los amos, pero carecen [ante los ojos europeos] de la capacidad a aprehender los contenidos morales que lo acompañan".[1]

Por otra parte, estos autores parecen haber sido conscientes de hasta qué punto el orden establecido parecía temer el poder que confieren las letras o la oratoria. No menos importante es el hecho de que las obras recuperadas de estos autores "conservan y preservan, en palabras de Raquel Chang-Rodríguez, la cultura destruida por los españoles y, a la vez, ofrecen una interpretación propia del trauma de la Conquista impreso en la memoria colectiva".[2] Se desprende así del testimonio ofrecido por el autor indígena Guamán Poma de Ayala el recelo que debían suscitar los intentos de "apoderarse del discurso" frente a aquellos que estaban en "posesión de la historia" y, por lo tanto, del poder:[3]

> Que los dichos corregidores y padres y comenderos quieren mui mal a los yndios ladinos que sauen leer y escriuir, y más ci sauen hazer peticiones, porque no le pida en la rrecidencia de todo los agrauios y males y daños. Y ci puede, le destierra del dicho pueblo en este reyno.[4]

En este contexto, no resulta difícil suponer similares restricciones y reservas hacia los escritores indígenas o mestizos que escribieron en español y en sus lenguas nativas. El principal de estos obstáculos podría ser asimilado a lo que se entendía por aquel entonces por decoro (*decorum*), esa adecuación entre el sujeto y el objeto a las formas discursivas convencionalmente aceptadas, pues, como sostiene Eric Cheyfitz, éste se define a partir de una regla simple: hablar con propiedad es hacerlo desde una posición (social) de poder (1997, pág.

[1] El comentario se aplica al caníbal mítico que es el Calibán de la *Tempestad* de Shakespeare (1997, pág. 172).
[2] Raquel CHANG-RODRÍGUEZ, *La apropiación del signo. Tres cronistas indígenas del Perú*. Tempe: Arizona State Univesity, 1988, pág. 26.
[3] Concepto desarrollado entre otros por W. MIGNOLO, citado por R. CHANG-RODRÍGUEZ (1988, pág. 28).
[4] Citado por Raquel CHANG-RODRIGUEZ, que enlaza la cita con la voluntad de Guamán Poma de Ayala de formar discípulos que pudieran luchar contra las políticas discriminatorias con las armas de las letras castellanas (1988, pág. 88).

110). De este modo, la condición extra-canónica de estos autores mestizos e indios les obligaba a un mimetismo contumaz de las formas ortodoxas de la metrópoli europea, a una intertextualidad disimulada (¿plagio?) o bien, por el contrario, abiertamente reclamada mediante la cita exhaustiva de las autoridades grecolatinas y de autores canónicos vernáculos.

En realidad, como ya hemos visto más arriba, esta práctica no resulta muy distinta de la que empleaban sus colegas europeos, con una salvedad importante: mientras que para éstos se arguyen razones utilitarias de economía en el tiempo y el esfuerzo empleados, o un uso de una erudición de segunda o tercera mano; en aquéllos, por el contrario, resulta difícil no interpretar estos procedimientos abstrayéndolos de una estrategia más amplia destinada a convertirlos en aceptables sujetos discursivos, en *autores de pleno derecho*; como si partieran de una inseguridad congénita a su condición social subalterna, *ex-céntrica* (MIGNOLO, 2003, pág. 204), y les fuera preciso mostrar unas credenciales suplementarias en cuanto a la forma y el respeto de las convenciones genéricas dentro de un espíritu general de competencia y rivalidades literarias. Los españoles parecían dudar de las capacidades literarias de los indígenas, pues los consideraban más naturalmente dispuestos a tareas miméticas y subalternas que a la verdadera creación, opinión muy extendida y que hacía, por ejemplo, exclamarse a Motolinía, después de la representación de un auto sacramental especialmente vistoso (bajo la supervisión de los frailes) se exclamaba: "En contrahacer una cosa al natural estos indios tienen un talento singular".[1] De las alabanzas se pasó pronto a las descalificaciones, pues los procesos de hibridación y mestizaje comenzaron a ser percibidos como fuente de heterodoxia ("deformados por el paso del tiempo y la ayuda del demonio"), y así se prohibieron tanto la representación de autos sacramentales traducidos o adaptados al náhuatl, como la posesión de éstos y otros documentos sospechosos, siendo quemados un gran número de ellos (MICHAEL, 2008, pág. 85).

No todos, sin embargo, fueron destruidos. Chimalpaín [Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin] cita hasta la extenuación, en su *Diario* y *Relaciones* (escritos en náhuatl), la autoridad de Platón, Diógenes Laercio y San Agustín, mientras omite mencionar sus numerosas y abultadas deudas (pero también distorsiones) del *Repertorio de los tiempos* (1606) de Enrico Martín [Heinrich Martin], quien a su vez compilaba y divulgaba una erudición geográfica "de segunda mano" (GRUZINSKI, 2004, págs. 27-

[1] Citado por Joachim MICHAEL, "«Lo que nos preocupa es que desees el bautizo»: pasaje intercultural y heterodoxia en el teatro misionero colonial", en *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados*. Eds. R.L. FEIERSTEIN y V. E. GERLING, Frankfurt am Main, Madrid: Verbuert/ Iberoamericana, 2008, pág. 80.

29, 271). Por su parte, Titu Cusi Yupanqui, ayudado por el fraile Marcos García, que le sirve de escriba y editor, logra revertir en cierto modo el proceder de Sahagún, al servirse de la tecnología europea (imprenta, alfabeto latino, convenciones genéricas, citas de autoridades) en su *Relación de la conquista del Perú*, suerte de probanza dirigida al monarca español, para ofrecer una versión interesada de los acontecimientos que le permitiera alzarse a una cierta hidalguía igualadora en relación con los españoles (CHANG-RODRÍGUEZ, 1988, págs. 58-62). Mientras, en México, Ixtlilxóchitl da un paso más allá y ante las "versiones contradictorias de los españoles" se vuelve hacia los *amoxtli* y la actividad de los *tlacuilos*, a los que confiere una mayor autoridad, en defensa de una memoria y tradición de escritura alternativa al eurocentrismo de las *otras* crónicas, invocando la autoridad ancestral de "los más graves y fidedignos autores e historiadores del mundo".[1]

En la confrontación de los comportamientos opuestos del Inca Garcilaso de la Vega y de Felipe Guamán Poma de Ayala podemos encontrar, sin embargo, dos casos paradigmáticos y reveladores de las lógicas excluyentes o asimiladoras de las Letras (y de la historiografía) hispánicas en la América del Siglo de Oro. Son conocidos los esfuerzos del primero por alcanzar una posición en el seno ortodoxo de la "Historia oficial de las Indias", que le llevaron simultáneamente a adaptar su patronímico para enlazar con la genealogía de un padre que nunca lo reconoció legalmente, y a invocar su sangre (real) indígena para presentarse como el primer cronista que se podría calificar como "equidistante" desde un punto de vista *racial*, aunque desde los valores cristianos y de la Corona.

Presente en la Península desde muy joven, la opinión de los críticos es casi unánime en considerar a Garcilaso como el fruto de las tradiciones historiográficas europeas en lo que respecta a los modelos y a las convenciones genéricas y autoriales que adoptó.[2] En su obra se percibe un declarado afán por alcanzar la dignidad y el crédito que tanto como historiador, como sujeto de derecho se le habían negado en un principio, pues, en su juventud, tuvo que sufrir que en el juicio donde reclamaba ciertas heredades se aceptara el testimonio, contrario a su padre, de los cronistas oficiales ("Tiénenlo escrito los historiadores, ¿y queréislo vos negar?"),[3] Diego Fernández, el Palentino, y Agustín de Zárate. Este acontecimiento puede explicar las obsesiones garcilasianas por obtener autoridad y que se reconociera su autoría a través de la fama y el prestigio literarios; inquietudes compartidas, por otra parte, por buena parte de sus pares en la República literaria del Siglo de Oro.

---

[1] Citado por W. MIGNOLO (2003, pág. 93).
[2] B. FUCHS (2001, págs. 64-66); A. GRAFTON, A. SHELFORD & N. SIRAISI (1992, pág. 153).
[3] Citado por B. FUCHS (2001, pág. 71).

Como ha apuntado Raquel Chang-Rodríguez, esta ansiedad se vuelve explícita en algunos textos del Inca, como en los *Comentarios Reales* donde denuncia los hurtos –y el consiguiente perjuicio– a los que se había visto sometida la *Florida* (que había circulado manuscrita) por parte de otros autores, lo cual explicaría la "premura por publicarla" en Lisboa en 1605:

> Lo que ahora temo es que no me las haya hurtado porque aquel libro por mi ocupación, fue sin mi a pedir su calificación y sé que anduvo por muchas manos.[1]

A pesar de estas protestas, la práctica textual de Garcilaso –al igual que la de sus colegas peninsulares– evidencia una abundantísima y consciente incorporación de materiales ajenos, hasta el punto de haber sido calificada de "literatura caníbal" por Diana de Armas Wilson, que señala ochenta y seis referencias a otros historiadores, desde Cieza de León hasta Blas Valera, en lo que puede ser interpretado como una forma de adquirir autoridad a partir del énfasis en la continuidad de la tradición textual, y de presentar su obra como complemento necesario, mestizo a la obra precedente. No obstante, Diana de Armas Wilson también apunta a los "también significativos silencios" del Inca, que atribuye a una estrategia global en lo referente a la utilización explícita o implícita de los textos de otros autores (BROWNLEE & GUMBRECHT, 1995, pág. 242).

Mientras que la obra del Inca Garcilaso obtuvo una amplia difusión impresa y, pese a las reticencias iniciales, alcanzó un reconocimiento y un estatus consolidado en el campo de las letras, la práctica totalidad de las obras mestizas o indígenas –Bernardinoo de Sahagún, Titu Cusi Yupanqui, Blas Valera, etc.– permanecieron manuscritas y no han "salido a la luz" hasta el siglo XX. La *Nueva Coronica y Buen Gobierno del Perú* (1616) de Guamán Poma no fue una excepción y no fue publicada hasta principios del siglo pasado. Las circunstancias de su creación, sus objetivos concretos así como su autoría siguen siendo objetos de polémica, aunque su carácter subversivo, altamente intertextual, parece fuera de toda discusión.[2]

---

[1] Citado por Raquel CHANG-RODRÍGUEZ en *Franqueando Fronteras. Garcilaso de la Vega y la* Florida del Inca. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2006, pág. 205.

[2] Este asunto merece mucha más atención de la que le podemos dedicar aquí; vid. Laura LAURENCICH MINELLI, *Las actas del coloquio Guaman Poma y Blas Valera. Tradición Andina e Historia Colonial: nuevas pistas de investigación. Una nota*, en Espéculo, nº 20, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, marzo-junio de 2002:
http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/act_colo.html;
para el Inca Garcilaso (acusado de plagiar entre otros al P. Blas Valera), vid. de Joseph DAGER ALVA "La historiografía peruana en la segunda mitad del siglo XIX", en *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 26, 2000, págs. 135-179, versión electrónica:
www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/11328312/articulos/RCHA0000110135A.PDF

Los procedimientos de control y censura de la literatura contraria a los postulados del Imperio o meramente susceptible de proporcionar materia para la elaboración de lecturas heterodoxas de la realidad e historia americanas no se limitaron a los autores mestizos o indígenas. Los autores europeos, desde el momento en que trataron estos temas, también se vieron sometidos al escrutinio de las autoridades civiles y eclesiásticas. Aunque resulta imposible calcular la influencia de estos mecanismos de control, censura y auto-censura, parece innegable que sus motivaciones trascendieron la esfera político-religiosa e incluyeron factores más prosaicos como la animadversión personal y la rivalidad profesional de los diferentes autores y agentes implicados. En este aspecto, es importante señalar el hecho de que el tratamiento e incorporación del material "de segunda mano" (del discurso indirecto y otras formas de citación) se convirtió en un campo privilegiado "de ofensiva". En un enfrentamiento que hace eco del protagonizado por Fray Luis de León y otros profesores de la Universidad de Salamanca, el fraile franciscano Bernardino de Sahagún denunciaba a su cofrade Motolinía ante la Inquisición, institución a la que le solicitaba su silenciamiento pues, al reproducirlas fielmente (¿plagiarlas?), hacía suyas las creencias idólatras y demoníacas que (d)escribía (GRUZINSKI, 2004, págs. 231-232).

Irónicamente, las extensas obras del mismo Sahagún acabarían por ser objeto de una censura radical por parte de la Corona, que las juzgaba peligrosas y que ordenó la requisición de todos su textos y documentos de trabajo y la destrucción de las copias, así como mandó al Virrey "de no consen[t]ir que por ninguna manera persona alguna escriba cosas que toquen a supersticiones y manera de vivir que estos indios tenían en ninguna lengua".[1] La motivación política excluye, por el contrario, una explicación de orden estético: aunque pueda resultar paradójico, en realidad, el Rey preciaba en mucho la obra de Sahagún, hasta el punto en que el denominado *Códex Florentino,* que recoge los trabajos ilustrados preciosamente por los *amoxtli,* se convirtió en el regalo diplomático como otros códigos y *mirabilia* americana.

Regresando a los cronistas mestizos e indígenas, cabe destacar, por otra parte, que el análisis de estas obras muestra un componente intertextual que puede ser interpretado como una adhesión al método tradicional de compilación y refundición –y superación– de modelos previos, practicado por la amplia mayoría de los historiadores europeos, o como una "apropiación del signo", según la expresión de R. Chang-Rodríguez, una desviación de los textos o de las tradiciones textuales incorporados en sus obras. La utilización interesada que realiza Guamán Poma de la obra apologética (con respecto a los indios) *Tratado de las doce dudas*,

[1] Citado por S. GRUZINSKI (2004, págs. 474-475).

de Bartolomé de las Casas, en su *Nueva Coronica* (1564),[1] se contrapone, en función de sus diferentes objetivos, a la utilización que pudo realizar Antonio de Herrera de un buen número de crónicas previas copiadas a menudo *verbatim*. Para el primero –inspirado por Las Casas–, los legítimos propietarios (los "señores naturales") del Perú eran sus gobernantes e instituciones tradicionales (*incas* y *curacas*) y llegaba a sostener que "sin los yndios" el monarca "ni Castilla" no uale[n] cosa alguna".[2] Para el segundo, por el contrario, el registro prolijo de los acontecimientos, curiosidades, tradiciones, idolatrías, flora, fauna y, claro está, de sus crónicas se enmarcaba dentro del propósito más amplio y *legítimo* de asimilar los territorios y sus poblaciones dentro del seno del imperio católico.

[1] R. ADORNO, *Writing and Resistance in Colonial Peru*, 2ª ed., Universidad de Texas, Austin, 2000, pág. 24.
[2] Esta afirmación de Guamán Poma ha sido citada a menudo. Vid. R. CHANG-RODRIGUEZ (1988, pág. 91).

Tabla 1: CUADRO DE AUTORES Y OBRAS

CRONISTA/ OBRA	FUENTES (OCULTAS O EXPLÍCITAS)	PROTESTAS POR APROPIACIONES	APROPIACIONES CUESTIONADAS	DIFUSIÓN IMPRESA
Cristóbal Colón	Fuentes clásicas y medievales (Ptolomeo, Herodoto, etc): *Imago mundi seu eius imaginaria descriptio* (1480) de Pierre d'Ailly y el *Libro de las maravillas* (1485) de Marco Polo.			SÍ
Pedro Mártir de Anglería, *Décadas*	Red de corresponsales, documentos colombinos, geografía medieval y clásica.	SÍ	SÍ	SÍ
Bartolomé de las Casas	Documentos colombinos, textos bíblicos, Documentos apócrifos de Annio Viterbo, Fuentes contemporáneas variadas.	SÍ		SÍ
Toribio de Benavente (Motolinía)	Fuentes **indígenas** no especificadas		SÍ	NO
Francisco López de Gomara *Historia General de las Indias*, 1552	*Relación* de Andrés de Tapia, Bernal Díaz del Castillo, Toribio de Benavente (Motolinía), Pedro Mártir		SÍ	SI
Gonzalo Fernández de Oviedo *Historia general y natural de las Indias* (1526-35-49)	Geografía e Historia natural (Plinio el Viejo), medieval y clásica. Fuentes contemporáneas variadas.	SÍ		SI
Bernal Díaz del Castillo *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* (1568)	Modelos indeterminados ¿Apropiación del relato de Hans Staden? (William Arens, *1979*: 22-31)	SÍ		SÍ
Francisco Cervantes de Salazar *Crónica de la Conquista de Nueva España* (1568)	López de Gomara. Fuentes contemporáneas variadas.			SÍ
Diego Durán *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*	Fuentes **indígenas** no especificadas			NO
José de Acosta *Historia natural y moral de las Indias* (1575):	Diego Durán, Juan de Tovar; fuentes no especificadas			SÍ
Bernardino de Sahagún, *Códex Florentino*	Fuentes **indígenas** parcialmente identificadas	SÍ	SÍ	NO
Chimalpaín [Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin]	Platón, Diógenes Laercio y san Agustín (citas); Heinrich Martin, *Repertorio de los tiempos* (ocultas), Fuentes **indígenas** no especificadas			NO

Titu Cusi Yupanqui (Marcos García) *Relación de la conquista del Perú*	Modelos y fuentes europeos e **indígenas** indeterminados			NO
Fernando de Alva Ixtlilxóchitl *Relación histórica de la nación tulteca*	Fuentes **indígenas** parcialmente identificadas.			NO
Inca Garcilaso de la Vega	Blas Valera, Cieza de León, "84 referencias" (D. ARMAS-WILSON, 1995: 242)	SÍ	SÍ	SÍ
Guamán Poma de Ayala, *Primer nueva corónica y buen gobierno*	¿Martín de Murúa?, Bartolomé de las Casas, El Palentino, Miguel Cabello de Balboa, Fray Luis de Granada, Agustín de Zárate, Jerónimo de Olé, Jerónimo de Chaves	SÍ		NO
Juan de Torquemada *Monarquía Indiana* (1615)	Gerónimo de Mendieta, Fuentes contemporáneas variadas.	SÍ		SÍ
Antonio de Herrera *Historia general* (1601-1615)	Múltiples fuentes, copiadas *verbatim*		SÍ	SÍ

Barbara Fuchs habla de "ventriloquia" para dar cuenta de los procedimientos miméticos de los autores mestizos e indígenas para validar sus textos y contrarrestar la fuerza discursiva europea. Los textos citados sin mención o erróneamente por Guamán Poma de Ayala son a menudo deformados, parafraseados o subvertidos libremente[1] –como la *Carta* de Carlos V a Gonzalo Pizarro– por el autor, y pertenecen a un amplio abanico de fuentes que incluyen al Palentino, Miguel Cabello de Balboa, el *Memorial de la vida cristiana* de Fray Luis de Granada (ADORNO, 2000, pág. 57), Agustín de Zárate (*Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, 1555), y el caso especial de Martín de Murúa (*Historia del origen y genealogía real los Reyes Incas de Perú*, 1590), con el que comparte las ilustraciones que la crítica valoró en su momento como uno de los elementos más característicos (y subversivos) de la obra de Poma, y que, si se corroborara la autoría de Murúa, motivaría una lectura muy diferente de los mismos (ADORNO, 2000, pág. 148). La misma genealogía de Guamán Poma ha sido descrita como "un plagio" al seguir los modelos casi literalmente para otorgarse una hidalguía aceptable en términos europeos (CHANG-RODRÍGUEZ, 1988, pág. 52).

Asimismo, es extremadamente significativo el hecho de que Guamán Poma incluya comentarios muy críticos y descalificativos de la obra de sus colegas, a los que, a pesar de servirse de ellos generosamente, desacredita como incompetentes con duras palabras; tal es el caso, como ha mostrado R. Adorno (2000, pág. 16), de Diego Fernández el Palentino y de

[1] Esta es una de las tesis centrales de su libro *Mimesis and Empire* (2001).

Zárate (¡a los que descalifica por apoyarse en relatos indirectos!), así como de Jerónimo de Olé (*Symbolo cathólico indiano*, 1598), el *Repertorio de los tiempos* (1548) de Jerónimo de Chaves (2000, pág. xx) y de Murúa, con quién se muestra más duro, quizás por la pasada colaboración, fuera esta de la naturaleza que fuera, que les había unido ("ni comensó, ni acabó [de escriuir]") y de quien, por otra parte, afirma que es un "ladrón de mujeres y de caballos" (2000, pág. 55).

A pesar del hecho de que Murúa, –a diferencia de Bernardino de Sahagún– no menciona en ningún momento como colaborador ni a Poma de Ayala –ni a ningún otro mestizo o indígena– y a pesar de que la obra de aquél se publicara bastante antes que la de éste (1590 frente a 1615), los historiadores parecen inclinarse por adjudicar la autoría de las ilustraciones a Guamán Poma, pues, en general, parece más plausible, vista la estrecha relación entre las ilustraciones y el texto de la *Primer nueva corónica* y de la ausencia (o censura) de ciertos elementos en la versión de Murúa (ADORNO, 2007, pág. 35). Las invectivas de aquél contra éste podrían obedecer a la falta de reconocimiento por parte de Murúa, así como esto podría haber motivado a Guamán Poma a la redacción de su versión de los hechos donde los españoles no se veían, en absoluto, bien parados,[1] llegando incluso a tratarlos, en una réplica irreverente –e imperdonable– de los prejuicios españoles del momento, de descendientes de judíos.[2]

Las suspicacias, reticencias y los diferentes obstáculos encontrados por el Inca Garcilaso –cuyas obras fueron juzgadas peligrosas y prohibidas en Perú después de la rebelión de Tupac Amaru (CHANG-RODRÍGUEZ, 1988, pág. 52)– y Felipe Guamán Poma de Ayala, no sólo refrendan una lectura extra-canónica de sus discursos (la imposibilidad de aceptarles como sujetos canónicos), sino las motivaciones ideológicas de su reprobación: el temor de la metrópoli hacia los nuevos "súbditos letrados" capaces de producir un discurso alternativo. En este aspecto, como he señalado más arriba, los indios y mestizos compartían una misma categoría en tanto que pertenecientes a la *otredad*, a la que también pertenecían, con una lejanía variable con respecto al *centro del discurso*, otros colectivos excéntricos como los moriscos, los negros, las mujeres, judíos, protestantes, heréticos y otros marginales del canon literario hispánico.

[1] "Ues aquí, tontos e encapases y pucilánimos pobres de los españoles, soberbiosos como Lusefer. De Luysber se hizo Lusefer, el gran diablo. Acy sois bosotros, que me espanto que queráis ahorcaros y quitaros bos propio buestra cauesa y quartesaros y ahorcaros como Judás y echaros al ynfierno", citado por R. ADORNO (2000, pág. 51).

[2] Citado por B. FUCHS (2001, pág. 95).

Estas afinidades latentes se manifiestan por ejemplo en anécdotas que resultan muy elocuentes sobre las ideas preponderantes e implícitas que modelaban el pensamiento de los siglos XVI y XVII sobre la construcción de la identidad y la jerarquía de los colectivos humanos. Así, por ejemplo, la identidad asumida entre los diferentes habitantes de las periferias del Imperio permitía el recurso recurrente en los autos sacramentales, con los que los padres intentaban atraer y catequizar a los indígenas, de utilizar a los neófitos no-bautizados para que representaran el papel de los infieles sarracenos (MICHAEL, 2008, pág. 96). O que López de Gomara explicara la conjunción de efemérides en el final de la Reconquista, la expulsión de los judíos y el Descubrimiento del Nuevo Mundo –tesis reiterada infatigablemente a través de generaciones de historiadores y luego hispanistas– (FUCHS, 2001, pág. 7).

A pesar de la represión y censura de los discursos en función de su no-pertenencia a la tradición cristiana o hispánica, quedó suficiente espacio para que los autores y colectividades opusieran una cierta resistencia. El siglo XVI supuso también el inicio de una tradición de textos escondidos y luego *descubiertos*, como se vio más arriba con respecto a la literatura pre-colombina y de los primeros tiempos de la Colonia. Pronto estos autores comprendieron que podían dar un paso más allá y servirse de los mecanismos coercitivos para sus propios fines e intereses específicos, lo que daría lugar a toda una serie de falsificaciones que al igual que las de Annio Viterbo de principios del XV, buscaban la autoridad que se les denegaba a través del prestigio de la incipiente arqueología.

Los "falsos cronicones" y tablillas de plomo, obra de unos supuestos discípulos arábigos de Santiago, descubiertos en Granada a partir de finales del siglo XVI, y entre los que destacan el del converso Miguel de Luna (*La verdadera historia del rey Rodrigo*, 1592-1600, que reescribe desde una perspectiva morisca la *Crónica sarracina* de Pedro de Corral),[1] se reparten entre los deseos de lucro a costa de la credulidad de los coleccionistas y aquéllos que pretenden desafiar la versión oficial de la historia, cuyas implicaciones sufre, junto a otros colectivos, la población morisca de la península, la cual ha visto su lengua, sus tradiciones y su literatura prohibidas y destruidas. La comprensión del peligro que suponía para la monolítica versión oficial de la historia explica que la Inquisición prohibiera su traducción a partir de

[1] El título completo es: *La verdadera historia del rey Rodrigo, en la cual se trata de la causa principal de la pérdida de España, y la conquista que della hizo Miramamolín Almançor Rey que fue del Africa, y de las Arabias, y vida del Rey Iacob Almançor. Compuesta por el sabio Alcayde Abulcacim Tarif Abentarique, de nación Arabe, y natural de la Arabia Petrea. Nuevamente traduzida de la lengua Arabiga por Miguel de Luna vezino de Granada. Interprete del Rey don Phelippe nuestro Señor. Miguel de Luna colaboró junto a Alonso del Castillo en la traducción de los documentos encontrados en el Sacromonte de Granada*. Fue acusado de falsificarlos, así como su crónica de la Conquista, por Luis del Mármol Carvajal y por el también morisco Ignacio de las Casas.

1620.[1] Como ya se ha expuesto anteriormente, en este aspecto el tratamiento reservado a la literatura y cultura morisca se igualaba al otorgado a las poblaciones indígenas americanas.[2] Estas disposiciones abocaron a varios decretos emitidos con éxito siempre relativo, contribuyendo más bien, en resumidas cuentas, a la desaparición de las lenguas minoritarias a favor de otras como el náhuatl o del quechua y el aimara.

Los textos falsificados implican, en esta época, ciertos movimientos miméticos, por medio de los cuales los autores de los apócrifos (por ejemplo, Guamán Poma al reunir las piezas que componen su falso escudo nobiliario, o los anónimos autores de lo que se ha denominado "historias de los vencidos") se apropian de las formas hegemónicas para trasmitir un mensaje subversivo. El estudio del binomio autoría/ autoridad en el Siglo de Oro hace evidente la existencia de varias categorías comunes de interpretación que permiten agrupar a estos *parias* del discurso literario del Renacimiento y del Barroco en función de: a) la clase social (relato picaresco), b) el género (literatura femenina) y c) el origen étnico-religioso (moriscos, indígenas, negros, judíos, etc.).[3]

El siglo de Oro, en tanto que período *clásico* –en el sentido de 'cimero' y de 'horizonte estético'– que presencia la creación del canon de autores, es especialmente sensible a los procesos de depuración de la producción literaria, así como propenso a evaluar el origen de la obra mediante los criterios de autenticidad y *propiedad* (en su doble vertiente de 'decoro' y 'paternidad literaria'). Por esta razón, como sugiere Marina S. Brownlee (BROWNLEE & GUMBRECHT, 1995, pág. ix), la clave de la permanencia o exclusión del canon reside en una interpretación basada en los mecanismos de continuidad de la tradición, a partir de los cuales se determina lo que forma (o debe formar) parte de ella de manera legítima (identidad) y de lo que sólo se aproxima a la misma de manera heterodoxa y mimética (falsificación, plagio, etc.).

[1] Ver de B. FUCHS, el cap. IV "Virtual Spaniards", donde aporta valiosas consideraciones al respecto (2001, págs. 99-117).
[2] Rolena ADORNO también llama la atención sobre este paralelismo en la destrucción de textos en árabe con propósitos identitarios, (2007, pág. 213).
[3] Marina S. BROWLEE en el prólogo a una obra que reúne estudios sobre la autoridad en el Siglo de Oro, propone tres ejes análogos, con la salvedad de que el último engloba lo que esta autora denomina "literatura de la Conquista y de la Inquisición" (BROWNLEE & GUMBRECHT, 1995, pág. x).

HISTORIOGRAFÍA INDIANA: APROPIACIONES TEXTUALES *(Estilo Indirecto, Estilo Indirecto Libre, Estilo Directo con o sin marcas citacionales)*	
LEGÍTIMAS	**ILEGÍTIMAS/ PROBLEMÁTICAS**
ADECUACIÓN A LAS CONVENCIONES DISCURSIVAS: -Citas/ autoridades -Reproducciones de modelos -Formulas -Mimetismos	**INAUTENTICIDAD** (creciente falta de autoridad de los testimonios de segunda mano)
ADECUACIÓN A LOS PRESUPUESTOS IDEOLÓGICOS (Corona-Imperio, Iglesia Católica)	**CONTAMINACIÓN/ SUBVERSIÓN** (sujetos/ hipotextos ilegítimos)
PRAGMATISMO: ***ECONOMÍA DE TIEMPO Y MEDIOS*** (misión conquistadora-evangelizadora)	**HURTO/ PLAGIO** (Violación de la figura de autor y del trabajo intelectual)

Los autores de los colectivos periféricos o excéntricos no sólo encontraban más dificultades para publicar (o imprimir) sus textos, sino que, una vez superada esta etapa insalvable para muchos de ellos, se mostraban más vulnerables a los cuestionamientos de su autoría, autenticidad y valor literarios, ingredientes todos de las acusaciones de plagio. Así, por ejemplo, a pesar del reconocimiento obtenido por Maria de Zayas entre sus pares y los lectores españoles, indefectiblemente, las traducciones contemporáneas de sus novelas al francés, al inglés y otras lenguas europeas, omitieron el nombre de su autora o las adjudicaron a otros autores españoles (BROWNLEE & GUMBRECHT, 1995, pág. 112). Paul Scarron,[1] Jean Rotrou, o Boisrobert, entre otros, adaptaron o reprodujeron fielmente las historias de la española sin mencionar su nombre en ninguna parte. La autora era consciente de las reticencias y el escepticismo que enfrentaban las mujeres para ver reconocidos sus méritos literarios

[1] Gozó de una amplia reputación de plagiario, quizás debida a su afición por adaptar y parodiar los textos ajenos, Charles NODIER en sus *Questions de littérature légale*, recuerda que Scarron se jactaba de sus "latrocinios" (2003, pág. 197).

y así lo expresa en varias de sus obras. De este modo, en la introducción –además de hacer referencia a la obra perdida de la hermana de Pitágoras, así como a la tradición también apócrifa que sostenía que la verdadera autora de algunos pasajes de la *Farsalia*, no era Lucano, sino Pola Argentaria, la mujer de éste– hace un llamamiento a "suspender la incredulidad" del lector con estas palabras:

> Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo, no sólo para escribir un libro, sino para darle estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios; porque hasta que los escritos se rozan en letras de plomo [se publican impresos], no tienen valor cierto, por ser tan fáciles de engañar los sentidos (...) Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, siendo mujer, que, en opinión de algunos necios, es lo mismo que una cosa incapaz (BROWNLEE & GUMBRECHT, 1995, págs. 115-116).

Esta opinión parece en efecto muy difundida, y las quejas de María de Zayas recuerdan demasiado a las protestas (de un siglo antes) de Teresa de Cartagena.[1] Es una opinión difundida que las mujeres de los primeros tiempos modernos no tenían acceso a la educación superior. Es preciso, no obstante, señalar que determinadas mujeres, a las que se conoció como *puellae doctae*, sí obtuvieron un relativo reconocimiento entre los hombres de letras y más ocasionalmente del público en general. Así, gozaron de cierta reputación entre sus contemporáneos Teresa de Jesús, Oliva Sabuco de Nantes Barrera, Francisca Nebrija (que llegó a sustituir a su padre en la cátedra de Salamanca), Isabel de Vergara, una lista que podría concluir con Sor Juana Inés de la Cruz. A pesar del renombre de estas mujeres, para gran parte de los lectores y autores del Siglo de Oro, la autoría de una mujer era poco más que dudosa, lo cual explica que muchas de las obras de las *puellae doctae* se hayan perdido. Existe además una tendencia a considerar sus textos como fruto de la imitación servil, carentes de un verdadero valor artístico o humanístico. Las palabras de la estudiosa Sonja Herpoel, dirigidas a explicar la situación particular de las autoras pertenecientes a órdenes religiosas, pueden ser extendidas *mutatis mutandis* al conjunto de las autoras de la época:

---

[1] "…algunos de los prudentes varones e asy mesmo hembras discretas se maravillan o han maravillado de vn tratado que, la graçia divina administrando mi flaco mugeril entendimiento, mi mano escriuió. (...) yo no quiero vsurpar la gloria ajena ni deseo huyr del propio denuesto", y más explícitamente, "Pues la ynspirençia m faze çierta e Dios de la verdad sabe que yo no oue [hube] otro Maestro ni me aconsejé con algund letrado, ni lo trasladé de libros", en *Admiración de las obras de Dios*, citado por María-Milagros RIVERA GARRETAS, "Las prosistas del humanismo y del Renacimiento (1400-1550)", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), Vol. 4. La literatura escrita por mujer: desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*, Iris M. ZAVALA (Coord.), Barcelona: Anthropos, 1997, págs. 91, 113.

> Más de una monja verá planear sobre ella la terrible sospecha del plagio. Si lo escrito sobrepasa las previsiones más optimistas del crítico, éste piensa encontrar en él reminiscencias de otros textos, negando de tal forma las capacidades intelectuales de la mujer. Por encima, y esto sí que tiene consecuencias graves, acusa así a la monja de querer engañarle.[1]

No parece que merecieran una mejor consideración los escritores de raza negra o mestiza. Como ha sido señalado por los estudiosos, una de las pocas ocurrencias de la palabra "negro" en una obra de la época se produce en uno de los ejemplos que proporciona Nebrija para su *Gramática castellana*:

> Io compré un negro, crespo los cabellos, blanco los dientes, hinchados los beços.[2]

Esta frase tiene la sola virtud de dar una idea sobre cuáles eran las asociaciones más plausibles para Nebrija (y seguramente la mayoría de sus contemporáneos) de la *negritud* desde un punto de discursivo. Este trasfondo ayuda a comprender mejor el *nom de plume* de Juan Latino, escritor de origen africano que sirvió como hombre de letras en la Corte de Felipe III: *latinus*: 'el que sabe latín' (> *ladino*: 'el que habla español'). Su pseudónimo busca a través de este travestismo una integración que sin embargo permanecerá siempre incompleta, como atestigua el tono desafiante con el que reivindica el relativismo y hace frente a los prejuicios de sus pares:

> Pues, si a tus ministros, oh Rey, los rostros negros/ no agradan, a los etíopes no les gustan los blancos.[3]

La desconfianza hacia los escritores pertenecientes a las categorías raciales, genéricas o de clase sospechosas se concretó en numerosas ocasiones en acusaciones de hurtos o imitación excesiva, aunque el postularlo de este modo sería excesivamente reductor. En efecto, tal y como se ha visto en el caso de los autores indígenas, estos autores desarrollaron poéticas ambivalentes con respecto a la tradición: por un lado, debían demostrar su adhesión (i.e. su pertenencia) al repertorio de formas canónicas, mientras que por el otro, no podían sino modificar dicho canon, pues la misma definición comprendida en éste contenía los mecanismos de

---

[1] Sonja HERPOEL, "«Un mar de misterios»: la religiosa española ante la escritura", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), Vol. 4. La literatura escrita por mujer: desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*, Iris M. ZAVALA (Coord.), Barcelona: Anthropos, 1997, pág. 214.

[2] Ejemplo de sinécdoque, citado por José PIEDRA, "Literary Whiteness and the Afro-Hispanic Difference", en *The Bounds of Race. Perspective on hegemony and Resistance*. D. LACAPRA (Ed.), Ithaca, London: Cornell University Press, 1991, pág. 278.

[3] «Quod si nostra tuis facies Rex nigra ministris Displicet, Aetheiopum non placet alba viris.» Citado por José PIEDRA, que explica más en detalle la situación de Juan Latino, en (LACAPRA, 1991, págs. 293-294).

exclusión que debían vencer para poder escribir y difundir su obra. El caso de Mariana de Carvajal –escritora oscurecida por la comparación reiterada con María de Zayas– es muy significativo al respecto. La crítica ha detectado un "plagio" en una de sus obras, las *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663). En efecto, cinco de las composiciones que aparecen al final de la misma, provienen de la obra de José Navarro, *Poesías varias* (1653). Esta práctica, como ya se ha indicado, era habitual en las composiciones del Siglo de Oro, y, por ejemplo, también Zayas retomó historias de Boccaccio, sin que provocara mayor escándalo. Existen, no obstante, algunos aspectos que singularizan la iniciativa de Mariana de Carvajal: además de ciertas alteraciones y supresiones menores, la autora realiza determinados cambios que a la luz de la situación de la literatura femenina de la época, se muestran especialmente significativos, al atribuir composiciones y chascarrillos a los personajes femeninos de su obra, lo que permite atribuir al texto una dosis de subversión, necesariamente ausente del texto de Navarro.[1]

En resumen, desde una perspectiva ideológica, los mecanismos del plagio (de la apropiación textual, de la imitación *literal*) presentan en el Siglo de Oro una doble vertiente coercitiva y subversiva. Si por un lado, el español, como la nueva lengua del Imperio, tal y como formula Nebrija su ideario civilizador, requiere una adhesión a los presupuestos ideológicos de la metrópoli y de las clases dominantes, los autores objetos de los mecanismos de exclusión pueden, como en el caso de Guamán Poma, de Miguel de Luna o de las mujeres del Renacimiento, convertirse en instrumentos de inserción y de transformación. Algunos autores tuvieron éxito en esta empresa, otros permanecieron inéditos durante siglos o su obra fue perdida definitivamente. Por razones similares, esta utilización ambivalente del plagio fue extremadamente fructífera en enfrentamiento entre la Reforma y la Contrarreforma, que es el objeto del siguiente apartado.

1.5.3 Ecumenismo cristiano. Lutero, Loyola, Erasmo. Posibilidad del plagio en las obras teológicas del Renacimiento y Barroco.

Durante el Renacimiento y el Barroco, las polémicas sobre la originalidad y la autenticidad de los escritos adquirían tintes particulares dentro de la modalidad discursiva que comprende lo que se dio en llamar la *Retórica Cristiana* y, más ampliamente, los escritos teológicos. En este contexto particular, las acusaciones de plagio adquirían evidentes

[1] Isabel COLÓN CALDERÓN, "Sobre un plagio de Mariana de Carvajal", *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 18, 2000, págs. 397-402. La autora norteamericana Kathy Acker defendió una utilización similarmente subversiva del plagio. Suyas son las versiones femeninas de grandes clásicos de la literatura universal como *Tiempos difíciles*, *David Copperfield* o del *Quijote*.

motivaciones extra-literarias, cuando no meramente ideológicas, debido a la interacción continuada de diversos factores que abarcaban desde las guerras de religión, manifestación extrema de las diferentes posiciones, hasta la actuación coercitiva y propagandística de instituciones como la Inquisición y los enfrentamientos entre las distintas órdenes o escuelas teológicas, en los territorios imperiales y católicos, o de las distintas organizaciones jerárquicas calvinistas, luteranas y sectarias, a menudo enfrentadas entre sí, en el seno de la Reforma.

Desde una perspectiva exclusivamente discursiva, el texto religioso (teológico, homilético, exegético, místico, etc.) operaba a través de una serie de coordenadas hermenéuticas específicas que lo dotaban de un estatus diferenciado frente a otras modalidades del período. Estas convenciones de recepción y producción eran a menudo la herencia antigua de periodos previos como el Medievo o incluso de la Patrística, aunque la aparición de las nuevas tecnologías de reproducción y diseminación textual, así como la combinación con los factores histórico-ideológicos antes mencionados, explican la especificidad de los textos religiosos en materia de propiedad intelectual, autoría (originalidad y autenticidad) y en las peculiares dimensiones intertextuales de la producción y recepción de estos géneros. Entre estas convenciones heredadas, destacan una serie de estrategias metafóricas o si se prefiere de "teologías/alegorías de la lectura-escritura" que interferían en la definición de las obras literarias en general, y de los discursos religiosos en particular. Entre éstas, cabe destacar la imagen del Libro-Mundo: de origen semítico y presente tanto en el Judaísmo, como en el Islam o el Cristianismo. Según esta perspectiva, la autoría de los textos religiosos era considerada más bien como una "paternidad" derivada o secundaria, en la que los autores debían conformarse con un estatus de glosadores, de meros traductores o exegetas de la Palabra divina.

Estas convenciones perduraron a lo largo de los siglos XVI y XVII. Así, por ejemplo, Alejo Venegas, maestro del humanista Cervantes de Salazar, establecía en la que sería una obra de gran relevancia para los estudios bibliográficos (*Primera parte de las diferencias de libros que hay en el Universo*, Toledo 1546) la distinción tradicional, aplicada ahora al sistema original-copia vigente en la *Galaxia Gutenberg*, entre el *exemplar* o *dechado* (obra de Dios, leído únicamente por Él y por los ángeles) y el *trasunto* o *traslado*; o si se prefiere entre el *libro arquetípico*, igualado a la Naturaleza-Mundo, y sus derivaciones u obras *metagráficas* (MIGNOLO, 2003, págs. 69-70). A este respecto, es preciso señalar que, en general, la Iglesia Católica y los diferentes movimientos reformistas acogieron favorablemente la llegada de la imprenta, llegando a calificarla de verdadera "invención divina" (EISENSTEIN, 1980, pág. 317).

Otra de las concepciones predominantes en el periodo, y estrechamente relacionada con la anterior, tendría repercusiones aún más graves si cabe en la noción de autoría en los textos teológico-religiosos. Las religiones del Libro habían adoptado una modalidad hermenéutica que concebía los textos sagrados como esencialmente alegóricos, es decir, doblemente significantes, puesto que se asumía que *prefiguraban* además de manera arquetípica todos los textos posteriores posibles –así Isaías con respecto al Nuevo Testamento–, con los que no podían entrar en contradicción. Las implicaciones de esta asunción desposeían, en la práctica, a los autores religiosos de una autoría plena, so pena de caer en la herejía, puesto que ¿cómo se podría añadir algo original u novedoso a un texto que por definición debía de ser *perfecto*, es decir, completo y acabado?[1]

El estatus derivativo de las obras religiosas entraba en conflicto con las nuevas tecnologías de la escritura; las cuales si bien, por un lado, favorecían hasta extremos desconocidos las posibilidades de la propaganda religiosa, suscitaban problemas en cuanto a las posibilidades tanto mercantilistas, como político-ideológicas de la difusión del discurso religioso (EISENSTEIN, 1980, pág. 355). No en vano, las traducciones vernáculas de la Biblia se mantuvieron durante décadas en los *Índices de Libros Prohibidos* de la Iglesia Católica –desde el primero de Pablo IV en 1559, hasta el de Pío IV que insistía en el carácter peligroso no sólo de la traducción, sin también de la lectura bíblica (EISENSTEIN, 1980, págs. 347-348)– y uno de los primeros gestos de desafío de Lutero fue, precisamente, la publicación de su traducción alemana del Libro (*biblos*) por antonomasia.

Por otro lado, la dimensión mundana (capitalista) del libro en tanto que mercancía no dejaba de plantear problemas morales (i.e. teológicos) tanto a los agentes de la Reforma como de la Contrarreforma. Lutero atacó en varias ocasiones a los impresores de sus textos bíblicos y propagandísticos a los que juzgaba más estimulados por las perspectivas crematísticas que por razones espirituales; "únicamente se mueven por la codicia", dirá en un prefacio de la *Biblia* de 1542.[2] En este sentido es preciso recordar que para los luteranos resultaba esencial un contacto directo, sin los intermediarios obligados en el catolicismo, entre las *Sagradas Escrituras* y los fieles. De ahí, la necesidad de disponer de ediciones no onerosas, en contradicción con los intereses de libreros e impresores. Este énfasis protestante en la accesibilidad a la Biblia, tuvo el efecto contrario en los países de la Contrarreforma, en los que se consideraron sospechosos los intentos de traducción o de difusión de los textos bíblicos, como

[1] Ésta es la paradoja apuntada por A. COMPAGNON que cita a Orígenes para ilustrar la antigüedad del concepto reiterativo del discurso religioso o teológico (1979, págs. 226-230).
[2] Citado por E. EISENSTEIN (1980), pág. 377.

pudieron comprobar, a su pesar, varios de los participantes en la ilustre empresa del Cardenal Cisneros, la conocida como *Biblia políglota complutense*, quienes acabarían por ser investigados por el Santo Oficio, y todo ello a pesar de que hubieran otorgado la preeminencia la texto latino de la *Vulgata*, en un intento evidente de mantenerse dentro de la ortodoxia, colocándolo en el centro de la página, como "Jesús entre los dos ladrones [i.e. *plagiarios*]" (es decir las columnas en griego y hebreo, juzgadas como menos autorizadas).[1]

Tempranamente, las obras religiosas impresas adquirieron el carácter ambiguo (fuente inagotable de controversias) de artefactos simultáneamente mercantiles y sagrados. No es casual que el primer documento datado producido por el taller de Gutenberg fuera una indulgencia. La producción masiva (industrial) de bulas e indulgencias, así como de otras obras religiosas –este tipo de obras suponía más de la mitad de la producción editorial– se convirtió en un negocio extremadamente lucrativo, y en el principal blanco de las acusaciones luteranas contra la iglesia de Roma, juzgada más interesada por el lucro que por la salvación de los fieles. Consecuentemente, Lutero defenderá una concepción más próxima al dominio público y la "libre circulación de ideas",[2] sin privilegios particulares para los impresores, de las obras susceptibles de beneficiar a los lectores cristianos.[3]

En realidad la doctrina luterana no difería de las tradiciones más arraigadas en el seno de la Iglesia Católica; se recordará que tanto los padres de la Iglesia como Orígenes, Jerónimo o Agustín de Hipona, al igual que, posteriormente, Tomás de Aquino, habían legitimado la apropiación de ideas y conocimientos de los infieles y *ad maiorem Dei gloriam* [ver **§2** y **3**]. Más específicamente, en la *Doctrina Cristiana*, San Agustín, en referencia a la construcción de los discursos homiléticos había precisado:

> Si toman algo escrito por otro, lo memorizan y lo ofrecen a los demás en lugar del autor, no cometen ningún mal. Pues aquellos que roban toman algo ajeno, pero la palabra de Dios no pertenece sino a aquellos que le obedecen. [Pues] Hacen suyo aquello que son incapaces de concebir.[4]

La homilética, terreno privilegiado por la *Retórica Cristiana*, era tradicionalmente una modalidad en la que los autores se ayudaban de fragmentos ajenos. Además, por razones de ortodoxia, estaban obligados a citar un canon de autores, es decir *loci* conocidos a menudo de

---

[1] Citado por Andre HOPE, "Plagiarising the Word of God", en (KEWES, 2003, pág. 95); EISENSTEIN (1980, pág. 340).
[2] C. Jan SWEARINGEN, en (BURANEN & ROY, 1999, pág. 20).
[3] E. EISENSTEIN (1980, pág. 375); R. M. HOWARD, *Standing in the Shadow of Giants. Plagiarists, Authors, Collaborators.* Stamford (Connecticut): Ablex Publishing Corporation, 1999, pág. 70; ver también, de la misma autora: "The New Abolitionism Comes to Plagiarism", en (BURANEN & ROY, 1999, págs. 90-92).
[4] Citado por C. Jan SWEARINGEN en (BURANEN & ROY, 1999, pág. 21).

memoria y compartidos con buena (la mejor) parte de su público. Asimismo, la obligación estatutaria para la mayoría de los sacerdotes de predicar, es decir, de construir y ejecutar discursos delante de un auditorio, había presentado a lo largo de siglos unas dificultades considerables. Se recordará los intentos de reformar (i.e. instruir más eficazmente) al clero menor en tiempos del Arcipreste, esfuerzos coronados con un éxito siempre relativo. Esto explica el recurso habitual desde la Edad Media a los manuales y repertorios de predicación,[1] que se incrementaba en los periodos de mayor intransigencia religiosa, en los que se preciaba la ortodoxia en detrimento de la originalidad.

Los manuales de predicación se convirtieron pronto en una suerte de "recetario de homilías"; y de hecho varios de estos vademécums llevan un título o subtítulo que evocaba las artes culinarias: "*coccionandum sermones*". Normalmente se organizaban como los florilegios o las *silvas de varia lección*, al estilo de la de Pedro de Mexía o de Guevara, por temas y epígrafes de fácil acceso, bajo los cuales se listaban las autoridades y *loci* más usuales. Los usuarios de estas "máquinas de escribir sermones" combinaban las citas en función de los intereses homiléticos, pastorales o de las efemérides, por una suerte de poética combinatoria. La proliferación de este tipo de obra es muy elocuente sobre las estrategias de producción de literatura religiosa más difundidas. No se debe olvidar que una parte considerable de los ingresos de los religiosos provenía de los sermones pronunciados, de la reputación y de la fama del orador, por lo que se comprende el interés de los autores por dominar técnicas que les permitieran componer y acomodar sermones rápidamente y sin mayores esfuerzos.

En la oratoria cristiana, los autores que obtuvieron un mayor prestigio o renombre eran, con frecuencia, más estimados por su erudición que por su elocuencia. Muchos fueron autores de manuales y de obras prácticas. Entre éstos adquirieron una reputación particular Melchor Cano y san Carlos Borromeo. Mientras que éste último predicaba un ciceronianismo convencional, el primero es el autor de uno de los manuales de predicación más preciados y difundidos en los siglos XVI y XVII, *De locis thelogicis* (1563).

La poética propugnada por Borromeo concordaba con las prácticas tradicionales, de raigambre aristotélica. Estas prácticas incluían la memorización de pasajes selectos, emblemáticos, combinados con una teoría epistemológica basada en la asociación mnemotécnica de imágenes, conceptos y citas. La influencia de Borromeo fue enorme en la Europa católica

[1] Stephen MORRISON, "Emprunt, plagiat et réécriture. Le témoignage d'un cycle de sermons orthodoxes anglais de la fin du xve siècle", en *Emprunt, plagiat, réécriture aux XVe, XVIe, XVIIe siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*. M. COUTON, I. FERNANDEZ, C. JÉRÉMIE y M. VÉNUAT (Eds.), Clermont-Ferrand (France): Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, págs. 367-378.

post-tridentina y puede explicarse por el hecho de que garantizaba la ortodoxia de un canon reducido de autores (Tácito y Cicerón) y una eficacia óptima del trabajo invertido. Entre sus discípulos o émulos españoles, destacan Diego de Estella (*Modus Concionandi* y *Arte de predicar*) y Fray Luis de Granada (FUMAROLI, 2002, págs. 143-148), autor de la reputada *De rhetoricae ecclesiatica sive de ratione concionandi* y de la *Sylva locorium communium*, destinada a proporcionar todo un arsenal de citas *doxográficas* al orador cristiano, para que, a través de su combinación metódica ("*per ratiocinationem*"), cuales recetas farmacéuticas, pudieran elaborar los *remedios del espíritu* (MOSS, 2002, pág. 339). Mención aparte merecen los inventores de las "máquinas de oratoria sacra", estudiadas por Lina Bolzoni, como Panegirola, Federico Borromeo (sobrino del santo)[1] y, especialmente, el misionero español Diego de Valladés, creador de un dispositivo basado en los *Emblemas* de Alciato – por otra parte, una de las obras más plagiadas o pirateadas durante el Renacimiento–[2] con el fin de crear una poderosa máquina de predicar basada en los universales retóricos, es decir, conceptuales (BOLZONI, 2005, págs. 338-343).

Tampoco se puede decir en puridad que el estilo propugnado por Cano fuera innovador: su *De locis thelogicis* no hacía más que responder al manual luterano de Philipp Melanchton *Loci communi rerum theologicarum seu hypotheses teologiae* (1521) y el posterior *De officis concionatoris* (1529). De hecho, la escuela protestante instaurada por Melanchton, había sido anteriormente adaptada hacia la ortodoxia romana por Alfonso Zorrilla, quien en su *De sacris concionibus recte formandis* (1543) retomaba amplia y tácitamente los temas y contenidos reformistas, práctica que llegaría a ser habitual entre los diferentes bandos (MOSS, 2002, pág. 227).

En todos los casos, se trataba de construir nuevos discursos ortodoxos y que reiteraran las verdades teologales aceptables para unos u otros; las prácticas, por el contrario, salvando las diferentes predilecciones en los *loci*, eran comunes. Como apuntó Harold Love, los predicadores protestantes, calvinistas, luteranos, puritanos o anglicanos tenían un concepto de materia religiosa que excluía de facto una propiedad intelectual exclusiva, privilegiando la vía iniciada por San Agustín, en la *Doctrina cristiana*, de compartir los argumentos y los temas

[1] Lina BOLZONI, "Les machines pour construire des sermons" (2005, págs. 127-136).

[2] La apropiación de las ilustraciones que acompañaban los textos, incluso para temas u objetos diferentes era una práctica corriente, no necesariamente reprobada, en la época, en la que también eran usuales las protestas y los intentos de los ilustradores y grabadores por controlar la difusión de sus obras. Vid. de Marie Claude TUCKER, "Un emprunt a portée théologico-politique : La réécriture des *Emblèmes où dévises chrétiennes* (1571, 1619) de Georgette de Montenay par Esther Inglis : *Emblèmes chrétiens* (1624)", en (COUTON, FERNANDEZ, JÉRÉMIE, & VÉNUAT, 2006, págs. 341-364).

homiléticos.[1] Más aún, en lugar de adoptar nuevas formas discursivas propias, los teólogos y escritores religiosos reformistas se aplicaron a la imitación, el préstamo y la cita de autores canónicos en un intento de ganar el ascendiente espiritual a través de la autoridad textual.[2]

En géneros específicos como el homilético, la reescritura era múltiple y a varios niveles, más allá de la paráfrasis, la glosa o la interpretación, pues, como sostiene Francis Cerdan:

> ...la homilía del Siglo de Oro fue un claro ejemplo de reescritura y eso a tres niveles. 1) Fundamentalmente es reescritura del texto de la perícopa que sirve de Evangelio del día; 2) esta primera y fundamental reescritura se nutre y se reorganiza a partir de citas escriturarias y de fuentes patrísticas y humanísticas; y 3) ocurre, por fin, que las influencias mutuas lleguen, en un tercer nivel, a una última reescritura de una homilía a otra. [3]

La sucesiva reutilización de los materiales canónicos, si bien presentaba la ventaja de reducir las posibilidades de heterodoxia, implicaba una buena dosis de monotonía y de usura de los materiales reutilizados, lo cual explica la aparición cíclica de propuestas de reforma de la Retórica Sacra, y su consiguiente agotamiento, pues los remedios y las estrategias propuestas se parecían invariablemente entre sí y, salvo alteraciones menores de tono o de canon, conducían a los mismos automatismos y desgaste final contra los que habían sido adoptados. Este escenario se mantuvo hasta bien entrado el siglo XVIII, como atestiguan las publicaciones homiléticas del período, las cuales, en opinión de un investigador de principios del siglo pasado, consistían en su mayor parte en "argumentos, desarrollos y resúmenes de sermones tomados de predicadores de moda, cuyos nombres se guardaban mucho de citar".[4]

Los mismos autores, a menudo, no parecían preocuparse de que otros se atribuyeran su trabajo, pues esta apropiación se realizaba en aras de la promoción de la fe, y si "se consiguiese algún fruto y provecho para las almas", por lo que era considerado un "piadoso hurto". Incluso hubo autores, como Tomás de Jesús, que sólo protestaron de la apropiación ajena cuando la encontraron "llen[a] de errores y faltas".[5] Los autores religiosos, a los que se les

---

[1] H. LOVE, "Originality and the Puritan Sermon", en (KEWES, 2003, págs. 149-165).

[2] Isabelle FERNANDES, "*The Acts and Monuments* de John Foxe : modes d'emprunt, etnre acceptation et déni", en (COUTON, FERNANDEZ, JÉRÉMIE, & VÉNUAT, 2006, págs. 416-417). La autora señala por otra parte que el mismo John Foxe, critica los hurtos ajenos al tiempo que se sirve libremente de la obra de otros teólogos.

[3] "Oratoria sagrada y reescritura en el Siglo de Oro: el caso de la homilía", *Criticón*, nº 79, Toulouse: Presses Universitaires du Miral, 2000, págs. 87-105. La cita se encuentra en las págs. 102-103.

[4] E. GRISELLE, *Le plagiat dans la prédication ancienne*, Paris, Arras: Sueur-Charruey, 1900.

[5] "Este tratado de oración se imprimió los años pasados en nombre de cierto autor, que ya era muerto, y aunque yo lo había sido de él, me fue de particular consolación, pareciéndome que importaba poco saliese a luz en nombre mío o de otro, como se siguiese algún fruto y provecho de las almas, pero después que leí en él hallé que estaba lleno de errores y faltas, que me obligó a declararme por autor y reconocerle de nuevo, enmendando y corrigiendo muchos lugares y perfeccionando otros, según la poquedad de mis fuerzas". Apud Eulogio PACHO, "Teología mística y espejo de vida eterna. Caso límite de plagio en el siglo XVII", *Revista Monte Carmelo*, vol.

presupone una humidad vocacional, se sienten a menudo incómodos ante la fama o la gloria de las letras. Francisco de Cabrera compuso sus obras, la mayoría en latín y de temática religiosa, en el silencio editorial. Sus obras circulan entre sus amigos y correligionarios. Presente en su juventud en Nueva España describirá México como la "nueva Babilonia", en versos que enviará a su regreso a Europa a sus compañeros americanos. Con ejemplar modestia cristiana, confiesa que sólo aspira a una humilde y reducida posteridad entre los libros que ama:

> No es mi intención imprimir esto ni divulgarlo, mas de mandarlo poner después de mi tránsito con otros mis libros en una librería.[1]

La biblioteca elegida será significativamente la Vaticana. Sin embargo, antes de morir, Cabrera decide revelar que es el autor de un libro, *Flores de consolación* (dedicado a la primera Marquesa del Valle, y que era en realidad la traducción de un original latino ajeno) que fue publicado veinte años antes por otro autor, que incluso fue traducido al italiano en Venecia. Una vez más, Cabrera dice estar movido por enmendar los fallos de la edición plagiaria, y porque "el estatuto [la ley] prohíb[e] que el autor de la obra que se escribe calle su nombre".[2]

Es más, numerosos autores toman la pluma para defender uso literal de las obras ajenas, y literalmente niegan la posibilidad del plagio en la escritura (no necesariamente divina). Así lo expresa, Gabriel López Navarro, en el prólogo de la edición de 1641 de la *Teología mística y espejo de la vida eterna* (1610) de Inocencio de San Andrés, (obra que en sí misma una sucesión de "plagios", verdadero centón de pasajes de san Juan de la Cruz, fray Luis de Granada y una larga lista de autores copiados *verbatim*):

> (...) El autor de un libro tiene licencia para aprovecharse de cuanto hallare escrito y dicho de otros para hacer su labor, y por ello no se le puede calumniar que entró en lo vedado, pues éste es un permitido y piadoso hurto que resulta en provecho común, y que le cometen todos los que escriben. De lo cual ninguno que lo haya dicho o escrito, puede con

---

109, Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2001, pág. 409. Este interesantísimo artículo expone las circunstancias de escritura y publicación de este texto religioso, aclarando eficazmente las modalidades intertextuales –legítimas e ilegítimas– del periodo, así como interesantes testimonios y ejemplos al respecto. El artículo comprende las páginas 389-425 de la revista.

[1] Elisa RUIZ, "Cristobal Cabrera, Apostol grafómano", *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 12, Madrid: Universidad Complutense, 1977, pág. 97

[2] "Finalmente ahora casi XX años después de este segundo aviso, que por ciertos indicios se supo que el libro hurtado andaba ya de mano en mano en España copiado o impreso y por esto viéndome ya en postrera edad quise antes de mi tránsito dar en luz el original verdadero y más copioso." Posteriormente, Cabrera añadió los siguientes versos: "Hurtado fui sin fe del temerario/que entró en la librería Vaticana/ y me llevó robado de ini armario./ Mediante mi Patrona soberana/ fue mi Original de mi Notario/dado en luz en ti Roma madre anciana", Apud Elisa RUIZ (1997), *ibidem*.

razón estar quejoso y alegar que otro detiene lo ajeno contra la voluntad razonable de su dueño.[1]

La extensión de este fenómeno es considerable. No sólo los autores ansiosos de permanecer en la ortodoxia tendían a repetir literalmente la obra de los autores canónicos, y por razones prácticas de economía de tiempos y medios, sino la débil (i.e. derivada) autoría acordada a los escritores de materia sacra coadyuvaba asimismo a la reutilización de discursos ajenos. No obstante, como señala Eulogio Pacho, en todo momento y para (casi) la mayoría de los autores siempre existieron dos maneras de apropiación: una legítima, otorgando los méritos correspondientes, y otra, deshonesta, ocultándolos. El problema radica en la imposibilidad de separar ambos tipos de procedimientos. Hace tiempo que estudiosos de santa Teresa de Jesús y de san Juan de la Cruz comprendieron que no era excesivamente productivo el preguntarse sobre la primacía de determinados versos que se encuentran en ambos autores. De hecho la primera publicación de san Juan se publicó en Roma bajo el nombre de Juan Bretón, sin que sepamos de reacción alguna del carmelita. E. Pacho apunta los nombres de Juan de los Ángeles, Jorge Serrano (*El solitario contemplativo y guía espiritual* de 1616 está compuesta a partir de textos de san Juan de la Cruz), Miguel de la Fuente, Gabriel López Navarro como escritores que compartieron las técnicas compositivas de "acarreo y ensamblaje", dentro del "saqueo literario al estilo de la época" (2001, págs. 407-409).

No obstante, a pesar de todo lo anteriormente expuesto, en numerosos autores de todas las facciones religiosas encontramos agrias acusaciones de plagio y furibundas reclamaciones de autorías o méritos ignorados por los aquellos contemporáneos que se apropiaban, sin referencia explícita, del trabajo ajeno. Así, John Hooper, teólogo y mártir, partidario de un anglicanismo más calvinista en doble oposición contra luteranos y católicos, insistía en su *Explicación de los Diez Mandamientos* (1548), que dentro del "no robarás" se debía incluir el sustraer o arrogarse el mérito por el ingenio ajeno, e invocaba convencionalmente la fábula esópico-horaciana del cuervo adornado con las plumas ajenas.[2] ¿Cómo explicar esta aparente contradicción entre las prácticas apropiacionista habituales en el periodo y las no menos frecuentes protestas de los autores?

---

[1] Compárese con esta otra cita varias décadas más tarde y en otras latitudes "El carácter indirecto de estos discursos impresos no era, sin embargo, oculto. Denys Thierry, editor de los *Esbozos de sermones* (*Essais de sermons*) del Abad de Bretteville, sostenía abiertamente en el Prólogo de 1685, las tesis de San Agustín: "Los grandes predicadores no deben molestarse con aquellos que se han ocupado de diseminar el fruto de su trabajo y enriquecer los diferentes territorios con los tesoros de su elocuencia. Puesto que lejos de mancillar su reputación, no me propongo sino su enaltecimiento" (GRISELLE, 1900, pág. 10).

[2] "Here is forbidden also the diminution of any man's fame; as when for vain glory any man attribute unto himself the wit or learning that another brain hath brought forth", citado por H.O. WHITE (1935, pág. 41).

El mismo Lutero, quien, como ya he indicado, era más bien partidario de la libre circulación de ideas y textos, protestó ante una versión católica de su traducción alemana del Nuevo Testamento, pues el autor, Hieronymus Emser, había reproducido *verbatim* sus palabras, omitiendo los prefacios, las notas y las glosas de Lutero que imponían una lectura protestante de la Biblia. Esta nueva versión católica del Nuevo Testamento era por designio una "corrección o enmienda" de la obra de Lutero, destinada por partida doble a mostrar los errores de éste y a dotar a los alemanes de una versión autorizada por la curia vaticana. Por esta razón, la nueva versión fue encomendada a uno de los primeros críticos de Lutero, al que se le había reprochado dictar cátedra sin haber consumado una empresa similar. La edición de Emser conservó la mayoría de la traducción de Lutero e, incluso, los grabados de Lucas Cranach el Viejo, con mínimas supresiones de los elementos anti-papales. Las protestas de Lutero ante el Duque de Mecklenburg y ante Johann, Elector de Wittemberg, para que impidieran la publicación de la obra de Emser ("el texto que ese granuja me ha robado de mala manera, casi al pie de la letra") se dirigen más a imponer su interpretación particular, anulada por las variantes textuales y las omisiones de la versión católica, que a hacer valer los réditos simbólicos o crematísticos de su autoría efectiva. Lutero intentó de diversos modos asegurar la autoría de su obra: desde 1524, como anteriormente había hecho A. Durero con sus grabados, las biblias de Lutero llevaban su sello en forma de rosa-cruz; y, desde 1530, todos los ejemplares estaban encabezados por la siguiente advertencia:

> Ruego a mis amigos y enemigos, señorías, impresores y lectores que permitan que este Nuevo Testamento sea el mío... Sé bien lo que hago y también veo lo que hacen los demás. Pero este *Testamento* será el *Testamento alemán de Lutero*...
>
> Queden advertidos los lectores de las otras ediciones. Pues he comprobado con qué descuido otros reimprimen nuestro trabajo.[1]

Las motivaciones extra-discursivas parecen ocultarse detrás de la mayoría de las acusaciones de apropiación textual deshonesta, de "falsa erudición", como herramienta contundente a la hora de desacreditar al enemigo. Y los adversarios no escasean precisamente: Reforma *versus* Contrarreforma, pero también: entre las distintas sectas protestantes, entre las diferentes órdenes religiosas, entre las diferentes escuelas retóricas, universitarias... En este clima polémico y ultra crítico, las críticas a la originalidad o a la autenticidad de los textos rivales deben ser entendidas en su finalidad teológico-propagandística, en la que la sombra del

[1] Resumo en este párrafo las ideas de Ingrid Kristine ANDERSEN, recogidas en el artículo que lleva el sugerente título: "Who Holds the Copyright to the Word of God?", en (BJØRNSTAD, 2008, pág. 121).

plagio mancha la sinceridad de los argumentos contrarios. Así se comprende mejor la importancia de los ataques de los puritanos, quienes otorgaban una mayor importancia a la *improvisación*, o –si se prefiere– a la inspiración divina, en el arte de predicar, y que tacharan de "mecánicos" los sermones de la Iglesia Anglicana, que anteponían la observancia de las formas y el estudio previo (*inventio*, *memoria*), a la ejecución en sí misma (*elocutio*).

Las afinidades ideológicas "cegaban" a los participantes en las polémicas, capaces de justificar o excusar comportamientos que censuraban rigurosamente en los adversarios. Un caso célebre es especialmente ilustrativo a este respecto, y arroja buena luz sobre la utilidad de las acusaciones de plagio dentro de una estrategia política o ideológica de descrédito del adversario. Un gran número de estudiosos ha considerado que el origen de los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola no se encontraba en la inspiración del fundador de la Compañía de Jesús, sino en la obra del Abad de Montserrat, García Jiménez de Cisneros, *Ejercitatorio espiritual*. Existen sólidos indicios de que Loyola conocía bien la escuela de la Abadía, donde se había recogido para orar y meditar en 1522. Esta obra, a su vez, sin mayores pretensiones de originalidad, recogía, ampliaba y citaba partes de otros textos de meditación ascética y teológica, como "*De spiritualibus ascensionibus*" de Gerard Zerbolt de Zutphen o el "*Rosetum exercitiorum spiritualium*" de John Mombaer.

En 1641, un cierto don Constantine Cajetan (probablemente un pseudónimo) publicaba en Venecia un libelo en el que acusaba de plagio a Loyola, imputación contestada por otro texto belicoso del jesuita Jean Rhos. La Iglesia de la época no permitía en exceso la crítica filológica cuando rayaba la teología, por lo que ambos textos fueron incluidos rauda y salomónicamente en el *Índice de libros prohibidos*. Toda la polémica parece haberse debido a la rivalidad creciente entre Benedictinos y Jesuitas, y tras unas muy probables maniobras diplomáticas, la comunidad benedictina resuelve desvincularse en Rávena del autor de la acusación. [1] Las acusaciones fueron reiteradas posteriormente en obras protestantes, en las que se sospecha más una motivación sectaria que ética.

Las simpatías nacionalistas sirven también de pretexto para acusaciones dentro de las polémicas sobre la originalidad de estilos y motivos. Juan de Huarte de San Juan, en su *Examen de ingenios* (1594), obra pseudo-médica, no excesivamente valiosa que conoció, sin embargo, una amplia difusión internacional y que contribuyó a extender la noción de carácter fisiológico, propio de los individuos y de las colectividades. Huarte, que en esta obra tomaba

[1]Paul DEBUCHY, "Spiritual Exercises of Saint Ignatius", artículo de la *Catholic Encyclopedia*, vol. 14, New York: Robert Appleton Company, 1912, [última visita, octubre de 2008]: http://www.newadvent.org/cathen/14224b.htm.

partido contra el ciceronianismo que había dominado la primera mitad del siglo, asocia este estilo retórico (que considera estéril, *frígido* y mecánico) a los fríos países del norte de Europa, propensos a caer bajo la influencia protestante:

> La vanilocuencia y parlería de los teólogos alemanes, ingleses, flamencos, franceses y de los demás que habitan el Septentrión echó a perder el auditorio cristiano con tanta pericia de lenguas, con tanto ornamento y gracia en el predicar por no tener entendimiento para alcanzar la verdad.[1]

Por el contrario, la Península Ibérica, territorio cálido y bajo el influjo de Saturno, se verá afectada al orgullo y a la melancolía, caracteres propicios a la creación a la sombría grandeza en el arte, en la guerra y en la política (FUMAROLI, 2002, págs. 129-135). La posición adoptada por Huarte le llevará a posiciones que Marc Fumaroli califica de "anti-renacentistas", pues termina despreciando lo que los extranjeros realizan por medio del estudio ("mera repetición") frente a lo que sus compatriotas logran por su (mejor) naturaleza, llegando incluso a solicitar el privilegio exclusivo de la escritura para estos ingenios naturalmente dotados:

> A los demás que carescen de invención no había de consentir la república que escribiesen libros, ni dejárselos imprimir; porque no hacen más de dar círculos en los dichos y sentencias de los autores graves, y tornarlos a repetir, y hurtando uno de aquí y tomando otro de allí, ya no hay quien no componga una obra.[2]

La República [i.e. la Corona] no debería consentir, ni los espíritus simples dejarse engañar por lo que no es más que mera erudición de segunda mano, procedimiento mecánico y estéril propio de los que "carecen de entendimiento", determinados por su complexión; un ataque en toda regla a las preceptivas de la imitación de Cicerón, pero también una forma de descalificar como meros hurtos, plagios, los argumentos de la propaganda luterana, que había tomado una ventaja aparente con la inestimable ayuda de los impresores de los Países Bajos y de Centroeuropa. Estos impresores se habían visto favorecidos por la libertad de actuación que la Contrarreforma había restringido en los otros territorios imperiales. Ésta es otra de las consecuencias directas de las batallas ideológicas, de máxima relevancia a la hora de comprender las pugnas editoriales del momento. Este traslado masivo, sujeto a los vaivenes censitarios y propagandísticos de la Reforma y de la Contrarreforma, favoreció en determina-

---

[1] Cito por la edición electrónica del Centro Virtual Cervantes, Capítulo X [última consulta, octubre de 2008]: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741544583735212257/p0000002.htm.
[2] Juan HUARTE DE SAN JUAN, Capítulo V, ídem.

dos momentos determinados territorios como los Países Bajos (Amberes) y las imprentas de la calvinista Ginebra, con un grave detrimento, no sólo en lo económico, para los impresores ibéricos y galos –especialmente a los de Lyon, aunque se recuperarían posteriormente– (FEBVRE & MARTIN, 1999, págs. 276-277). Por otro lado, a los perjuicios de los impresores, hay que añadir el de los autores de unos y otros territorios, quienes tenían un control muy limitado (rayano en la indefensión más absoluta) de las ediciones extranjeras, piratas, plagiarias o espurias.

Se comprende el interés de las autoridades católicas por impulsar los rumores y las críticas que acusaran a los teólogos protestantes de repetir (mal) argumentos antiguos y ajenos. A Victorinus Strigelius, prolífico profesor de Teología en la Universidad de Leipzig de la segunda mitad del siglo XVI, se le atribuyeron toda clase de latrocinios, hasta el punto de convertirse en una figura emblemática del "arte plagiario", y a quien se le atribuyeron *mots d'esprit* (apócrifos) en los que se jactaba desvergonzadamente de su pericia en aprovechar las obras ajenas. Estas acusaciones se extendieron hasta tal punto que las hicieran suyas los propios correligionarios de Strigelius, como Pierre Bayle, el cual las repite en su célebre *Diccionario de Autores* (1698).

La modalidad misma de la controversia implica también con frecuencia una apropiación del discurso del rival, con o sin adaptación a los propios dogmas o sensibilidad. Esto es lo que parece suceder con tres obras teológicas del período consagradas al amplio campo del espiritismo y la demonología, estudiadas por Pierre Kapitaniak, quien las sitúa en el contexto de las disputas post-tridentinas.[1] La primera obra, *Tractat von Gespensten* (1569), de Ludwig Lavater, pastor protestante de Zurích, que en ella se propuso probar la inexistencia del Purgatorio –y por lo tanto de las apariciones de almas en pena–, creencia convertida en dogma por el Concilio de Trento. Aunque esta obra no tardó en suscitar las más variadas respuestas, las dos obras que, a la postre, terminarían por encarnar la posición católica tardarían en aparecer todavía dos décadas, coincidiendo con la muerte del adversario protestante: la primera, los *IIII Livres des Spectres ou Apparitions et Visions d'Esprits, Anges et Démons* (1586), extensa y erudita, ocupa más de mil páginas y es obra de Pierre Le Loyer; su estructura y contenidos se inspiran en la obra protestante, que pretende contrarrestar a través de una abrumadora y extensa trama de citas. La segunda, la *Psichologie, ou Traité de l'apparition des esprits, à savoir des âmes separées, fantômes* (1588) de Noël Taillepied, realiza un empleo de la fuentes protestantes mucho más interesante y heterodoxo, pues sigue y aprovecha abundantemente los

[1] Pierre KAPITANIAK, "Noëlle Taillepied et Ludwig Lavater : emprunt et adversité au cœur d'un débat démonologique post-tridentin", en (COUTON, FERNANDEZ, JÉRÉMIE, & VÉNUAT, 2006, págs. 447-465).

testimonios y la organización general del texto protestante. Ambos autores, mientras se sirven de los textos protestantes, no escatiman descalificaciones contra los autores rivales en general, y Lavater en particular, fuente principal y blanco más golpeado por las críticas de Taillepied.

La coartada ideológica de estas apropiaciones se manifiesta una vez la coyuntura político-religiosa que las motiva varía. Así, el libro de Taillepied, a pesar de su gran éxito comercial y de crítica entre sus contemporáneos, será denostado por las generaciones posteriores, como atestiguaba Charles Sorel en 1664:

> Un tal Lavater, Pastor [Ministre] de Zurich, compuso un Tratado muy curioso sobre las Apariciones de Espiritus: el religioso Noël Taillepied sacó muchas cosas de él que disimuló en un Libro del mismo tema, quizás para poder conservar algunas apariciones que se consideran milagrosas[1]

El férreo control ideológico ejercido por todos los contrincantes tuvo, además, paradójicos efectos indirectos en las formas lícitas de apropiación del discurso ajeno, puesto que la autocensura de los autores podía llevarles a omitir simple y llanamente el nombre del autor enemigo, utilizado como fuente o apropiado e insertado *verbatim* en el texto propio. Esta es seguramente la explicación de muchos de los "plagios" denunciados por contemporáneos o estudiosos posteriores. En este sentido, resulta emblemático el caso de las deudas con Pierre de la Ramée ocultadas en la segunda edición de la Minerva, por parte del Brocense. Manuel Breva-Claramonte explica la situación de Sánchez Brozas, extensible a un gran número de sus contemporáneos, del modo siguiente:

> [S]e ha acusado al Brocense de plagiar pasajes de autores. En realidad, se trataba de pasajes de autores que eran citados frecuentemente y que eran prácticamente conocidos de por la mayoría de los eruditos de su tiempo; a los autores de dichos pasajes, por tanto, no era absolutamente necesario mencionarlos por su nombre. Sin embargo, el caso de Pedro Ramus era distinto. Ramus era un *autor damnatus* y citar su nombre hubiera sido arriesgado, ya que podría haber acarreado al Brocense mayores dificultades que las que ya tuvo con la Inquisición, pues sobre todo después del Concilio de Trento (1545-1563), los autos de fe de Valladolid y Sevilla (1558-1559) y la publicación del *Index Prohibitorum* (1559) por el Inquisidor Fernando de Valdés, la persecución de los sospechosos de heterodoxia

[1] "Vn certain Lauater Ministre de Zurich a composé vn Traité fort curieux de l 'Apparition des Esprits : Noël Taillepied Religieux en a tiré beaucoup de choses qu'il a déguisées dans vn Liure du mesme sujet, peut-estre pour sauuer quelques apparitions qu'on estime miraculeuses", citado por P. KAPITANIAK (COUTON, FERNANDEZ, JÉRÉMIE, & VÉNUAT, 2006, pág. 449).

> se intensificó. Por eso el nombre de Pedro Ramus aparece en su *exigua o parva Minerva* (1562) (...) pero desaparece en la *Minerva* de 1587.[1]

Si los autores debían adoptar infinitas precauciones a la hora de citar autores del campo rival, inversamente, las acusaciones de plagio (i.e. de apropiaciones de materiales sospechosos), podían acarrear serias consecuencias. La interconexión de los delitos de opinión y los límites en materia de originalidad y de autenticidad discursivas era tan elevada que, en ocasiones, resulta difícil separar unas de otras. En las disputas religiosas, los contrincantes invocan alternativamente argumentos retóricos, filológicos y teológicos, en las que el plagio es un arma múltiple pues implica simultáneamente el error, la mendacidad, la ilegitimidad y la impertinencia de la posición contraria. De este modo se comprende que la retórica judicial y religiosa se convertirá en uno de los campos favoritos para los denunciadores de hurtos literarios. Los jesuitas adquirieron en este sentido una notoriedad que perduraría durante siglos.[2]

Desde otro flanco contiguo, el discurso filosófico-moral, las acusaciones de arrogación ilegítima de la autoría textual reposaban sobre un horizonte de veracidad expuesto por algunos autores que buscan liberar el derecho *natural* de los fundamentos teocráticos, autores como el holandés Hugo Grotius (Huig van Groot, 1583-1645), en *De iuri belli ac paci libri tres* (1625), para quien la intención dolosa, inherente a la mentira –y por extensión al plagio– rompe el contrato inherente a toda comunicación y, por lo tanto, la imposibilita. Así, la omisión del modelo, de las fuentes o de la naturaleza derivada de los textos implica, por consiguiente, la falsedad del conjunto y lo despoja de pertinencia y relevancia informativa (BETTETINI, 2002, págs. 45, 51-52).

Las sucesivas polémicas de Erasmo contras sus censores españoles son una muestra muy significativa del empleo que de este tipo de acusaciones realizaban los autores teológicos del período.[3] Así, primero con Diego López de Stúñiga [o de Zúñiga, 1492-1530], quien le acusó, en las *Annotationes Iacobi Lopidis Stunicae contra Erasmum Roterodamum in defensionem translationis Novi Testamenti* (1520) –que no se atrevió a publicar, según sostiene M. Menéndez Pelayo, hasta la muerte del Cardenal Cisneros–, de desconocer el griego, sostener proposiciones herejes (arrianas) y de no ser más que un "bátavo, harto de cerveza y de mante-

[1] Manuel BREVA-CLARAMONTE, "La lógica interna como método historiográfico. Su aplicación a la *Minerva* (1587) del Brocense" en las *Actas del III Congreso internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística. Vigo, 7-10 de febrero de 2001*, editado por Miguel ESPARZA TORRES, Benigno FERNÁNDEZ SALGADO y Hans-Josef NIEDEREHE, Hamburg: Buske Verlag, 2002, pág. 30.

[2] Uno de los casos más sonados fue el famoso pleito entre los herederos de Nebrija contra la Gramática de Valladares utlizada en los Colegios de Jesuitas. Esta polémica contribuyó indudablemente a la mala fama de la orden.

[3] Sigo aquí el erudito –aunque ampuloso y sectario– relato de estas polémicas ofrecido por M. MENÉNDEZ PELAYO en su *Historia de los heterodoxos españoles* [1880], Vol. I, 3ª ed., Madrid: BAC, 1956, págs. 690-704.

ca". La polémica se mantendría en un tono semejante con diferentes adversarios, a los que Erasmo daría respuesta tras respuesta a lo largo de varios años, y en la que también él trocaría el tono moderadamente jocoso de sus sátiras por la invectiva más amarga y certera. Así, en su respuesta a Stúñiga (*Apologia respondens ad ea quae in Novo Testamento taxaverat Iacobus Lopius Stunica*), además de las razones teologales y filológicas que esgrime en su defensa, y tras admitir algunos errores menores, no duda en emplear términos más contundentes, aunque evitando cuidadosamente las controversias nacionalistas, prefiriendo el ataque *ad hominem* y calificando a su rival de "bufón" y de "plagiario de los *Léxicos* y las *Quincuagenas* de Antonio de Nebrija".

Al libelo de Erasmo, respondió Stúñiga a pesar de las mediaciones romanas que recomendaban moderación en las disputas teologales. A lo largo de varios años, aparecieron sucesivamente: *Erasmi Roterodami Blasphemiae et impietates per Iacobum Lopidem Stunicam nunc primum propalatae ac proprio volumine alias redargutae*, el panfleto *Iac. Lopid. Stunicae libellus trium illorum voluminum praecursor quibus Erasmicas impietates ac blasphemias redarguit*; posteriormente, en 1522, las *Conclusiones principaliter suspectae et scandalosae quae reperiuntur in libris Erasmi Roterodami per Iacobum Lopidem Stunicam excerptae*, así como la *Assertio Ecclesiasticae translationis Novi Testamenti a soloecismis quos illi Erasmus Roterodamus impegerat, per Iacobum Lopidem Stunicam*, y, finalmente, un texto donde le acusa de plagiarle sus enmiendas: *Loca quae ex Stunicae annotationibus, illius suppresso nomine, in tertia editione novi Testamenti Erasmus emendavit.*

En estas obras López de Stúñiga se proponía probar que Erasmo "no sólo era luterano, sino cabeza de luteranos", y se vale a menudo, de modo poco honesto, de oraciones aisladas y descontextualizadas para probar su gravísima tesis. En sus respuestas, Erasmo protestó antes estos procedimientos, y contraatacó acusándolo nuevamente de plagiario a sueldo:

> En Lovaina y en Colonia, dice, se estaba fraguando, hace muchos años, el trabajo a que Stúñiga dio su nombre: otros alzaron la liebre, él recogió la gloria y el dinero. Por eso hoy se pasea a caballo por el Campo de Fiore y todos le señalan con el dedo (MENÉNDEZ PELAYO, 1956, pág. 698).

Al bando de Stúñiga se unieron otros teólogos españoles, entre otros, Sancho Carranza de Miranda, hermano del desdichado Arzobispo, que publicaría en apoyo a las tesis de su compatriota y contra Erasmo las *Sanctii Carranzae a Miranda Theologi opusculum in quasdam Erasmi Roterodami Annotationes* (1522). Erasmo respondió por separado a Stúñiga y a Carranza, acusando sorprendentemente al primero de plagiar los argumentos del segundo,

mientras que a éste último le sospecha motivaciones chovinistas en la defensa de su compatriota.

Stúñiga continuó infatigablemente su campaña, y en los siguientes libelos acusó nuevamente a Erasmo de plagiar a Lorenzo Valla e incluso a sí mismo, puesto que había enmendado sus obras con las críticas del propio Stúñiga. Menéndez Pelayo apunta que al hacer esto, Stúñiga se arriesgaba a ser amonestado por la curia vaticana, puesto que Alejandro VI había exigido que terminaran las disputas dentro del seno de la Iglesia Católica para mejor hacer frente a los enemigos exteriores, por lo que sugiere que los últimos ataques publicados lo fueron en el interregno entre Alejandro VI y su sucesor. La disputa sólo terminó con la muerte, en 1530, de uno de los contrincantes, quien, al cabo, demostró un tanto más de cordura. En su testamento, Lope de Stúñiga determinó que los materiales que había estado reuniendo para el definitivo *Paralelo de Erasmo y Lutero*, y que nunca vería la luz, fueran enviados a través de Juan Ginés de Sepúlveda a Erasmo, para que éste, si así lo decidiera, pudiera enmendar sus obras. Parece que el gesto calmó los agravios de Erasmo, quien incluso acabaría elogiando a su ya fallecido contrincante.

Como se puede ver en la exposición de este caso, las acusaciones de plagio parecen responder más a unas convenciones genéricas en tanto textos polémicos que a una base real textual o a una sólida y delimitada concepción de la autoría. Es más, la doctrina católica referente a este asunto parece indicar que la Iglesia en materia de Teología no concebía *grosso modo* la posibilidad de plagio (en lo que coincidía con Martín Lutero, para quien todo conocimiento debe ser libre y compartido), ya que se presupone una única Verdad (revelada) y un único y común Inspirador para las reflexiones de los teólogos. De este modo, un autor cristiano que permaneciera dentro de la Ortodoxia Universal (*catholica*) no debía practicar más que el "plagio creativo"; y la originalidad sólo debía afectar a la disposición de materiales ya aceptados previamente.

Lo anteriormente expuesto no implica, en absoluto, que las acusaciones y disputas sobre la legitimidad de la autoría de textos carezcan de una noción real de plagio, sino más bien que la modalidad de discurso teológico-religioso del Renacimiento y del Barroco poseía sus propias coordenadas y ambivalencias, en tanto que discursos marcadamente citacionales o derivados. A esta precaución, debemos añadir otras, más generales, que debemos adoptar a la hora de interpretar dichas acusaciones y confluencias polémicas, so pena de caer en el mayor de los anacronismos. El historiador y el crítico literario deben situar dichas controversias dentro de la renegociación de las convenciones citacionales producida en el período, proceso que abocaría en la aparición y formalización del discurso científico –con su propia modalidad ca-

nónica de autor y de apropiación de los textos –teorías– ajenas y al que acabaría adscribiéndose la Teología como disciplina académica– o, más generalmente, no-literario.

De la confluencia de ambos paradigmas resulta la naturaleza paradójica de las posiciones adoptadas por los distintos agentes implicados en cada partido; es a partir de este contexto que deben ser interpretadas, por ejemplo, las incoherencias en materia de autoría por parte de Lutero, las polémicas entre erasmistas, reformistas y contrarreformistas o la práctica continuada de apropiaciones entrecruzadas de unos y otros, al tiempo que se condenara públicamente dichas prácticas o, por el contrario, se reafirmara la *poética ecuménica* de San Agustín.

1.5.4 Teatro del Siglo de Oro. Autoría difusa y reutilización de materiales. Cuervos, cornejas y plumas ajenas.

Se podrían cifrar en tres las características distintivas esenciales del teatro del Siglo de Oro con respecto a otros géneros practicados en el periodo: la primera, exclusivamente *literaria*, es su alto grado de intertextualidad o, más específicamente, de *transtextualidad* en comparación con otros géneros; las otras dos pertenecen a ámbitos intermedios, entre el hecho literario y el social: una es la categoría discursiva privilegiada ocupada por sus autores, o mejor dicho, por algunos de entre ellos, en relación con su obra; la última es también la más prosaica y eficaz: dentro del universo aristocrático de mecenas, patrones y capitalistas incipientes, el Mundo del Teatro anticipa las relaciones mercantiles y las prerrogativas jurídicas que acabarían adquiriendo los escritores en los siguientes siglos.

La primera de estas tres características es fácilmente comprobable, además de no ser un hecho aislado en el panorama europeo de la época. Numerosos estudios han sido consagrados a descubrir las fuentes ocultas o implícitas, populares, narrativas, históricas, etc., nacionales o extranjeras de las obras de Lope, Tirso, Calderón o Vélez de Guevara. Las piezas de teatro de los siglos XVI, XVII y XVIII realizan un sinfín modalidades diferentes de apropiación, a partir de textos de muy diversa naturaleza: adaptan, teatralizan, acortan, amplían, parodian, refunden romances,[1] autos sacramentales, novelas italianas, libros de divulgación erudita,[2] insertan

[1] Françoise CAZAL, "Romancero y reescritura dramática", *Criticón*, nº 72, *Siglo de Oro y Reescritura. I: Teatro.* Marc VITSE (ed.), Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998, págs. 93-123. Este volumen recogía las actas del simposio organizado el año anterior por la Casa de Velásquez en Madrid. Los números siguientes, 73, 74, 75, 76, también están consagrados a la cuestión y recogen ponencias y artículos de extremo interés para obterner una visión panorámica de las relaciones inter y transtextuales durante el Renacimiento, el Barroco y, por extensión, de las relaciones –especialmente en el Teatro–, durante los siglos XVIII y XIX.

[2] Simón A. VOSTERS estudió, por ejemplo, el papel de los libros de erudición "di riuso" en la composición de algunas obras dramáticas y líricas de Lope, en "Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos Datos", *Actas del*

versos de Garcilaso,[1] recogen cronicones o memoriales,[2] extienden pasos, reducen comedias, toman prestado, roban, *plagian*... Y un largo etcétera que los estudiosos han intentado domesticar por medio de diversas y meticulosas terminologías.

Para complicar todavía más si cabe las cosas, las prácticas de la reescritura no son siempre heterotextuales; un autor podía siempre –y esto era una práctica habitual, si no insoslayable, como paso previo a la impresión– volver sobre sus obras, y modificarlas o mejorarlas –i.e. rescribirlas en función de una poética más reciente o madura–, adaptarlas a un nuevo medio –por ejemplo, una función palaciega–, o incluso recurrir a una versión pirata y ajena, al autor de Comedias o a un *memorial* o *memorión* (copia *viviente* de la obra, como su nombre indica, y agente fundamental del teatro del Siglo de Oro) porque habría extraviado su propia versión. Como resumía Erasmo Hernández González: "el problema de los textos áureos es complicadísimo, por la multitud de impresores, los trabajos con los censores, las diferencias de tasas, las prohibiciones, los plagios, mutilaciones, robos y otras peripecias por todos conocidas".[3] Las posibilidades, como se puede fácilmente apreciar, son numerosas y complican, todavía más si cabe, las nociones de originalidad, de autoría o, incluso, de valor estético de la época. En palabras de J. Alborg:

> El plagio —por decirlo brevemente con una palabra más cruda— era una necesidad a que apremiaban mil circunstancias. El dramaturgo, desde Calderón al más adocenado, trabajaba de encargo infinitas veces; no es el problema, entiéndase, de codicia o de cuquería, sino que había de atender demandas inexcusables, con frecuencia del mismo monarca, o de políticos eminentes, o de hermandades o corporaciones que precisaban un «auto» o una comedia para determinada festividad; y entonces quedaba escaso tiempo para exigirle novedades al propio genio; allí estaba el caudal dramático derrochado precipitadamente por muchas docenas de colegas.[4]

IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1971, págs. 785-817. Disponible en línea en el CVC: cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_2_075.pdf.

[1] Daniel DEVOTO ofrece una variada antología de ejemplos en obras de Lope, Guillén de Castro, Calderón, Cervantes, Bartolomé Leonardo de Argensola, e incluso autores mucho más modernos, en "Garcilaso en su fruto" (DEVOTO, 1974, págs. 196-198).

[2] Véase por ejemplo de Guillermo FERNANDEZ ESCALONA "Una comedia temprana de Lope de Vega: Nuestra Señora de la Candelaria", en *Espéculo*, *Revista de Estudios Literarios* (electrónica), de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, nº 24, 2003: http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/candelar.html.

[3] "Una desconocida parte de comedias de Lope (Parte XIII, Valencia, 1629)", *Criticón*, nº 53, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1992, pág. 179.

[4] Citado por Patricia TRAPERO, "Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto", *Epos*, Revista de Filología, n°11, Madrid: UNED, 1995, pág. 191.

Tras varios siglos en los que las sucesivas revelaciones arrojadas por esta *arqueología textual* se perdían en estériles escándalos o polémicas *sotta voce* entre especialistas, la Crítica ha pasado con cierta frecuencia a la actitud contraria, como si la noción de "plagio" resultara impropia o inapropiada aplicada a estas prácticas del período. Así parecía expresarlo Marc Vitse, encargado de prolongar la edición impresa de las intervenciones de un coloquio internacional sobre la reescritura en el Siglo de Oro que tuvo lugar en 1997, cuando afirmaba a propósito de la orientación futura de los estudios consagrados a la cuestión:

> De momento tan sólo podemos señalar alguno de los demás problemas examinados en este encuentro, como el de la terminología –las diferencias entre *refundición, revisión, re-elaboración, remodelación...*– o el de la valoración de las reescrituras –la indispensable eliminación de las calificaciones despectivas como *robo, plagio, parasitismo, servilidad, traición, desfiguración...*– con miras a una definitiva reafirmación de los derechos textuales y de nuestro constante deber de reinterpretación y de reactualización de nuestro legado histórico.[1]

A pesar de lo posible bien fundado de esta postura, descartar del vocabulario académico la etiqueta de *plagio* o *plagiario* aplicadas con criterios anacrónicos es algo muy distinto que el hecho de sobrentender que estas descalificaciones eran desconocidas o inaplicables para los autores. De hecho, los autores de teatro del periodo poseyeron –y emplearon– determinadas nociones de propiedad intelectual, asumiendo en la práctica ciertos derechos inherentes a la autoría reconocida de los textos, y reaccionando a menudo ante lo que entendían como violaciones de los mismos. [2] Se entienden mejor así los versos que Calderón pospuso a la versión *autorizada* de su obra *El mayor monstruo del mundo*:

---

[1] "Introducción" (VITSE, 1998, pág. 8).

[2] No es esta la opinión de muchos estudiosos; cfr. por ejemplo la opinión de Carmen HERNÁNDEZ VALCÁRCEL sobre Andrés de Claramonte, dramaturgo y poeta menor del periodo y las acusaciones de plagio vertidas contra él: "Hay que tener en cuenta que el plagio como actividad reprobable y la propiedad intelectual no existían en los Siglos de Oro, que la literatura y las artes en general eran un bien mostrenco del que cualquiera podía tomar aquello que se le antojase, tanto para mejorar el original (es el caso de la versión de *El alcalde de Zalamea* de Calderón) como para refundirlo sin compasión, como hacían todos los «autores» teatrales con las comedias que compraban a los dramaturgos. Claramonte es un hombre de teatro de su tiempo, acostumbrado a considerar las comedias ajenas como propias (su buen dinero le habían costado) y a manipularlas según le dictaba su experiencia para obtener de ellas el máximo beneficio gracias al éxito de público. Según este criterio escribe sus propias sus propias creaciones dramáticas sin preocuparse de la procedencia de sus materiales; esto no le exculpa de cierto plagio según los criterios actuales, pero pocos autores de su época se libran de él", en "Andrés de Claramonte, un hombre de teatro", en la obra colectiva coordinada por Ignacio ARELLANO, *Paraninfos, segundones y epígonos de la Comedia del Siglo de Oro*, Barcelona: Anthropos, 2004, pág. 90.

> Como la escribió su autor/ no como la imprimió el hurto,/ de quien es su estudio echar/ a perder otros estudios.[1]

Este tipo de acusaciones no era en absoluto infrecuente,[2] como lo atestiguan las numerosas declaraciones al respecto de Lope de Vega, cuya popularidad, dentro y fuera de las fronteras del Imperio español, lo había convertido en blanco predilecto de epígonos e impresores desaprensivos. Estas protestas del *Fénix de los Ingenios* se encuentran en contradicción directa con las prácticas lopescas explícitas de reutilización de materiales tradicionales y extranjeros; estrategias de apropiación que, indudablemente, debieron de facilitarle la composición de sus numerosas obras ("monstruo de la naturaleza") y que, sin embargo, casan mal con las críticas vertidas contra aquellos que se inspiraban en obras extranjeras:

> En ajenos trabajos inventores/ pasan a nuestra lengua la estranjera/ destruyendo libreros y impresores./ Trasladan el librazo como quiera,/ y dirigido a un príncipe, le venden/ el nombre de la página primera.[3]

Este fenómeno se produce igualmente en otros países europeos. Se ha llegado a afirmar por los estudiosos del teatro francés del periodo, que la mayoría de las polémicas literarias concernían este tipo de asuntos.[4] De manera significativa, una de las primeras apariciones del término "plagiario" aparece en lengua inglesa en un contexto teatral, en el cuarto acto del *Poetaster* ('poetastro', 1601) de Ben Jonson, en el cual un personaje denuncia a otro por apropiarse de versos de Horacio calificándole de "plagiario" ("*plagiary*") y pidiendo "¡que lo cuelguen!" ("*hang him!*"). En la Inglaterra isabelina y jacobina se practicaba una inspiración muy generosa de las obras ajenas, al tiempo que "plagiario, urraca, ladrón" se convertían en insultos regularmente aplicados a los rivales dentro de uno de los mercados literarios más competitivos de la época.

Las figuras más emblemáticas del teatro inglés fueron, casi sin excepción, el objeto de arduos exámenes, diversas imputaciones y controversias sobre la apropiación de materiales

---

[1] José María RUANO DE LA HAZA, "Las dos versiones del Mayor monstruo del Mundo", en las actas antes citadas, (VITSE, 1998, pág. 38). Ruano sostiene la hipótesis de una versión impresa "pirata", entre las dos versiones conservadas a las que hace alusión el título de su ponencia.

[2] No es el único testimonio de Calderón que poseemos. Al realizar el catálogo de sus obras, Calderón protesta de esta forma por los mismos motivos. Vid. "La carta al Duque de Veragua del 24 de julio de 1680" en *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barrera Riaño (1600-1681) y de sus familiares, Fénix de los Ingenios y lucero mayor de la poesía española*, editadas por Krzysztof SLIWA. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008, pág. 292-293.

[3] *Epistola a Don Diego de Quijada y Riquelme* (1621), vv. 49-54, citado por Xavier TUBAU ROMEU, *Lope de Vega y las polémicas de la época. Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2008, pág. 48. Disponible en versión electrónica en: www.tdx.cbuc.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1114108-125241//xtm1de1.pdf

[4] Dominique LAFON, "Molière, « prince et roi du plagiat », « auteur imaginaire »" (VANDENDORPE, 1992, pág. 146).

ajenos, y no se libraron de este tipo de querellas ni siquiera los autores más apreciados del momento, como William Shakespeare, cuya bibliografía sobre la cuestión es bastante extensa, o el mismo Ben Jonson.[1] Los contemporáneos, y la crítica posteriormente –y, en definitiva, lo que se entiende vulgarmente por la *posteridad*–, diferenciaba lo que era un buen y un mal "latrocinio". Así, en su *Ensayo sobre la Poesía Dramática* de 1668, John Dryden no duda en calificar a Jonson de "plagiario", mas lo hace anteponiendo el calificativo positivo de "learned", que podría traducirse como "diestro, erudito" o incluso "maestro", pues consideraba que las apropiaciones de Jonson mejoraban los materiales a partir de los cuales construía sus obras y que lo hacía "tan abierta y diestramente que (...) lo que en los autores mediocres sería un vulgar robo, en él se convierte en victorias"[2] De hecho, Ben Jonson era más bien partidario de una poética senequista de*la emulatio*, más que *imitatio*; y las críticas vertidas contra sus oponentes en la polémica en la que se trató abundantemente sobre el plagio o la legitimidad para apropiarse de obras ajenas (John Marston y Thomas Dekker) inciden más en el fracaso de sus adversarios –su incapacidad a la hora decisiva de superar el modelo– que en la ilegitimidad del procedimiento empleado (WHITE, 1935, págs. 128-140, 198-201). [3]

A este respecto, la figura de William Shakespeare es doblemente significativa. Como es bien sabido, no sólo este autor encontró su inspiración en multitud de obras históricas y relatos extranjeros (las cuales, se limitaba a menudo a versificar en su característico –y extremadamente maleable– *blank verse*, i.e. verso aliterativo sin rima), sino también en obras de teatro de contemporáneas o de precursores. Así resumía Alexander Lindey las deudas shakesperianas en sus obras más importantes:

> Recurrió a [Raphael] Holinshed para Macbeth y Cimbelino, y sus obras basadas en la historia inglesa; a Sir Thomas North [i.e. a Plutarco] para Julio César, Antonio y Cleopatra, Timón de Atenas, y Coriolano; a Arthur Brooke para Romeo y Julieta; a [Thomas]Lodge para Como gustéis; a Cinthio para Otelo; a Boccaccio para Bien está lo que bien acaba [o A buen fin no hay mal principio]; a Chaucer para Troilo y Crésida; a [John] Gower para Pericles; a Thomas Kyd para Tito Andronico y Hamlet.(...) Adoptó el modelo de drama histórico de Marlowe, la tragedia sangrienta de Kyd, la comedia romántica de [Robert] Greene y el romance dramático [dramatic romance, homónimo sin equivalente en la tradición española] de [Francis] Beaumont y [John] Fletcher (1951, págs. 74-75).

---

[1]Lynn Sermin MESKILL, “Tracks in Other Men’s Snow: Ben Jonson’s Plagiary” (COUTON, FERNANDEZ, JÉRÉMIE, & VÉNUAT, 2006, págs. 185-196)

[2] Citado por Ian DONALDSON, "'The Fripperie of Wit': Jonson and Plagiarism”, en (KEWES, 2003, pág. 127).

[3]Esta actitud de Jonson ha sido considerada como elitista, e incluso “neoconservadora” por diferentes estudiosos: Laura J. ROSENTHAL, *Playwrights and Plagiarists in Early Modern England. Gender, Authorship, Literary Property*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1996, págs. 7-8.

Las apropiaciones imputadas por la crítica, los contemporáneos y las generaciones posteriores no se limitaban, como se puede comprobar, a los argumentos o a las técnicas retóricas y dramáticas; Shakespeare insertaba con leves o nulas modificaciones fragmentos de un amplio abanico de autores: Montaigne, Pedro de Mexía, Plutarco (a través de la re-traducción de North de la traducción francesa de J. Amyot) o la incorporación de metáforas y juegos de palabras ya presentes en John Lyly o en la tradición petrarquista (John Surrey, Philip Sydney).

En general, en el periodo, no se prestaba demasiada atención al origen de los materiales apropiados, salvo si algún competidor se sentía agraviado por la apropiación o buscaba un argumento fácil para denigrar al contrario. Esto parece explicar el conocido ataque de Robert Greene, cuyo *Pandosto* Shakespeare habría utilizado generosamente para su *Cuento de Invierno*, bajo el título "A aquellos caballeros conocidos suyos, que esfuerzan sus ingenios en componer obras de teatro" ("*To those Gentlemen his Quonian acquaintance, that spend their wits in aking Plaies*", 1592)":

> A estas marionetas me refiero, a estas antiguallas adornadas con nuestros colores… no confiéis en ellos, os digo: pues hay un cuervo advenedizo, engalanado con nuestras plumas, que con sus Corazones de tigre ocultos en refugio de actores, se cree capaz de propinar versos blancos [blank verse] como el mejor de vosotros: y siendo un completo johannes factotum, se ve como el único trotateatros [Shake-scene] del país. Ojalá pueda persuadiros de que vuestros preciados ingenios estarían mejor empleados en otros negocios; y que no consintáis a estas monas que imitaran únicamente vuestra gloria pasada, ni que conozcan nunca más vuestras admiradas invenciones [venideras].[1]

El ataque de Greene no admite dudas sobre su blanco: no sólo el juego de palabras *shake-scene*, sino la cita deformada de un verso de la *Tragedia de Ricardo III* ("*Tyger Hearts wrapped in a Woman Hide*", Act.,) así como el descalificativo *bumbast* ('vociferar, alardear') para denigrar el característico verso shakesperiano indican la identidad del objetivo. Sobre este ataque la crítica construyó a partir del siglo XVIII una leyenda negra acerca de un Shakespeare en una suerte de papel de desvergonzado plagiario, cuyo genio le otorgaba la legitimidad necesaria para apropiarse de las obras ajenas. En este sentido, muchos investigadores han interpretado como una admisión de las deudas hipertextuales shakesperianas los

[1] Cito a continuación en su idioma original para mostrar el juego de palabras intraducible en español: "[T]hose Puppits (I meane) that speake from our mouths, those Anticks garnisht in our colours (…) Yes trust them not: for there is an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his *Tygers heart wrapt in a Players hide*, supposes he is as well able to bumbast out a blank verse as the best of you: and being an absolute *Johannes f tac totum*, is in his own conceit the onely Shake-scene in a countrie. O that I might intreate your rare wits to be imployed in more profitable courses: & let those Apes imitate your past excellence, and never more acquaint them with your admired inventions", pasaje citado por H. O. WHITE (1935, pág. 100).

siguientes versos finales del *Soneto LXXVI*, en el cual, tras una decidida reivindicación de su autoría, pues, por estas mismas apropiaciones, el Poeta deja su sello inconfundible, Shakespeare parece explicar su método de trabajo, esencialmente de reescritura si es que hemos de creerle:

> So all my best is dressing old words new,/ Spending againe what is already spent:/ For as the Sun is daily new and old,/ So is my love still telling what is told.
>
> [Así que mis mejores ropas no son más que hacer pasar viejas palabras por nuevas/ usando lo que ya está usado:/ Pues así como el Sol es nuevo y viejo cada día/ mi amor dice lo que ya está dicho]

Esta idea procedía en ascendencia directa y continua de las *antiquae laectiones*, y se hallaba recogida en toda una serie de anécdotas y frases antológicas: Virgilio "recogía perlas del estercolero de Ennio", o el *bene dictum communum* senequista ("aquello que está bien dicho es mío también"), sentencias célebres que reaparecerían con variantes en toda suerte de justificaciones a préstamos polémicos, adaptaciones y apropiaciones de todo tipo. De ahí el célebre y apócrifo "*je prends mon bien où je le trouve*" (tomo mi bien [i.e. lo mío] allí donde lo hallo) atribuido a Molière, que se habría servido para sus *Fourberies de Scapin* de dos escenas completas del *Pédant joué* de su coetáneo Savinien Cyrano de Bergerac. Otras versiones de la anécdota cambian el “tomo” por un “retomo” (*reprends*), implicando un latrocinio previo del legendario escritor, vindicado por Molière (CHAUDENAY, 2001, pág. 69), muy revelador de los usos poéticos vigentes en el periodo.[1]

En los siglos XVI y XVII, gran parte de los autores europeos compartían los mismos escrúpulos (o falta de ellos) con Dryden. La necesidad de citar los materiales originales parece más en la conveniencia de añadir el prestigio de las autoridades, que en los eventuales escrúpulos de los autores. Inversamente, las críticas motivadas por la reutilización de materiales previos se basaban más en las animadversiones personales o tendenciosas, o en la competencia dentro del sistema de mecenas y del primer capitalismo literario (impresores, *impresarios*, etc.), que en la transgresión de los tabúes intertextuales o en una verdadera institucionalización de la *propiedad intelectual* o de los *derechos* de autor.

Las apologías y acusaciones entre autores, poetas y dramaturgos reposan más bien y encuentran sus argumentos en una amplia franja que rodea el hecho literario: esta franja comprende desde las motivaciones crematísticas o las diversas funciones ideológicas atribuidas a los artefactos literarios y dramáticos, hasta más mezquina o prosaicamente los

[1] Ver A. LINDEY (1951, págs. 89-90) y D. LAFON (1992, págs. 143-156).

incidentes anecdóticos o biográficos de los participantes de las polémicas. Tres parecen ser los territorios fronterizos donde se disputan los límites de la mímesis-apropiación: el papel de la tradición, la relación entre los autores y los modelos canónicos (cuya batalla más famosa sería la *querelle entre les Anciens et les Modernes*); la relación entre la literatura nacional vernácula y otras literaturas; la relación entre los distintos autores contemporáneos y compatriotas.

De hecho, la mayor parte de los escritores compartían unas prácticas poéticas que justificaban en gran medida una intertextualidad *tácita*, y se insistía abundante y redundantemente en el carácter *imitativo* más que *mimético* de toda la Escritura, al tiempo que paradójicamente se condenara de manera tajante y casi unánime la inserción sin transformación, es decir, la mera copia de los textos ajenos, o la cita sin marcas de discurso indirecto. Estas prácticas se justificaban, frecuentemente, con la invocación de ilustres precedentes de la Antigüedad. Del mismo modo en que Sánchez Brozas, en sus *Comentarios* a la obra de Garcilaso, invoca el precedente de Horacio, Sir Thomas Browne –a partir de Clemente de Alejandría– acude al ejemplo de Virgilio, en su *Psedodoxia Epidemica* (1650), el cual habría saqueado a Teócrito, Arato, Homero y Pisandro para elaborar sus *Geórgicas* y su *Eneida*.[1] Esta contradicción es, por ejemplo, fácilmente discernible en los tratados poéticos más habituales en las bibliotecas de los autores de la época. Así por ejemplo en las célebres *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales, estudiadas por A. García Berrio, se afirma:

> La *Poética* es arte de imitar con palabras. Imitar es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y *tratarse*. [La cursiva es mía][2]

La postura adoptada por Cascales pretende representar un aristotelismo ortodoxo y tradicional, donde la imitación [*mimesis*] sería la base de todo arte o literatura; sin embargo, el objeto de imitación del poeta no es tan sólo la realidad objetiva ["de la misma manera que suelen ser"], sino también las sucesivas codificaciones literarias de ésta ["y tratarse"]. El poeta, y más concretamente el poeta-dramaturgo, y éste último parece contar con una especial atención por parte de Cascales, debe tener en cuenta el *decoro* a la hora de elegir la materia de la imitación y el modo de imitación, no debiendo enfrentarse en estos asuntos a la tradición literaria. Retomando un ejemplo del propio Cascales, si el rey Numa ha personificado tradi-

---

[1] Ian DONALDSON, (KEWES, 2003, págs. 120-121), y Stephen ORGEL, "Plagiarism and Original Sin", (KEWES, 2003, págs. 66-67).

[2] Apud A. GARCÍA BERRIO, *Introducción a la Poética Clasicista. Comentario a las* Tablas Poéticas *de Cascales*, Madrid: Cátedra, 2006, pág. 55.

cionalmente la nobleza en obras precedentes, el poeta no tiene derecho de presentarlo de otro modo (como, por ejemplo, a través de un personaje que encarnara la injusticia).[1] La libertad poética resulta, pues, bastante limitada en la versión pseudo-ortodoxa del *decorum* en Cascales; de hecho esta misma *pragmática* resulta de la refundición *ad pedem litterae,* o a través de la mera paráfrasis, de comentarios italianos muy difundidos a la obra de Aristóteles, como los de Robortello, de Minturno o de T. Tasso, así como de la *Retórica* de Sánchez de las Brozas (GARCÍA BERRIO, 2006, pág. 15).[2]

Lope de Vega, quien se declaraba de manera explícita admirador de la pragmática de Cascales (GARCÍA BERRIO, 2006, pág. 19), adoptó significativamente los mismos procedimientos compositivos de éste, y no dudó en emplear la traducción literal y la paráfrasis ocultas a la hora de elaborar la que sería una de las cumbres de la teoría literaria, y el texto cimero en cuanto a la dramaturgia, del periodo. Su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) utiliza indistintamente ambos procedimientos para hacer suyos los textos de, principalmente, Francesco Robortello –que menciona– y de otros autores –que omite– (GARCÍA BERRIO, 2006, pág. 199). Coherentemente, en su poética, Lope nos da la clave de los procedimientos empleados en la apropiación de materiales tradicionales y ajenos. Inicialmente es necesario que el dramaturgo se apropie de la trama dramatizándola, para lo que Lope precisa que, "[e]l sujeto elegido, [la] escriba en prosa y en tres actos de tiempo le reparta, procurando, si puede, en cada uno no interrumpir el término del día."[3] A esta primera transformación, le siguen otras que pasan por la adecuación del registro de lengua, la división en escenas, la versificación, etc., sin que Lope detenga en cuestionar o justificar estos procedimientos, habituales en el teatro de la época. Así lo proclama un personaje en el Acto IV de la *Dorotea*:

> ¿Cómo compones?
>
> Leyendo,/ y lo que leo imitando,/ y lo que imito escribiendo.[4]

Es significativo que los mismos procedimientos miméticos –o, si se prefiere, intertextuales– podían recibir calificaciones opuestas; la metáfora textil laudatoria –cara, por ejemplo,

---

[1] Citado por GARCÍA BERRIO (2006, pág. 191).

[2] Ver también, en la pág. 23:"...síntoma claro sobre la permisión de tal tipo de plagios, o más bien ignorancia colectiva de textos capitales, es que una obra como las *Tablas* pudiera haber circulado con absoluta impunidad científica para su autor siendo un verdadero mosaico de plagios. Y eso que Cascales no dudaba en polemizar acremente en ella, y, sobre todo, en sus *Cartas filológicas*, con renombradas figuras del humanismo español."

[3] Félix LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* [1609], vv. 211-214. Cito por la edición de 2002 a cargo de Juan Manuel ROZAS, disponible en el CVC: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00367397533592395332268/p0000001.htm#I_1_

[4] Me ha llamado la atención sobre esta cita, el artículo de Enrique SUÁREZ FIGAREDO sobre la identidad del Licenciado Avellaneda, "Suárez de Figaroa y el *Quijote* de Avellaneda", publicado en 2006 en *LEMIR, Revista de literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n° 10, Universitat de València. Versión electrónica en: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/Revista10.htm.

a Dryden– sirve, por inversión, a la acusación más difamatoria para el autor de ciertas sátiras contra Pedro de Torres Rámila (atribuidas tradicionalmente a Lope de Vega):

> Tal contigo/jugando y retozando/ te doy estos gatescos bofetones/ victorioso de verte agonizando,/ agora entre tus hurtos y centones/ estés, ¡oh Torrecillas sastre!, o lopuïzando conclusiones,/ o ensuciando de Henares las orillas,/ dejando de remiendos más retales/ que ha hecho Benavente seguidillas.

Tras estos ataques al "remendón de centones", el autor aclara que no es la apropiación (i.e. intertextualidad) lo que ataca, sino la mediocridad de la obra que no añade nada y que no "honra a sus iguales" (i.e. 'los autores de los que toma prestado'), donde la condena apuntada se ve confirmada por el calificativo de "cuervo", la imagen fabulística de origen horaciano, consolidada por la tradición como vehículo de las acusaciones de plagio:

> ¡Que vuelvas esos ojos funerales/ a un sastre condiscípulo, que vive/ honrando humildemente sus iguales! ¿Qué mandamiento el remendar prohíbe?;/ trate el cíclope su bigornia./ ¡oh sastre de latín: cose y escribe!/ (...) Cuando tijeras de cortar previenes/ cuervo pareces tú, que no calandria.[1]

De hecho las relaciones intertextuales o miméticas implícitas no siempre resultan de un menoscabo del texto apropiado; poco después de la muerte de Cristopher Marlowe, tanto Shakespeare en Como gustéis y Ben Jonson en el antes citado *Poetaster*, incluían versos del precursor fallecido en lo que los críticos (como posiblemente los contemporáneos) han interpretado como una suerte de homenaje intertextual, un guiño para los seguidores de Marlowe. La dificultad reside precisamente en el carácter alusivo de estas citas no marcadas; ambigüedad del *clin d'œil* o de la *private joke* que descontextualizadas pueden acarrear una interpretación de signo opuesto: los mismos versos de Marlowe, apropiados por Ben Jonson, suscitaron la indignación de los lectores del siglo siguiente.[2]

Las apropiaciones de otras lenguas o literaturas nacionales en los siglos XVI y XVII, fenómeno que los estudiosos del plagio han dado en llamar, debido a sus coordenadas y trasuntos ideológico-políticos, el *plagio imperial* o *imperialista*,[3] constituían un terreno peculiar y con una larga tradición apologética –como se ha visto en los capítulos precedentes– la *translatio studii et imperii*, que en la Península Ibérica comenzaría con la reivindicación de la obra y apropiación de los *modos itálicos* del Marqués de Santillana realizada por los tratadistas del Quinientos, y sería proseguida por toda una serie de apropiaciones de la *commedia dell*

[1] Versos 28-36; 37-40 y 48-49 respectivamente, citado por TUBAU ROMEU (2008, pág. 153).
[2] Ian DONALDSON (KEWES, 2003, págs. 124-125). Ver también de Roy ERIKSEN "Friend or Foes? Marlowe and Rivals in the Republic of Letters" (BJØRNSTAD, 2008, págs. 191-200).
[3] Vid. H. O. WHITE (1935); para la literatura francesa ver: MAUREL-INDART (1999); M. RANDALL (2001, págs. 191-195).

arte, de las *novellas*, de toda una serie de textos y elementos discursivos tanto del teatro como de otros géneros.[1] La construcción de las identidades literarias nacionales justifica todo tipo de trasvases y refundiciones que hubieran resultado indudablemente más problemáticos, puesto que más evidentes, en el caso de compatriotas, especialmente contemporáneos.

Posiblemente se pueda encontrar en la obra de Dryden *Essay of Dramatick Poesie*, escrita en 1668, el mismo año de la publicación del *Mock Astrologer*, el alegato más explícito y ardiente de las poéticas imperialistas. En esta obra, la armada británica se enfrenta en solitario a la de España, los Países Bajos, Francia, a italianos, e incluso a resucitados romanos y griegos de la Antigüedad. En la visión imperialista de Dryden, la apropiación violenta de las palabras de los otros acompañaba las victorias militares y comerciales de la Corona (KRAMER, 1993, págs. 55-78).

En tierras galas, la *Querelle du Cid* (1637-1638), que enfrentó a Pierre Corneille y Georges de Scudéry,[2] quien acusó al primero de haber copiado servilmente unos cincuenta pasajes de *Las mocedades del Cid* (1618) de Guillén de Castro, puede ser considerada la primera polémica moderna concerniente al plagio: Formalmente, la acusación se presentó en el formato que se ha venido utilizando hasta ahora, el denominado de los *pasajes paralelos* –a su vez inspirado en el método hermenéutico de San Jerónimo aplicado a la traducción bíblica–, para permitir la confrontación más eficazmente. Más importante aún, el escenario elegido, la Academia, consagraba a los *pares*, a los hombres de letras, como los únicos agentes autorizados para estimar si las normas del *decorum* y de la *imitatio* (es decir, la hibridación de consideraciones éticas y estéticas), habían sido respetadas o quebrantadas. Otra circunstancia contribuye a dotar de importancia y gravedad al enfrentamiento; Corneille es uno de los primeros *profesionales de la pluma*, como no dejaban de recordarle sus aristocráticos colegas o lectores: "Es excelente, pero vende sus obras" dice de él con desprecio Gaillard, y no se debe olvidar que, no por casualidad, Corneille fue uno de los primeros autores que exigieron (en vano) la potestad para permitir o rechazar la representación de sus obras dramáticas, en lo que

---

[1] Así resume por ejemplo, la influencia italiana en la literatura española María Cándida MUÑOZ MEDRANO: "Aunque el modo de ver la vida de los escritores españoles y de proyectarla en las páginas de una novela fuera muy distinto del que acostumbraban los italianos, con todo eso, el número de cultivadores de la novela, siguiendo las huellas de Boccaccio, unas veces con originalidad propia, y las más con francas imitaciones o descarados plagios, fue tan copioso durante los siglos XV y XVI en aquella península que había dónde escoger a manos llenas libros de pasatiempos, fábulas y novelas para todos los gustos" en "Fuentes italianas para la novela corta española del siglo XVII: las Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega"; "Fuentes italianas para la novela corta española del siglo XVII: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega", en *LEMIR, Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, nº 6, Universitat de València, 2002: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista6/Munoz/Munoz.htm.

[2] Y. MARTINEAU (2002, págs. 119-157); R. de CHAUDENAY (2001, págs. 57-63); M. RANDALL (2001, págs. 45-47).

constituye un precedente claro de la propiedad intelectual moderna (MARTINEAU, 2002, págs. 126-127).

Se daba la nada despreciable circunstancia de que el Imperio español se enfrentaba militarmente a Francia en la Guerra de los Treinta Años, lo cual explica las pasiones y argumentos nacionalistas en la *otra contienda* literaria. Si Corneille era declarado como un mero "traductor y copista", como sostenían Scudéry y los suyos, Francia quedaba, en cierto modo, humillada; pues, desde un punto de vista simbólico, el *buen gusto* de Francia (donde la adaptación de la dramatización de un "héroe" español era un éxito fulgurante) quedaba supeditado al genio de una nación enemiga. Corneille no dejó de recordar estos argumentos patrió-patrióticos, para tratar de convencer a sus compatriotas:

> Pensaba que, a pesar de la guerra entre las dos coronas, me era lícito hacer negocio [*trafiquer*] con España. Si este tipo de comercio fuera delito, hace tiempo que sería culpable. Los que no quieran disculparme esta inteligencia con nuestros enemigos, aprobarán, al menos, el botín que les arrebato [*que je pille chez eux*].[1]

El desenlace de la contienda favoreció a Corneille, pues el dictamen de la Academia a cargo de Jean de Chapelain, le absolvió de los cargos, al considerar que su obra mejoraba "en la mayor parte de las ocasiones" el original español.[2] Más adelante, Corneille, en las sucesivas ediciones impresas de la obra, fue señalando en notas a pie de página la supuesta totalidad de pasajes derivados de su predecesor. No obstante, Corneille no se limitó a precisar sus deudas con Guillén de Castro, también aumento la cantidad de supuestas fuentes textuales: el historiador Juan de Mariana, romances y composiciones populares originales, y otras obras españolas de diversa naturaleza; estas afirmaciones, sin embargo, han sido puestas en duda por los estudiosos modernos que sospechan que Corneille multiplicó sus deudas únicamente para minimizar la importancia de la obra de Guillén de Castro. En cualquier caso, la *Querelle* tuvo una amplia resonancia internacional y, sin lugar a dudas, sirvió de estímulo para comportamientos análogos en Francia –donde se consolidó la moda española y sentó precedente– así como en otras latitudes.

El resultado de la adopción de estas *poéticas expansionistas* es el flujo constante de motivos, de "conceptos", *fragmentos migrantes*, con ciertas rutas privilegiadas: de la península

---

[1] Citado por MARTINEAU (2002, pág. 136).
[2] Marilyn RANDALL, "Critiques et plagiaires" (VANDENDORPE, 1992, págs. 98-99) y también, de la misma autora, "Le plagiat et le pouvoir" (MAUREL-INDART, 2002, págs. 158-159).

Itálica a la Ibérica, de las letras castellanas e italianas[1] a la literatura francesa e inglesa. Los ejemplos son numerosos y conocidos. Se han encontrado hasta diecisiete originales hispánicos para las obras de Beaumont y Fletcher (LINDEY, 1951, pág. 63), precedente que será invocado en la literatura británica, junto a los clásicos grecolatinos (Plauto, Terencio...) y la voracidad omnívora de Shakespeare o Ben Jonson, por una lista extensa de autores teatrales que buscarán en las obras de éxito del extranjero o de la Antigüedad la inspiración y los materiales para realizar –una vez más la misma metáfora– la "confección" de nuevas obras a partir de "antiguas telas", expresión que evoca las bogas temáticas y fraseológicas que visitaban periódicamente los teatros del Occidente europeo.

Los motivos, las situaciones, las metáforas, los personajes, los estereotipos se intercambian, como mercancías o se saquean como botín, según las idiosincrasias o las poses asumidas por los autores. Hay mucho de oportunismo, de no quedar relegado por la competencia, de conservar el favor caprichoso del público. Si una compañía o un teatro dramatizan un episodio histórico o bíblico, la competencia se apresura a seguirle el paso. Así, por ejemplo, el mito de don Juan cruza fronteras, desde la posible primitiva versión de Juan de la Cueva (*El infamador*, 1581) –quizás ya en sí misma de origen itálico, pues éste era uno de los procedimientos habituales del dramaturgo sevillano–, aprovechada por Tirso de Molina en su *Burlador de Sevilla* –y parcialmente por Calderón de la Barca, entre otros–, el mito universal se encarnará en Italia en *Il convitato di pietra* de Andrea Cigognini y, en filiación directa, *Il convito di pietra* (1652) de Onofrio Giliberto, tras lo cual, en un nuevo cruce de fronteras, reaparecía en Francia en el *Festin de Pierre ou le fils criminel* (1658) por *Dorimond* (Nicolas Drouin), y alcanza una nueva cumbre de popularidad con el *Don Juan* (1665) de Molière (CHAUDENAY, 2001, pág. 70).[2] Cuando Thomas Shadwell retoma a su vez la pieza en 1676, *The Libertine*, se ve obligado a precisar que aunque la obra "haya sido tomada de los españoles, por los italianos, y de ellos, por los franceses en al menos cuatro ocasiones", su versión es "completamente nueva a partir del cuarto acto" y especifica que ha "intentado nuevas formas de entretener, en lugar de pisar el mismos caminos trillados, como hacen tantos".[3] Shadwell no es el único autor que presenta ciertos reparos o escrúpulos a la hora de apropiarse

[1] Existe una obra colectiva reciente que trata de las influencias mutuas hispano-italianas, y que abarca hasta el siglo pasado: ROMERA PINTOR, Irene y SIRERA, Josep Lluís (eds.), *Relación entre el Teatro español e italiano: del siglo XVI al XX. Actas del simposio internacional celebrado en Valencia (21-22 de noviembre 2005).* Valencia: Publicacions de l'Universitat de València, 2006.

[2] Lenah LIDA, El «Catálogo» de Don Giovanni y el de Don Juan Tenorio", en las *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [1967], Carlos H. MAGIS (coord.), México D.F., 1970, págs. 553-561; versión en línea en el CVC:
http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih_03_1_063.pdf.

[3] Thomas SHADWELL, "Preface", *The Libertine: A tragedy*, Henry Herringman, London, 1676, s. n. de página.

de materiales modernos, aun en el caso de que fueran extranjeras; como él, muchos otros se manifestaron en este sentido, entre ellos, y sin sorpresas, Scudéry que presumía de no haberse inspirado jamás en autores contemporáneos "españoles, italianos o ingleses".

Las modas perduraban durante un cierto tiempo, en ocasiones se invertían, reaparecían o, eventualmente, desaparecían. *El astrólogo fingido* (1648) de Calderón se convierte en *Le feint astrologue* (1650) de Thomas Corneille, para ulteriormente reencarnarse en el *The Mock Astrologer* de John Dryden (1668),[1] quien se defiende de los que le acusan de plagiario con la sorprendente justificación –a caballo entre el dicho popular de "quien roba a un ladrón..." y la más pura tradición clásica en la línea de Séneca y Quintiliano– de haber sido mucho más fiel (y un autor más eficaz) que el emulador francés con respecto al original español, tanto en el espíritu, como en la letra. Dryden, en efecto, aparentaba carecer de cualquier tipo de escrúpulo a la hora de apropiarse de "cualquier historia [*romance*], novela u obra de teatro" para "adecuarla" [*make it propper*] para la escena inglesa", tal y como afirmaba en el prólogo de *An Evening's Love*, lo cual implicaba, asimismo, adecuarla a las coordenadas ideológicas de sus compatriotas. [2] Esta afirmación es igualmente válida para sus colegas de las diferentes naciones europeas.[3]

Significativamente las justificaciones de Dryden coinciden con las de Pierre Corneille (el hermano del autor de *Le feint astrologue*) para sus adaptaciones: las obras son mejores que los originales, y gustaron "a Quien estaban encaminadas a gustar", aludiendo así explícitamente al beneplácito del Rey-Estado, comanditario, espectador y crítico privilegiado entre los demás lectores, hombres de letras y público en general. En resumidas palabras, la *razón de estado* debía imponerse ante cualquier tipo de consideración estética o moral. Aunque también es cierto que la talla literaria de Calderón de la Barca, o de Pierre Corneille, impelían a Dryden a citarlos y a reconocer abiertamente sus préstamos, cosa que no sucedía con otros extranjeros de menor prestigio literario, como con las deudas hacia el que consideraba un mero "*farceur"* ['comediante'], Molière, con Quinault, Madeleine y Georges de Scudéry o La Calprenède, y otros autores que no consideraba necesario homenajear, y cuyas deudas silenciaba (KRAMER, 1993, págs. 59-60).

---

[1] A. LINDEY (1951, págs. 79-80).

[2] David B. KRAMER, "Onely victory in him the Imperial Dryden", en *Literary transmission and Authority. Dryden and other writers*, E. MINER y J. BRADY (eds.), London: Cambridge University Press, 1993, págs. 55-78. Ver también, en el mismo volumen, el texto de apertura de Earl MINER: "Introduction: borrowed plumage, varied umbrage", págs. 1-26.

[3] Véase por ejemplo, el trabajo de Farida M. HÖFER Y TUÑÓN, "El teatro del Siglo de Oro en Francia: ¿traducción, adaptación o apoderamiento?", en (FEIERSTEIN & GERLING, 2008, págs. 167-179).

En este sentido, el estatus del autor cuyo texto era apropiado podría ser utilizado, en cierta medida, como índice de la *probabilidad de ser citado*. Hemos visto como en otros géneros discursivos del Renacimiento y del Barroco, las apropiaciones se volvían legítimas al realizarse a partir de textos cuyos autores no pertenecían a la clase o grupo social convencionalmente *autorizados* a escribir. Se recordará que el nombre de María de Zayas no es mencionado en ningún momento en la mayoría de adaptaciones francesas y británicas: al contrario de lo que sucediera con Corneille y las deudas hacia Guillén de Castro, que nunca oculocultó, tanto Paul Scarron,[1] como Jean Rotrou o Boisrobert se abstuvieron de mencionar a la autora española, que siguieron en ocasiones al pie de la letra.

Sobre las dramaturgas se cierne siempre la sospecha de no ser más que la tapadera de un escritor varón en la sombra, o lo que viene a ser lo mismo, las perpetradoras de un posible plagio (consentido o no) sobre una obra masculina. El poco crédito de las autoras motiva las quejas de éstas frente al machismo tanto del público como de autores y crítica: en su *Arte nuevo*, Lope de Vega, sin ir más lejos, despreciaba las "comedias bárbaras" que solían gustar a las "mujeres y al público vulgar". Con toda razón, María de Zayas se exclamaba: "quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo, no sólo para escribir un libro, sino para darle estampa",[2] protesta que coincide con las de otras dramaturgas y autoras, tanto en España como en otros territorios.

En Inglaterra, por ejemplo, se recogen testimonios muy similares de autoras como Catherine Trotter defendiendo a Lady Masham de las acusaciones que sostenían que no era la verdadera autora de los escritos que firmaba. La misma suerte corrieron los escritos de otras autoras, como los de Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle, Aphra Behn, C. Trotter, Mary Pix y Delariviere Manley. Una estudiosa del periodo, Laura Rosenthal, sostiene que "las autoras de la época eran dolorosamente conscientes de las dificultades para acceder a la propiedad literaria y de la vulnerabilidad de su género ante las acusaciones de plagio". Demasiado a menudo, cuando hacían públicas sus obras "a todos se les figuraba el cuervo de Esopo, adornado con plumas [ajenas]", como se quejaba agriamente Anne Killigrew, autora inglesa del siglo XVII en un poema explícitamente titulado "Sobre el decir de que mis versos fueron hechos por otro" [*Upon the saying that my VERSES were made by another*].[3] Las es-

[1] R. de Chaudenay indica que "todas las comedias de Scarron son imitaciones de obras españolas" y proporciona una lista de obras (dramáticas y en prosa) con sus respectivas fuentes en Calderón, Francisco de Rojas, María de Zayas, Moreto y Alonso de Castillo Solórzano (CHAUDENAY, 2001, pág. 64).
[2] Citado por M.S. BROWNLEE (BROWNLEE & GUMBRECHT, 1995, págs. 115-116).
[3] Laura J. ROSENTHAL cita además el testimonio de Trotter, que sorprende por el parecido con el de Zayas en los términos empleados: "No veo razón para sospechar que una mujer de carácter [como Lady Masham] preten-

critoras británicas debieron soportar asimismo la mofa pública de sus colegas varones: en 1704, y no fue un hecho aislado, se representaba en Londres una obra burlesca dirigida a su intención con el título sarcástico de *Ingenios femeninos* (*Female Wits*), donde se hacía la caricatura de las "dramaturgas". Un análisis de otras obras críticas del periodo muestra asimismo los prejuicios genéricos y de clase con los que se coloreaba la incipiente crítica literaria (ROSENTHAL, 1996, págs. 173-187).

Esta sátira teatral no hacía más que sumarse a una larga lista de manifestaciones más o menos misóginas sobre la supuesta propensión del género femenino, así como de los autores afeminados, plebeyos y demás ralea. Si Lope desconfiaba del buen gusto de mujeres y de la plebe, y consentía en pergeñar las "comedias bárbaras", elaboradas "sin arte", de las que se desentendía cuando se trataba de la Dramaturgia, en Inglaterra Gerard Langbaine (1656-1692) no le quedaba a la zaga en cuanto a juicios literarios fundados sobre apriorismos sociales. En su *Momus Triunphans, or the Plagiairies of the English Stage* (1687), el blanco de sus críticas lo concentran las mujeres y los autores profesionales; auténticos mercenarios, en opinión de Langbaine, y, por lo tanto, más tentados a producir rápidamente obras sin mayores escrúpulos (ROSENTHAL, 1996, págs. 32-33). Según parece, Langbaine fue objeto de burlas y, a pesar de ser uno de los primeros estudiosos "serios" del teatro inglés, fue descrito a menudo como "obsesionado por la cuestión" y como "excesivamente escrupuloso".

De los prejuicios septentrionales sobre la necesaria "virilidad" de los verdaderos autores, no eran ajenos los autores castellanos como se ha podido comprobar en repetidas ocasiones. Las alusiones a las prácticas sodomitas, al carácter afeminado,[1] a las infidelidades matrimoniales (y el consiguiente menoscabo de la masculinidad) y otros estereotipos concomitantes abundan en las querellas del Siglo de Oro. Baste recordar, por no dar más que un ejemplo, las pullas quevedianas a Góngora sobre su incapacidad imitativa-discursiva ("este cíclope, no siciliano") y sus supuestas tendencias homosexuales ("éste es el culo, en Góngora y en culto, / que un bujarrón le conociera apenas"), que Ignacio Navarrete comenta del siguiente modo:

> …el tema de la homosexualidad… –vicio italiano, precisa Navarrete– resuena a lo largo de todo el poema, en las diversas alusiones a Italia y en el disfraz metafórico del ano, que

---

da haber escrito algo que no sea enteramente suyo. Le ruego que sea más justo con nuestro sexo que la mayoría, que cada vez que algo es escrito por una mujer que no pueden desaprobar, se aseguran el robarnos la gloria, concluyendo 'no es suyo; o al menos ha debido recibir la ayuda de alguien', cosa que ha sido dicha en muchas ocasiones, en mi opinión, injustamente" (1996, págs. 40-41).

[1] L. ROSENTHAL interpreta que, para la mayoría de los autores, la buena imitación también era una cuestión de *masculinidad*, pues "los hombres afeminados sólo eran capaces de plagiar" (1996, págs. 50-51).

> sugiere que Góngora también adolece del mismo vicio (recuérdese las quejas de Morales sobre los hombres afeminados)… (1997, pág. 303). [1]

Estos condicionamientos sociales para un escritor de ver confirmada su autoría, que englobaban, entre otras muestras de reconocimiento, la "probabilidad de ser citado", se extendían asimismo a los prejuicios ideológicos de la confrontación entre el (los) Imperio(s) y los territorios exteriores o, si se prefiere, entre Occidente y el resto del mundo, o las minorías juzgadas como ajenas a él.[2] En la mayoría de las ocasiones en las que Lope aprovecha materiales ajenos a la tradición occidental canónica –ajena, pues, a los autores de los que resultaba rentable citar el nombre– no se molesta en indicar la proveniencia de sus fuentes. Así, por ejemplo, aunque es posible que utilizara fuentes árabes (traducidas al portugués) para elaborar su *Tragedia del rey don Sebastián*, que narra la desventurada incursión portuguesa de Aznalquivir, éstas, consecuentemente, no son mencionadas, ni siquiera en mero afán polémico o denigrante.[3] Los discursos no-occidentales, afeminados, plebeyos o minoritarios (recuérdese el quevediano insulto a Góngora: "Cristiano viejo no eres,/ porque aún te vemos cano; / hi de algo, eso sin duda,/ pero con duda hidalgo") son sistemáticamente apropiados, ocultados, silenciados.

Es en realidad entre contemporáneos donde la acusación de plagio, el golpe más contundente en estos combates sin *fair-play*, la recompensa para el ganador de estas lides es cimentar la posición dentro del panorama/ mercado de mecenas, promotores teatrales y, excepcionalmente, editoriales. Ser imitado –o plagiado– es la confirmación de ser "un valor en alza" dentro del mercado literario ibérico, pero también supone el peligro latente de que la alta nobleza, los impresores, el público o los lectores se conformen con los sucedáneos en vez de los originales. Estos factores se traslucen en la afirmación lopesca tantas veces citada de la *Epístola a Antonio [Hurtado] de Mendoza*, hiperbólica pero muy elocuente sobre la moda lopesca que se impuso en España, sobre la multitud de imitadores e imitaciones, de obras am-

---

[1]El soneto satírico dentro de la serie contra don Luis de Góngora que origina el comentario del crítico es muy conocido y reza así: "Este cíclope, no siciliano,/ del microcosmo sí, orbe postrero;/esta antípoda faz, cuyo hemisferio/ zona divide en término italiano;/ este círculo vivo en todo plano;/ este que, siendo solamente cero,/e multiplica y parte por entero todo buen abaquista veneciano;/ el minoculo sí, mas ciego vulto;/ el resquicio barbado de melenas;/ esta cima del vicio y del insulto;/ éste, en quien hoy los pedos son sirenas,/ éste es el culo, en Góngora y en culto, / que un bujarrón le conociera apenas."

[2] Miguel Ángel AULADELL, "Los moriscos, sociedad marginada en el teatro español del siglo XVII", en *Sharq al-Andalus*, 12 (1995), Centro De Estudios Mudéjares - Instituto De Estudios Turolenses Área De Estudios Árabes E Islámicos, Universidad De Alicante, págs. 401-412.

[3] PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., "Ecos de Alcazarquivir en Lope de Vega: La tragedia del rey don Sebastián y la figura de Muley Xeque", en M. SALHI (cord.), *El siglo XVII hispanomarroquí*, Publicaciones de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Rabat, Rabat, 1997, págs. 133-146.

paradas a la sombra del Fénix de los Ingenios, el cual se había convertido en una garantía, cuando no de calidad literaria, de entretenimiento:

> Necesidad y yo partiendo a medias/ el estado de versos mercantiles/ pusimos en estilo las comedias./ Yo las saqué de sus principios viles,/ engendrando en España más poetas/ que hay en los aires átomos sutiles.[1]

Se trata más de una lucha por ganarse la posibilidad de vivir de la pluma, más que por el sustento en sí mismo. Mientras Lope estrena –y siempre con un relativo éxito– más de cuatrocientas comedias, Miguel de Cervantes no consigue, a pesar de intentarlo durante años, que ninguna compañía se atreva a representar ninguna, o casi ninguna, de sus composiciones dramáticas, ni siquiera las breves. Indudablemente, la enemistad última –antes había surgido una cierta admiración o amistad– con el "monarca de los escenarios", como le llamaba el mismo Cervantes, no debió facilitarle la tarea a éste último a la hora de conseguir ser representado.

Esta diferencia de fortuna, esta invisibilidad del teatro cervantino ha sido interpretada como origen de la inquina entrambas figuras del Siglo de Oro. Sea como fuere, al cabo, Cervantes desengañado decidió dar a la imprenta lo que no podía mostrar sobre las tablas. Tras la muerte del alcalaíno, Lope, al parecer, se apropió de alguno de sus ideas argumentales, lo cual ha sido interpretado irónicamente por los críticos como una suerte de homenaje póstumo del monarca del teatro hacia esa *rara avis*, que había osado criticarle en lo que más le dolía. Bien es verdad, que la respuesta de Lope o de su círculo había sido no menos cruel, recuérdese el prólogo de Avellaneda donde afirma querer vengar las afrentas de Cervantes contra Lope.

Más dolorosa, más desamparada y más solitaria si cabe fue la posición defendida por Juan Ruiz de Alarcón. Forastero (pertenecía a la nobleza criolla), mal agraciado y con malformaciones físicas, Alarcón se convirtió en el blanco cómodo y privilegiado de los demás príncipes del Parnaso español. "Contrahecho" (también "corcovado") le llamaban, lo cual naturalmente incitaba a proseguir tachándole de *contrahacer* (i.e. plagiar) las obras ajenas: Lope, Quevedo, Góngora, todos aparcan sus diferencias a la hora de denigrar al mexicano. Se le acusa de pergeñar sus obras con retazos de otras ajenas. Y, sin embargo, es él quien se queja en el prólogo a la edición impresa de sus obras (precipitada según algunos para impedir precisamente el pillaje de sus creaciones) de que éstas aparecen representadas con el nombre de otros autores, a los que llama "cornejas", variantes del "cuervo" plagiario de Horacio. Esto sucede en la segunda edición de sus obras, en 1634, a pocos años del inicio de la querella entre Corneille ['corneja', en español] y Scudéry; ¿coincidencia, alusión velada a las poéticas y

[1] Citado por Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, *Lope de Vega y su tiempo*, Barcelona: Teide, 1961, pág. 266.

apropiaciones de los vecinos? Lo que parece claro es que no se trataba efectivamente de apropiaciones abusivas lo que denunciaba Alarcón, sino más bien las atribuciones fraudulentas de impresores poco escrupulosos que esperaban mejorar las ventas bajo otros *noms de plume* más populares:

> Sabe que las ocho comedias de mi primera parte, y las doce de esta segunda, son todas mías, aunque algunas han sido plumas de otras cornejas, como son el *Tejedor de Segovia*, *La verdad sospechosa*, *Examen de Maridos* y otras que andan impresas por otros dueños: *culpa de los impresores que les dan los que les parece[n], no de los autores a que las han atribuido* cuyo mayor descuido luce más que mi mayor cuidado: y así he querido declarar esto, más por su honra que por la mía, porque no es justo que padezca su fama notas de mi ignorancia (…) [la cursiva es mía][1]

El hecho es que *La verdad sospechosa* y *Examen de maridos* fueron publicadas en algún momento como creaciones de Lope de Vega, mientras que *Mudarse por mejorarse* circuló bajo el nombre de Fernando de Zárate Castronovo [pseudónimo de Antonio Henríquez Gómez], [2] fenómeno no del todo inusual en la época. La comedida (quizás irónica) reacción de Alarcón, incluida una humildad aparente y más que convencional ("no es justo que padezca su fama notas de mi ignorancia"), es comprendida mejor si se recuerda que, una década antes, Ruiz de Alarcón era el destinatario de unas muy crueles *Décimas a un poeta corcovado, que se valió de trabajos ajenos*,[3] obra colectiva de trece literatos de la academia madrileña de don Francisco de Mendoza, entre los que se encontraban entre otros Luis de Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Luis Téllez y Juan de Espina ("Don Juan, tu elogio contrahecho,/ como de ti lo copiaste,/en la espalda lo engendraste"). El motivo de estas composiciones fue el fracaso estrepitoso de un poema conmemorativo ("Elogio descriptivo") encargado a Juan Ruiz de Alarcón con ocasión de la visita a Madrid del Príncipe de Gales. Al parecer viendo que no le alcanzaba el tiempo o el ingenio para el cumplir con el pedido, Alarcón había "subcontratado" el poema con tres –o más, según las diferentes interpretaciones otros poetas. El resultado del *ménage à plusieurs* literario fue un galimatías poético, más bien culterano, quién sabe si buscado, que convirtió a Alarcón en el hazmerreir de sus colegas. Por si fuera poco,

---

[1] Apud Fernando WOLF, *Historia de las literaturas nacionales castellana y portuguesa*, traducción de M. de Unamuno [1895], reimpresión de 2002, Georg Olms, Hildesheim (Alemania), pág. 401.
[2] Margarita PEÑA, "Juan Ruiz de Alarcón: biografía y comedias" (ARELLANO, 2004, pág. 65).
[3] Existe un versión electrónica, a partir de la cual cito, con edición y comentarios a cargo de Rafael IGLESIAS, con el título de *Poemas satíricos creados por diversos autores como parte de un conocido vejamen literario contrario a Juan Ruiz de Alarcón y a su "Elogio descriptivo"*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, disponible en:
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12586189723474839098435/p0000001.htm#2.

uno de los supuestos colaboradores *ocultos* de Alarcón, Antonio Mira de Amescua, participó en las *Décimas* y, de este modo, revelaba el secreto a voces de los *negros* del mexicano, acusación que además extendía a la producción teatral alarconiana:

> Alarcón, Mendoza, Hurtado,/don Juan Ruiz, ya sabéis/ que la mitad me debéis/del dinero que os han dado,/porque soy el que ha inventado/ el componer de consuno./No pienso daros ninguno./ Si las leyes son iguales,/ esa cuenta no es muy diestra,/ pues cada comedia vuestra/ no saliera a doce reales.

Una vez más, en un mismo autor encontramos tanto unas prácticas deshonestas o *indecorosas* –o al menos percibidas como tales por sus contemporáneos– con arreglo a la ortodoxia imitativa y al *decorum* clásicos, como las denuncias de estas mismas violaciones en relación con sus propias obras. Las protestas de 1634 proferidas por Juan Ruiz de Alarcón, "plumas de otras cornejas", hacen eco inesperadamente a las burlas que por el mismo motivo, le dirigía Luis de Góngora en los años 20, en las mismas *Décimas* ya citadas:

> De las ya fiestas reales/ sastre, y no poeta seas,/ si a octavas, como a libreas,/ introduces oficiales./ De ajenas plumas te vales./ Corneja desmentirás (...)

Como hemos podido comprobar, las acusaciones de plagio, de imitación abusiva, de hurto literario y otras aledañas sí tenían una base poética. Descartados los recursos legales, a lo largo del Renacimiento y el Barroco, se busca la justicia –o la ventaja– entre los pares, en las repúblicas literarias, en las academias. La reputación de un autor es de capital importancia a la hora de recibir prebendas, encargos o, simplemente, difundir las obras. Como se ha mostrado en las páginas anteriores, la poética vigente en el periodo dependía enormemente de las relaciones intertextuales y miméticas, con unos límites supuestamente conocidos por todos los participantes en estas lides literarias. Esta discordancia tan difundida entre lo que se sostiene y lo que se práctica es paralela a un agotamiento retórico y manierista.

Más que de hipocresía, se debería razonar en términos de contradicción fundamental entre las tendencias poéticas centrales del período –que como se ha insistido implicaban una redefinición de la de las formas legítimas de la *imitatio* clásica y de sus límites– y de las convenciones polemistas vigentes: "Corneja", "sastre remendón", "cuervo", "ladrón" son otras tantas armas dialécticas para inutilizar a un adversario, dentro de un arsenal de prejuicios ideológicos que proveía además de candidatos a su uso: homosexualidad, femineidad, herejía, paganismo, taras físicas, negritud, extranjería… estas fueron, una vez, más las marcas de una escritura insuficiente o deficiente a los ojos de los autores del Siglo de Oro.

Las motivaciones extra-literarias que se ocultan detrás de muchos de los ataques y acusaciones del período, así como la conjunción con intereses más espurios o prosaicos como el de eliminar a un competidor dentro de un mercado o parnaso limitados para las obras de teatro, no escaparon a muchos de los participantes en el campo de las letras del periodo. [1] Quizás Juan Ruiz de Alarcón aludía a esta conciencia relegada cuando parecía confesar su también condición de "corneja" ("plumas de *otras* cornejas"), en un siglo en el quien más quien menos se valía de la erudición (recuérdese los Ravisio Textor, Mexía, Alciato…) o de la inventiva ajena.

Estamos a un paso de uno de los puntos de inflexión históricos en la concepción de la autoría y del estatus de las obras literarias, a partir del cual, entre otras cosas, se construirán las primeras *ficciones legales* complejas de autor, se consolidará y extenderá el uso académico de la nota a pie de página y progresivamente se sistematizarán los índices y los mecanismos de reprensión de la apropiación juzgadas abusivas, a la vez que se regresará a posiciones "neo-clásicas" con respecto a la tradición literaria y a los límites en la imitación de los contemporáneos. Pero antes todavía, la progresiva toma de conciencia de estas incongruencias alumbrará –como se verá más adelante– a los primeros apologistas contumaces del plagio. En un Barroco decadente donde la cita se convierte en ornamento, y éste alcanza el centro de la escena, se defenderán poéticas heterodoxas: "el plagio como una de las Bellas Artes", el italiano Bartoli en *El hombre de letras*, el *Plagianismo*, "arte retórica definitiva" según su autor, el francés Jean Oudart Sieur de la Richesource (*Masque des orateurs*, 1667), o, no muy lejos de estos extremos, nuestro Baltasar Gracián en su *Tratado de Agudeza y arte de ingenio* (1648).

1.5.5 Acusaciones de plagio en las controversias científicas de los siglos XVI y XVII.

> Si quieres ser Letrado (…), ten de memoria los titulos de los libros, dos parrafos, y dos textos, y esto acomoda á todas las cosas, aunque sea sin propósito (…)
> Si dijeres algo por auténtico, y te apretaren á decir en qué Autor lo viste, di que en Carolo Molineo, antes que le vedáran, que por estar vedado no se podrá averiguar; ó inventa un Autor de Consejos, pues salen nuevos cada día.

[1] "(…) hombres [de teatro] que seguían y creían en la teroría clásica sobre la imitación intercambiaron acusaciones de violar esta misma teoría, sin prestar atención a lo justo de éstas, cuando se enfrentaban por ofensas personales o profesionales; un fenómeno usual en todos los periodos literarios" (WHITE, 1935, pág. 179).

Francisco de Quevedo, *Para saber todas las ciencias y artes liberales y mecánicas en un día*[1]

Desde diferentes perspectivas teóricas, numerosos autores han situado el nacimiento del método científico moderno en el período comprendido entre los siglos XVI y XVII. Para ello, se han señalado ciertos elementos históricos como la secularización y la vernacularización del saber científico y humanístico, la explosión de los discursos plebeyos o mundanos, la difusión de la enseñanza universitaria o la creación de las primeras academias. Asimismo, desde las posiciones teóricas más diversas se ha llamado la atención hacia una suerte de revolución en el paradigma epistemológico y discursivo.

Dentro de estas tesis, una de las más provocadoras y con más repercusión fue la enunciada por Michel Foucault en la célebre conferencia de 1969, "¿Qué es un autor?" [*Qu'est-ce qu'un auteur?*], según la cual, hasta una época determinada (aparición de la Imprenta) los textos científicos habrían aparecido ligados de manera indisoluble a un nombre propio en detrimento de un saber compartimentado en disciplinas, mientras que con los textos literarios sucedía más bien lo contrario (anonimia, variación e indeterminación textual); esta situación se habría invertido en la Modernidad y los conjuntos de conocimientos y discursos que antes eran designados por los nombres propios de Aristóteles (Lógica, Dialéctica); Galeno, Dioscórides (Medicina), Vitrubio (Arquitectura, Ingeniería civil y militar), etc. habrían comenzado a diluirse en grandes sistemas epistemológico-discursivos supra-individuales, mientras que los textos artísticos se habrían ido impregnando de la personalidad individual (singular) de sus autores en detrimento de toda la cadena de agentes implicados en su producción. Foucault se preguntaba en qué medida cambia la comprensión de los *Sonetos* si se descubre que el sujeto histórico "William Shakespeare" no existió en realidad. Y se respondía que ese cambio era fatal; el lector moderno no puede *desactivar* lo que Foucault denominó la *función-autor* de los textos literarios,[2] al contrario de lo que sucedía con los textos, por ejemplo, medievales.

Sería sencillo encontrar las limitaciones históricas o empíricas de las tesis de Foucault; se podría argumentar recordando, simplemente, la presencia de textos literarios acompañados tradicionalmente de un *paratexto de autor* en la Antigüedad o en el periodo medieval; o, inversamente, textos de carácter científico desprovistos de singularidad individual, por llamarlo de alguna manera, e integrados en un corpus disciplinario y suprapersonal, incluso si reduci-

[1] *Obras de don Francisco de Quevedo* de la Biblioteca de Autores Españoles, Tomo I, Madrid, 1852, pág. 481.
[2] Gilbert LAROCHELLE, "From Kant to Foucault: What Remains from the Author in Postmodernism", en (BURANEN & ROY, 1999, págs. 125-127).

mos nuestro ámbito de estudio a Occidente o Europa. El interés de la propuesta no reside en su exactitud histórica, sino en la perspectiva epistemológica abierta sobre la evolución de la discursividad o, si se prefiere, de las historias del libro, la escritura y la lectura. En este sentido, las hipótesis del filósofo francés tendrían la virtud de llamar la atención sobre las renego-renegociaciones producidas a partir de la difusión de la reproducción textual mecánica entre autores, agentes editoriales y lectores, sobre el correcto valor de la literatura, las restricciones de consumo, uso y reutilización de las diversas literaturas propias a cada discurso (CHARTIER, 1992, págs. 40-42).

La pertinencia de la tesis foucaultiana posee varias demostraciones empíricas: de la misma manera que las notas a pie de página (normalmente, tomando un imaginario *modelo literario*) –y todos los demás mecanismos de erudición, y citación explícita de las fuentes– comenzaron a escasear en la ficción moderna, en un momento dado, entre los siglos XVI y XVII, estas mismas marcas referenciales, estas *señas de identidad* literarias empezaron a proliferar hasta hacerse imprescindibles en los textos de una clase de discurso particular: el científico. Simultáneamente, la consolidación de estos cambios escriturales iba acompañada de una especialización de la función-autor propia del discurso disciplinario que lo fundía con un Gran Texto anónimo, subdividido hasta la saciedad en sub-textos con denominaciones del tipo: Medicina forense, Barroco sevillano, Física nuclear, etc. Los autores que consagran su talento a la ciencia sólo pueden aspirar, retomando los ejemplos de Foucault, a una modesta autoría reconocida en forma de apelaciones: Teorema de Fermat, Ley de Bohr, Cometa Halley… Sus textos han sido integrados, explicados (reescritos) hasta (idealmente) la denotación pura, y sus discípulos, en tanto reescribían y se apropiaban de sus textos (hipótesis, demostraciones, etc.), adoptaron, en aras de la eficacia y de la claridad, un discurso anónimo pero dotado con la inestimable virtud de estar universal y convencionalmente exento de ambigüedad. El reconocimiento de estos autores –el *crédito que merecen*– se hará desde este momento en recintos especialmente reservados en las páginas, espacios inferiores o laterales, en cierto modo parasitarios del texto principal; mediante formulas codificadas para (idealmente) explicitar la relación entre el texto principal y el secundario.

Hasta épocas relativamente cercanas, es preciso insistir, este tipo de asociación no era en absoluto propiedad exclusiva del discurso científico. En el ámbito literario e incluso ficcional también se salpicaban los textos de referencias textuales y bibliográficas varias. Recordemos el conocido pasaje del *Prólogo* del *Don Quijote* (1605) donde Cervantes se jacta de no acompañar sus obras de todo el ejército de fuentes y autoridades acostumbradas por

otros[1] –aquí la crítica ha querido ver una alusión a Lope de Vega, quien en su *Arcadia* (1598), en el *Isidro* (1599), o en el *Peregrino en su patria* (1604) habría usado la erudición "de acarreo" de los libros de lugares comunes y polianteas:

> [S]algo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en los márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes (…)
>
> De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro. (La cursiva es mía).[2]

La cita ilustra la progresiva toma de conciencia sobre las funciones del discurso indirecto en las obras literarias ("fabulosos y profanos") y no-literarias, previa a la estandarización de los procedimientos de citación según el estatus o destino final del texto segundo. La consumación de esta bifurcación se produjo a través del derecho civil: las segundas acabaron generando un discurso jalonado de patentes y comunicaciones científicas; las primeras producen y detentan derechos de autor, entre los cuales se encuentran algunos morales, específicos a las obras artísticas.

Precisamente, el origen de uno de los tipos discursivos antes aludidos, el propio a la comunicación científica y a la denominada *Filosofía Natural*, puede ser datado en este periodo. Su modelo más difundido, establecido por la Academia de Florencia (1476), fue adoptado o adaptado por varias generaciones gentiles de hombres, en un principio y, posteriormente, de especialistas reconocidos en el ámbito de actuación de los círculos académicos. En este contexto, el texto ofrecido a la Academia o institución equivalente adquirió, desde una perspectiva pragmática de la Lectura, un significado bien determinado, puesto que sus lectores ideales, hombres de ciencias o de letras, se implicaban en el proceso con la mejor de las disposiciones y las más sólidas credenciales posibles. El resultado de esta lectura pública, el debate controvertido o derivativo, era incluido a menudo en la misma edición impresa de la

[1] Anthony J. CASCARDI, "History and Modernity in the Spanish Golden Age. Secularization and Literary Self-Assertion in Don Quijote" (BROWNLEE & GUMBRECHT, 1995, págs. 215-219).
[2] *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1998), edición a cargo de Francisco RICO, Joaquín FORRADELLAS, *et alii*, versión electrónica en el Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/

obra. Las implicaciones de este hecho son de una importancia extraordinaria para poder analizar la concepción de la atribución de prerrogativas exclusivas a los autores *científicos*, pues consolidaban el texto dentro de una autoría a todas luces canónica, aunque colegiada, pues las aspiraciones holísticas y ontológicas del discurso científico, en tanto que indefinidamente acumulativo, lo colocaba a las antípodas de la proyección de la personalidad, rasgo que terminará definiendo la concepción de la *autoría moderna literaria*.

Las academias, las universidades, las bibliotecas y otros lugares de erudición se convirtieron a lo largo de los siglos XVI y XVII en una suerte de sociedad paralela con sus propias reglas y modos de funcionamiento propios. Este gran escenario, compuesto por multitud de micro-nódulos repartidos en cuatro continentes, con una lengua oficial, el latín humanista, y varias lenguas de uso generalizado, entre ellas el griego, el español y el francés que acabaría sustituyendo al latín, y cuyos miembros se reconocían entre sí por marcas de identidad específicas (acreditaciones eruditas, buena dicción latina, cartas de recomendación, conocimiento de las normas al uso de la cortesía y urbanidad letradas…), se conoció internacionalmente como la *República literaria* (o *de las Letras*), y en ella se acogía con un espíritu abierto y tolerante a los autores de las ciencias y de las disciplinas humanísticas, en función de una amplia comunidad de intereses y valores. La República literaria (denominada también *orbis litterarium*, *orbis litteratorum*, *eruditus orbis*, *imperium litterarium*)[1] era un espacio socio-simbólico definido por las comunicaciones de todo tipo que se producían entre sus miembros. Una dimensión hermenéutica y discursiva que (idealmente) acogía miembros de diferentes religiones o sectas cristianas, por encima de fronteras e intereses nacionales, un mecanismo cuasi-universal de acumulación de saber, poder y materiales discursivos que sus miembros comunicaban, compartían y reutilizaban según unas normas, un *decoro* implícito y explícito (puesto que a menudo era objeto de negociación).

Los autores que presentaban sus trabajos en este tipo de sociedades temían la amenaza que suponía el plagio como una suerte de "agresión contra su honor" en términos sociales. Tanto P. Kewes como Adrian Johns son de la opinión de que estos temores respondían a una preocupación previa sobre la prioridad (y los modos de consignarla públicamente) en los descubrimientos científicos, y citan el ejemplo del sabio Robert Boyle, quién habría publicado una advertencia pública sobre los posibles plagios de sus competidores a raíz de un robo en sus archivos (*An Advertisement of Mr Boyle, about the Loss of Many of his Writings*, 1688). Aunque los trabajos de estos estudiosos versan especialmente sobre el mundo anglosajón y la

[1] Hans BOTS, Françoise WAQUET, *La République des Lettres*, Paris: Belin, De Boeck, 1997, pág. 15.

aristocrática *Royal Society*, sus conclusiones pueden ser extendidas a los restantes territorios europeos: "al contrario de lo que podía suceder con los escritores profesionales, para los autores de la filosofía natural [ciencia] o divina [teología][1] no había lugar para las consideraciones económicas, algo que un estudio consagrado en exclusiva al robo literario [en el periodo] podría no mostrar". [2]

Otra de las evidencias de las diferencias percibidas entre los textos en función de su carácter no-literario, se encuentra en la escasa y tardía salida editorial de la producción científica, cuyos textos se publicaron póstumos con frecuencia hasta el siglo XVIII, y circulaban, por lo tanto, manuscritos; al tiempo que se produjo una paradójica proliferación impresa de todo tipo de literatura divulgativa pseudocientífica a través de calendarios, pronósticos y efemérides. En este sentido, es interesante señalar que los impresores humanistas escarnecían públicamente los textos científicos medievales, mientras que en secreto los publicaban haciéndolos pasar como obras de otros autores ficticios, espurios o de la Antigüedad (FEBVRE & MARTIN, 1999, pág. 384). El que posiblemente fuera el autor científico más vendido en la Alemania del siglo XVI, Walther Hermann Ryff, no resulta, desde nuestra perspectiva, más que un compilador de materiales ajenos (al menos desde un estricto punto de vista cuantitativo). Polígrafo altamente emprendedor, se aventuraba en toda suerte de compendios y obras eruditas: medicina, farmacia, cirugía, etc. Sus apropiaciones de obras extranjeras y compatriotas, aprovechando las carencias de las leyes de la época, le valieron, como era de esperar, los más violentos ataques de los contemporáneos que se sintieron *robados* por Ryff, entre los que se encontraban el médico imperial Andreas Vesalius (Andries van Wesel, 1514-1564).[3] Como se ha dicho, en la autoría de los textos científicos entraban en juego otros intereses distintos de los meramente pecuniarios (aunque no exclusivamente), puesto que al arbolar el "bienestar general de la humanidad" como finalidad última del discurso científico (aunque este argumento también se ha aplicado –y se aplica– al discurso humanístico), permitía un reaprovechamiento de las ideas y textos ajenos, además de debilitar la figura individual de los autores, con la excepción de algunas figuras cuya labor se consideraba (a posteriori) que había sido fundamental en los avances de un campo determinado. Así lo consignaba burlonamente

[1] Este último punto es matizable, véase el capítulo anterior, consagrado a las acusaciones de plagio en materia religiosa y teológica.

[2] P. KEWES, "Historizing Plagiarism", en (KEWES, 2003, págs. 13-14); Adrian JOHNS trata diferentes casos y estrategias dentro del mundo científico para asegurar la "gloria" de los descubrimientos e invenciones, entre los que se encuentran los de Robert Hooke, Boyle, John Collins y Henry Oldenburg y de otrso miembros de la Royal Society: "Piracy and usurpation", en *The Nature of the Book. Print and Knoledge in the Making*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1992, págs. 444-542.

[3] A. CARLINO, "Kuntsbüchlein and Imagines Contrafactae. A Challenge to the Notion of Plagiarism" (BJØRNSTAD, 2008, págs. 89-94).

Diego de Saavedra Fajardo, el *cronista oficial hispánico* de la *República Literaria* [1612, en su versión primitiva], cuando se refería a la multitud de "contiendas" sobre la primacía, originalidad o valor de las invenciones técnicas o descubrimientos científicos:

> …[P]reciándose vanamente de aver sido sus primeros inventores [aquí 'de las artes pictóricas']; pleito que difícilmente se puede reducir a prueva [se puede dirimir por pruebas materiales], porque casi insensiblemente, sin alabanzas de algunos i con gloria de todos se van perfeccionando las artes.[1]

La Medicina, por las implicaciones empíricas y pragmáticas propias a esta disciplina, resulta especialmente clarificadora a la hora de comprender el equilibrio inestable entre los autores del Renacimiento y del Barroco y la creación de los saberes y discursos científico-técnicos (también juzgados como esenciales para el bienestar común). Al igual que los autores de otros campos –como la Ingeniería militar o civil o la Arquitectura–, cirujanos y médicos pugnaron durante largo tiempo por adquirir las "lettres de noblesse" que les permitieran diferenciarse de los "barberos" plebeyos –y de albañiles y meros inventores en el caso anterior–:

> Entramos por los arrabales, i vimos que en ellos se exercitaban aquellas artes que son calidades i hábitos del cuerpo, en las quales se fatiga la mano y poco o nada obra el entendimiento; hijas bastardas de las sciencias, que, aviendo recibido dellas el ser i las reglas por donde se goviernan, las desconocen, i obran sin saber dar razón de lo mismo que están obrando (SAAVEDRA FAJARDO, 1973, pág. 14).

La razón de este menosprecio de las artes liberales frente a las profesiones técnicas manuales (desplazadas simbólicamente a las afueras [arrabales] de la Ciudad-estado de las ciencias y las Letras) se fundamenta en las competencias en teoría y erudición frente a las ocupaciones más bajas. De hecho, en el Renacimiento, las competencias de los autores médicos se habían ampliado enormemente, pues el trabajo con textos canónicos (latinos, griegos o árabes) requería conocimientos y destrezas muy concretas, a menudo comunes al Humanismo, la Filología o a la Filosofía Natural (GONZÁLEZ MANJARRÉS, 2000a, pág. 27). En la mayoría de las ocasiones, los médicos vivían de los ingresos que obtenían de sus pacientes, o de las prerrogativas que podían obtener de las autoridades civiles y religiosas. Como ya señalé más arriba, para estos autores, la producción editorial representaba con frecuencia más bien un medio de obtener o consolidar una reputación que atrajese nuevos clientes o prebendas.

[1] El argumento se puede extender a la ciencia, cuyas fronteras con la técnicas se difuminaban en la época –ambas facetas recibían el apelativo de "artes"– (SAAVEDRA FAJARDO, 1973, pág. 19).

No obstante, a pesar de los intereses materiales concretos a corto y medio plazo de los autores médicos, no se debe descartar un afán altruista por mejorar la práctica de la Medicina como disciplina y de ampliar el alcance y el número de sus verdades científicas. Aunque la publicación de un volumen podía responder a un oportunismo prosaico o comercial (así, por ejemplo, la proliferación de tratados contra las epidemias o contra las enfermedades venéreas en periodos muy determinados), la divulgación impresa de los saberes científicos se realizaba a costa de la exclusividad de su uso. Los descubrimientos de un investigador, una vez públicos permitían, en el mejor de los casos, un reaprovechamiento de los mismos por parte de otros agentes y competidores en el seno de la disciplina. La difusión impresa, manuscrita e incluso oral de las obras científicas desencadenaba, por consiguiente, resultados contradictorios: por un lado cimentaba el estatus y el valor específicos dentro del campo de la disciplina, mientras que por el otro espoleaba la ascensión de nuevos autores y obras.

Una gran parte de las polémicas sobre la autoría y la difusión de los discursos científicos descansa en la colisión de intereses fundados en las mismas contradicciones inherentes a la literatura científica y erudita de la época. La práctica totalidad de los agentes implicados se mostraba de acuerdo en promover la libre circulación de materiales, descubrimientos, datos y teorías en aras del "interés general", y simultáneamente en la necesidad de otorgar el honor y el crédito debidos a los autores correspondientes, como imperativo ético, o político, puesto que se consideraba que esta práctica podía resultar un acicate considerable para el progreso de las naciones y de la Humanidad en general. A pesar de este aparente consenso, lo cierto es que, frente al proclamado altruismo de instituciones y agentes, resultaba enormemente complicado conjugar los intereses individuales (mercantiles u otros) y los generales. Frente a eventualidades concretas, los distintos agentes observaban comportamientos distintos e incluso enfrentados, mientras que todos afirmaban trabajar en beneficio del interés general. Cuando un autor publicaba su obra, esperaba obtener un cierto reconocimiento por parte de sus pares (a través de menciones explícitas, notas a pie de página, etc.), y eventualmente ciertos beneficios económicos (venta de manuscritos, prebendas, etc.). Ahora bien, había una tendencia general a considerar que lo publicado se encontraba dentro del "Dominio público", es decir, que cualquiera podía hacer un uso legítimo de ello. Andrea Carlino, investigador que ha estudiado la reproducción de imágenes en las obras científicas del período, sostiene que, en resumidas cuentas, no se puede distinguir entre lo que se podría denominar "piratería editorial" y la *asimilación altruista* de materiales (las prácticas de la "*polimatia di riuso*", en los términos de Paolo Cherchi):

> Los textos e imágenes que aparecían anónimamente en este mundo editorial fueron confeccionados mayoritariamente por tipógrafos e impresores que decidieron conscientemente omitir los nombres de autor, precisamente porque creían que el conocimiento, la información, las recetas, los datos y toda suerte de conocimientos técnicos [technical know-how] transmitidos al lector pertenecían en realidad al dominio público. Esto es, la utilidad pública de los conocimientos científico-técnicos, su capacidad de contribuir al bien común, implicaba que estos objetos no podían acomodarse a los estrechos límites del régimen de atribución de discursos a un único autor (CARLINO, 2008, págs. 97-98).

Ahora bien, como vimos en apartados anteriores, los artistas pictóricos que se sirvieron de la imprenta –como es el caso de Alciato o Durero– se encuentran entre los primeros autores que reclamaron prerrogativas y restricciones legales a la difusión de sus obras, favoreciendo, contra la *piratería editorial*, la aparición de marcas de "autenticidad" como los sellos del taller del autor o la marca del impresor. La cuestión se complica todavía más, si se tiene en cuenta que en una gran parte de las ocasiones, los autores no eran sino los comanditarios de los trabajos pictóricos. Estos autores o editores invertían una cierta cantidad en ilustrar sus textos y, por lo tanto, tenían un especial interés en garantizar la exclusividad de la reproducción. Por otro lado, la inclusión de ilustraciones procedía a menudo de un "deseo de autenticidad" o incluso de garantía de la misma; de ahí, el interés de los editores por proveerse de las más completas o eficaces.

Es natural, por consiguiente, que los integrantes de los diferentes círculos académicos europeos mostraran un especial interés no sólo en certificar de algún modo la prioridad de sus trabajos, sino en controlar su circulación, así como en exigir la mención del origen de los materiales y trabajos desarrollados a partir de ellos, suerte de recompensa simbólica por el *uso y desgaste* del discurso original, escanciada en notas a pie de página y referencias explícitas en el cuerpo del texto. Con alta frecuencia, los autores echaban en falta este reconocimiento o lo consideraban insuficiente, lo que explica las numerosas polémicas del periodo y que, por otra parte –a pesar de los aparatos de control modernos, tales como las revistas especializadas, los boletines, la nomenclatura consensuada y otros aparatos institucionales– no han dejado de sacudir periódicamente los círculos académicos, fieles herederos de las instituciones y discursos originados en este momento.

Estas premisas se confirman al considerar el caso de uno de los autores científicos españoles más activos en la época, envuelto en numerosas polémicas científicas, muchas de las cuales se referían a disputas sobre la prioridad o la autenticidad de los descubrimientos, y en las que las acusaciones de plagio resultaban de gran contundencia a la hora de desacreditar a

los adversarios. En efecto, Andrés Laguna, autor conspicuo e in*disciplina*do, acusó y fue acusado de apropiación de los trabajos ajenos.[1] Al mismo tiempo, esto resulta hasta cierto punto esperable, dado que fue un autor que se mantuvo siempre en la vanguardia de las disciplinas que practicó, para lo cual no dudaba tanto en enfrentarse con los autores más reputados del momento, como en apropiarse y corregir sus trabajos. De este modo, cuando realizó sus obras magnas, la traducción, comentario y enmienda de la obra de Dioscórides y del *Corpus Galenicum*, se sirvió de las versiones y comentarios previos de múltiples autores, entre los cuales se encontraba Jean de la Ruelle, así como aprovechó, sin citarlo en la mayoría de las ocasiones, la traducción al italiano del *Dioscórides* de Pietro Andrea Mattioli. Éste, halagado en un principio por las alabanzas de Laguna hacia sus trabajos, no protestó contra esta apropiación, aunque ulteriormente, movido quizás por la fama ascendente de Laguna, acabó denunciando airadamente las prácticas de su colega, al que acusó además de haber copiado mal sus dibujos botánicos, así como de haber plagiado la mayoría de su trabajo.[2] Otros autores contemporáneos o inmediatamente posteriores también compartieron esta opinión negativa de Laguna, como fue el caso de Giovanni Odorico Melchiori –no excesivamente imparcial pues era colaborador de Mattioli– aunque también el de compatriotas como Bernardino Cienfuegos (c. 1580-c. 1640). Los ecos de esta polémica debieron resonar largamente, puesto que Bartholomé de Villalba y Estaña se permite incluir unos versos satíricos en su *Pelegrino curioso* (editado por el padre Gayangos en 1570) que hacen alusión al *affaire*:

> También Laguna aquí nos asegura/ que el mal hablar es como pestilencia:/ que en Dioscorides el ha vaciado/ de Matiolo lo mas,/ lo otro ha gastado.[3]

El de Andrés Laguna no es más que uno entre los numerosísimos casos de polémicas científicas basadas en acusaciones de plagio. Las sospechas de apropiaciones indebidas o no reconocidas, así como los recelos entre los colegas del ramo por la ingratitud hacia los favores prestados o las informaciones obtenidas de segunda mano, se extendieron, por ejemplo, al conjunto del campo de la Botánica, la Farmacología, la Anatomía, la Medicina, la Cronología, la Historia Natural, o la Teología... Dentro de estos campos disciplinarios, al igual que sucede hoy en día, las referencias no respondían exclusivamente a la cantidad o la importancia de lo apropiado, sino que existían escalafones simbólicos y jerarquías sociales que determinaban la

[1] Para las fuentes explícitas y ocultas en la obra de Laguna, véase el excelente trabajo de Miguel Ángel GONZÁLEZ MANJARRÉS, *Andrés Laguna y el humanismo médico. Estudio filológico*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2000, y del mismo autor, *Entre la Imitación y el plagio. Fuentes e influencias en el* Dioscórides *de Andres Laguna*, Segovia: Obra Social y Cultural de Caja Segovia, 2000.
[2] Ver de GONZÁLEZ MANJARRÉS (2000a, págs. 229-232, 252-256) y también (2000b, pág. 176).
[3] Citado por (GONZÁLEZ MANJARRÉS, 2000a, pág. 232).

probabilidad de que una deuda textual o conceptual fuera o no reconocida. El mismo Mattioli sería objeto de reproches durante años por un estudiante aventajado, envidiable poseedor de una importante colección botánica y que le envió dibujos y muestras, por no haberle incluido en los agradecimientos, ni mencionado su participación en su celebrada obra. Esta joven promesa de la Botánica se llamaba Ulisse Aldrovandi (1522-1605) y acabaría siendo un profesor en Bolonia de considerable prestigio en toda Italia, pero tuvo que esperar a alcanzar esta posición para que sus contribuciones fueran reconocidas en las posteriores ediciones de la obra de Mattioli.[1]

Aparte del de Laguna, son numerosos los ejemplos posibles que permiten inferir prejuicios extra-disciplinares (i.e. sociales) a la hora de apropiarse o de reconocer el origen de los datos e informaciones ajenos en los trabajos presentados en nombre propio. Manteniéndonos dentro del ámbito de la Botánica y la Farmacología, podríamos recordar la extrañeza de los botánicos imperiales ante la resistencia de los indígenas a la hora de entregar los secretos de sus plantas medicinales. Al igual que sucediera con los Cronistas oficiales, los agentes científicos del Imperio gozaban de amplias prerrogativas a la hora de servirse de cuerpos e inteligencias ajenas para la culminación de los designios de la Corona. Las posibilidades inconmensurables abiertas por la incorporación de los territorios americanos y asiáticos en el Imperio español, condujeron a Felipe II a enviar incluso a sus médicos personales a la catalogación y examen de las plantas medicinales de ultramar. Misiones parecidas fueron realizadas por la Corona portuguesa, lo cual para muchos no es más que el inicio del "saqueo" –otros lo consideran, más polémicamente, un verdadero "plagio continuado"– de la riqueza cultural (de los saberes tradicionales, del *know-how*) y patrimonial de los territorios coloniales (GRUZINSKI, 2004). La periferia del sistema también proporcionaba autores insuficientes –a través de la doctrina de los saberes alienables en tanto que "*ab iniustis posseribus*" como se indicó anteriormente–; muchos autores europeos mostraron de manera recurrente sus suspicacias –A. Laguna justificaba sus comentarios al *Dioscórides*, porque rodeado de "árabes y bárbaros" era necesario un "guía y protector" para llegar a *buen puerto* (GONZÁLEZ MANJARRÉS, 2000a, pág. 29)–, y o bien ignoraron determinadas tradiciones eruditas por su *contaminación* cultural, o bien afectaron una menor influencia por parte de éstas. Aunque con

[1] Paula FINDLEN, "The Formation of a Scientific Community: Natural History in Sixteenth Century Italy", en A. GRAFTON, N. G SIRAISI (eds.), *Natural Particulars. Nature and the Disciplines in Renaissance Europe*, The MIT Press, Cambridge (Massachussets), 2000, págs. 379-380.

excepciones, la historia de la Ciencia moderna tiene un centro geográfico (y simbólico) muy preciso, contra toda posible evidencia histórica.[1]

El género de los escritores, como otros tantos condicionantes sociales, incidía en la atribución de la *autoría* (filiación, originalidad, autenticidad) de las obras científicas. Ya he mencionado el caso de las denominadas *puellae doctae*, quienes a lo largo de los siglos XV y XVI personificaron y centraron los debates en torno a las capacidades intelectuales o discursivas de las mujeres. En España, el caso más sonado fue el de Oliva Sabuco de Nantes Barrera, hija de Miguel Sabuco y Álvarez, hombre de ciencia y letras que gozaba de cierta reputación. Cuando en 1587, apareció a nombre de Oliva la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida ni alcanzada de los grandes filósofos antiguos*, no faltaron voces que insinuaron que la verdadera autoría correspondía a su progenitor, y se adujeron las consabidas limitaciones cognitivas femeninas y su propensión a la mentira y al robo. La obra ya había anticipado estas suspicacias y solicitaba al mismísimo rey Felipe II amparo ante las previsibles acusaciones de plagio, o incluso las eventuales rapacerías de los colegas masculinos:

> Pues assi yo con este atrevimiento y osadía oso ofrecer, y dedicar este mi libro à V. Catholica Magestad, y pedir el favor del gran Leon, Rey, y señor de los hombres y pedir el amparo, y sombra de las Aquilinas alas de V. Catholica Magestad, debaxo de las quales pongo este mi hijo, que yo he engendrado, y reciba V. Catholica Magestad este servicio de una mujer, que pienso es el mayor en calidad, que quantos han hecho los hombres, vassallos, o señores (…)Y si alguno, por haber yo dado avisos de algunos puntos de esta materia, en tiempo passado, ha escrito, o escribe usurpando estas verdades de mi invención, suplico a V. Catholica Magestad mande las dexe, porque no mueva a risa, como la Corneja vestida de plumas agenas.[2]

Con toda probabilidad, la iniciativa de Oliva Sabuco tiene por añadidura fines publicitarios; no muchas obras se encomendaban a tan alta protección, y el hecho de que fuera obra de una mujer era en sí mismo un acto prácticamente inédito: "de mujeres, pocos raros y ninguno desta materia". La invocación es asimismo extremadamente patética. Oliva Sabuco invoca la protección del Rey "hincadas las rodillas" y apelando, a través de una sucesión de imágenes

[1] Hay autores que llevan muy lejos estas tesis, adoptando posicionamientos extremistas y poco objetivos. Así, Nas E. BOUTAMINNA, en *L'islam fondateur de la Science. La Renaissance et les Lumières, les siècles de plagiat*, Beyrouth (Lyban): Albouraq, 2006, sostiene que a grandes rasgos la mayor parte de la ciencia europea del periodo es una apropiación deshonesta del trabajo de los sabios islámicos medievales; descripción a todas luces exagerada a pesar de posibles ejemplos puntuales. Según Boutammina, Galeno, Tales o Dióscorides no serían más que personajes de una tradición legendaria inventada por la Cristiandad para minimizar la importancia de la ciencia musulmana.

[2] Cito por la edición de 1728, Madrid: Imprenta de Domingo Fernández. "Carta dedicatoria", páginas preliminares no numeradas.

fabulosas (que incluyen el águila imperial), a la proverbial clemencia del león con "niños y flacas [débiles] mujeres". En cualquier caso, Oliva Sabuco debió dudar alcanzar auxilio real, o quizás estimó que toda protección era poca, pues no dudó en añadir una "Carta en la que Doña Oliva pide favor, y amparo contra los emulos deste Libro", dirigida a Francisco Zapata, Presidente de Castilla y miembro del Consejo Real. Y todavía, en previsión de los prejuicios que condenaran la obra o las tesis expuestas en ella, amonesta al lector en el Prólogo para que no juzgue la obra sin haber "visto y entendido su justicia".[1]

En cualquier caso, el golpe más certero contra la autoría de Oliva lo propinó su propio padre, Miguel Sabuco, quien afirmó que el libro era obra suya, y que si se la había adjudicado a su hija era para acrecentar su "honra", pero que ahora hacía pública su verdadera paternidad y reclamaba el privilegio de impresión y los beneficios económicos para su hijo varón (Alonso), y para sí mismo ("sólo por darle honra no el provecho y el interés").[2] En otras palabras, de ser ciertas estas declaraciones, a Miguel Sabuco no le importaba que su hija recogiera los beneficios simbólicos o sociales de su trabajo, siempre y cuando se le concedieran las ganancias materiales; o quizás todo formaba parte de una estrategia para captar la atención del público o algún patrocinio oficial. Aparte de las disputas familiares que se dejan entrever, lo cierto es que la controvertida atribución al padre o a la hija está lejos de arrojar un resultado concluyente;[3] se ha aducido que Oliva Sabuco gozaba del aprecio de algunos contemporáneos influyentes en la República de las Letras, como es el caso de Lope de Vega, quien la habría calificado de "Décima Musa" (RIVERA GARRETAS, 1997, pág. 136). El carácter excepcional del caso (de ahí su notoriedad) evidencia las barreras que debían sortear las autoras y eruditas. Desde una perspectiva militante, la estudiosa Teresa Ortiz Gómez ha señalado la frecuencia con la que las precursoras en el mundo científico se veían envueltas en polémicas acerca de la atribución o la valía de las obras que se publicaban a su nombre:

> Otra forma muy habitual de exclusión a lo largo de la historia ha sido la negación de autoría y de autoridad a mujeres que han escrito sobre ciencia[.] Los mecanismos han sido tan diversos como la acusación falsa de plagio que sufre en su época [la] científica renacentista Laura Ceretta; la negación de identidad que se da con Trótula de Salerno, la atribución [de] la obra a un varón que se supone oculto tras su nombre, como es el caso

---

[1] *Ibidem*.

[2] María Milagros RIVERA GARRETAS, "Oliva Sabuco de Nantes Barrera", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), Vol. 4: La literatura escrita por mujer: desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*, Iris M. ZAVALA (Coord.), Barcelona: Anthropos, 1997, pág. 142).

[3] Alvar MARTÍNEZ VIDAL, "Los orígenes del mito de Oliva Sabuco en los albores de la Ilustración", *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, nº 22, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", 1987, pags. 137-151. Ver (RIVERA GARRETAS, Oliva Sabuco de Nantes Barrera, 1997).

de autora española del XVII Oliva Sabuco de Nantes; simple apropiación de su trabajo, algo que sucedió numerosas veces con compañeras de científicos (varones) notables, como Rosalind Franklin, Lisa Meitner o tantas otras.[1]

La inclusión de las coordenadas sociales, políticas e ideológicas en la ecuación cuestiona la concepción tradicional de la historia de la Ciencia como una progresión acumulativa de saberes, donde el nombre de cada autor es consignado tras cada avance o contribución significativos. Todo ello resulta, en el mejor de los casos, en una grosera simplificación del funcionamiento y la trayectoria históricos de las disciplinas científicas. Como señalaba T. S. Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas*,[2] sólo de manera alegórica se puede concebir la ciencia como un "avance o progreso". Tampoco parece que la Historia de la Ciencia haya sido mayormente eficaz a la hora de asignar a cada autor los méritos que le corresponden en el avance general de cada disciplina. De hecho, la mayoría de las evidencias parecen cuestionar los presupuestos individualistas y ferozmente competitivos que conforman esta visión consuetudinaria de la cuestión. Muchos son los ejemplos que se podrían aducir para mostrar que la mayoría de los avances que se suelen imputar a un individuo determinado deberían con más rigor ser atribuidos a un conjunto de participantes y de precursores, conocidos, ocultados u olvidados; también parecen mostrar la aparición recurrente de logros simultáneos en equipos o individuos sin comunicación mutua; en otras ocasiones, razones ideológicas, políticas o diplomáticas influyen para que tal o cual candidato reciba oficialmente el reconocimiento por el logro. La adjudicación certera parece casi una excepción a la regla en este orden de cosas. Considérese por ejemplo el descubrimiento de la "circulación menor de la sangre" atribuido a William Harvey y a Miguel Servet alternativamente por los diferentes historiadores de la Medicina –en lo que tuvo ciertamente mucho que ver la doble condena católica y calvinista de las obras filosóficas o teológicas del segundo– mientras que los posibles candidatos árabes rara vez fueron algo más que mencionados por los historiadores, más allá de la mera cita erudita, hasta el siglo XX.

T. S. Kuhn proporciona en su obra clásica otros numerosos ejemplos donde los historiadores de la Ciencia se ven incapaces de decidir sobre el momento o el autor a partir del cual se puede afirmar que una hipótesis, un procedimiento, o cualquier nuevo elemento entran dentro

---

[1] "Feminismo, ciencias naturales y biomédica: debates, encuentros y desencuentros", *Aljaba, segunda época, Revista de Estudios de la Mujer*, Vol. IV, Luján, Santa Rosa, Neuquén: Universidad Nacional de Luján, Universidad Nacional de la Pampa, Universidad Nacional de Comahue (República Argentina), 1999, pág 13. Cfr. (BOTS & WAQUET, 1997, págs. 97-99).

[2] La edición que manejo es la tercera: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.

de lo que él denomina la "Ciencia Normal" [1], es decir, el ámbito de común acuerdo o consenso mínimo entre los integrantes de los medios académicos y disciplinarios sobre los objetivos y los procedimientos que se consideran legítimos e irrenunciables dentro la disciplina en cuestión (KUHN, 1996, págs. 23-34). Lo que nos interesa para nuestro estudio es el hecho de que la formación de estos consensos se fundamenta, en principio, sobre razones inherentes a la disciplina. Las polémicas sobre la prioridad o la validez de los hallazgos científicos se dirimen, a partir del Renacimiento, ante el único tribunal que se considera válido: aquel conformado por los pares de la *Republica eruditorum*, es decir, los colegas, co-miembros de disciplina. Al igual que la recompensa del crimen de "plagio", el juicio y la sanción son simbólicos; así como las consecuencias del mismo, al menos las directas, permanecen dentro de los límites del ejercicio de la disciplina o de la *Republica eruditorum*.[2] Estas mismas razones explican que las acusaciones de plagio en las obras y trabajos científicos no frecuenten las salas de justicia común.[3]

Esta dimensión simbólica del fenómeno no escapaba a los integrantes del campo de las letras del periodo. Cuando en 1604, George Abbot (quien llegaría a ser Arzobispo de Canterbury) relata un supuesto plagio de Giordano Bruno de Marsilio Ficino (*De vitae cœlitus comparanda*, libro III de *De Vita*, 1489) en los discursos pronunciados en Oxford en el verano de 1583 –adonde había sido invitado por un noble polaco (cuyo nombre Abbot omite)–, interpreta que Bruno actuó de este modo por ganarse una reputación en el prestigioso círculo universitario ("su corazón ardía en deseos de ganar fama por medio de algún acto memorable en tan celebrado lugar" [*his hart was on fire, to make himselfe by some worthy exploite, to become famous in that celebrious place*]). Significativamente, los anfitriones decidieron asegurarse de que la conducta de Bruno había sido intencionada y no un mero lapsus, por lo que esperaron a que el incidente se reprodujera en dos otras ocasiones, antes de callar discretamente al "perturbado" [*his braines did not stand stil*].[4] El castigo reservado a Giordano Bruno fue ejemplar, no sólo no obtuvo el prestigio buscado, sino que su nombre se asoció indefectiblemente durante décadas a la charlatanería (i.e. 'falsa erudición') en buena parte de los

[1]T. S. KUHN proporciona el ejemplo del "descubrimiento" del oxígeno, para el cual existen varios "candidatos", todos dotados de argumentos legítimos, aunque inevitablemente obsoletos, por lo que la afirmación "el oxígeno fue descubierto en X por X" siempre resultará en una falsificación parcial de la realidad histórica (1996, pág. 55).

[2] "Una de las más sólidas reglas de la Ciencia, aunque tácita, es la prohibición de recurrir a las autoridades estatales o a la plebe en general en lo tocante a cuestiones científicas" (KUHN, 1996, pág. 168).

[3] Marcel C. LAFOLLETTE, *Fraud, Plagiarism and Misconduct in Scientific Publishing*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1992, págs. 64-67.

[4] Apud Kristin GJERPE "A Provocative Style of Thought. Giordano Bruno Accused of Plagiarism" en (BJØRNSTAD, 2008, págs. 179-190). La cita se encuentra en págs. 179-180.

medios académicos británicos (GJERPE, 2008, pág. 181). Bruno, por su parte, atribuiría posteriormente el incidente a la "pedantería, contumaz ignorancia, presunción y vulgar grosería [*rustica incivilità*]" de los sabios de Oxford, a lo que incluso llega a calificar de "cerdos [*quel porco*]"; y achaca el incidente a la frustración de éstos al no poder rebatir sus argumentos teológicos, concluyendo con la cita del refrán clásico de "dar perlas a los cerdos".[1]

En los casos de plagio académico o científico en los que los querellantes acuden a los tribunales, lo que se resuelve no es, en realidad, sobre cuestiones científicas, sino sobre las ventajas económicas obtenidas a través de la publicación de los trabajos o aplicaciones de la Ciencia. Así, en el que es tenido por el primer juicio relacionado con la propiedad intelectual en España, el que enfrentó a los herederos de Elio Antonio de Nebrija con Manuel Alvares –que había elaborado también una gramática, *De institutione grammatica libri tres* (1572), por orden de sus superiores, enseñada en los colegios jesuitas dentro de su *Ratio studiorum*–, a pesar de que en los requisitorios de los demandantes se criticaba la Gramática contraria, el grueso de sus argumentos legales se basaba, más allá de la reproducción de los mismos contenidos en las dos obras –relativamente obligada dado el mismo objeto de estudio–, en el privilegio real otorgado a la *Gramática* de Nebrija, lo cual a los ojos de los demandantes la convertía en el único libro de texto adecuado para los estudios, de ahí el enorme interés económico de conservar dicho privilegio, y cabe recordar que, no en balde, los herederos de Nebrija se habían consagrado al negocio editorial humanista, universitario y educativo.[2] Una posible prueba de que el pleito era fundamentalmente económico (o político, si consideramos los recelos que despertaba la expansión internacional de la enseñanza jesuítica), y no académico la podemos hallar en el diferente desenlace del pleito dentro de la comunidad erudita; Diego de Saavedra Fajardo en su *República literaria* parece otorgarles un valor equivalente:

> Quise reconocellas [las escuelas] i ví que en ellas Antonio de Nebrixa i Manuel Alvarez i otros enseñavan a la juventud la gramática, porque sin su conocimiento perfecto ninguno podía ser ciudadano de aquella república [literaria] (1973, pág. 44).

La inmensa mayoría de las disputas relacionadas con el plagio se desarrollaba, en cambio, a través de los canales legítimos de comunicación científica: la *disputatio* académica, la epístola humanística, los comentarios a los textos mayores, etc. Según sostienen algunos historiadores de la ciencia, las controversias académicas, al contrario de lo que suelen pensar los profanos, no se resuelven en función de los argumentos estrictamente científicos que presen-

[1] Apud GJERPE (2008, pág. 185).
[2] Rogelio PONCE DE LEÓN ROMEO, "La difusión de las artes gramaticales latino-portuguesas en España (siglos XVI-XVII)", *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, nº 0, 2003: 119-145.

tan los oponentes; una parte importante del resultado de las mismas, en cambio, radica más en la capacidad *persuasiva* de los oponentes que en la fuerza de sus razonamientos, de donde resulta el entrecruzamiento con las formas retóricas y suasorias disponibles en el acervo discursivo de la época.[1] De este modo, las *observationes* o, adoptando un formato discursivo antaño reservado a la Teología, las *castigationes*, suerte de escrito polémico donde se criticaban opiniones o textos, se convirtieron en uno de los vehículos privilegiados de estas controversias: bajo el título de *Castigationes ad Janus Cornarius* (GONZÁLEZ MANJARRÉS, 2000a, pág. 144), aparecieron las acusaciones de Andrés Laguna contra el médico alemán por haberle copiado supuestamente sin haberle otorgado el mérito a su labor.

La complejidad del fenómeno de las apropiaciones y las polémicas consiguientes no sólo se explica por el carácter ambivalente del discurso científico, a la vez universal y competitivo, sino por las convenciones genéricas adoptadas, no siempre concordantes simultáneamente con ambos principios. Así por ejemplo, en toda época, por razones de economía referencial y citacional, los autores han prescindido de indicar el origen de absolutamente todos y cada uno de los materiales apropiados: la perspectiva distópica y teratológica de una página donde las notas a pie de página se enclaustraran *ad infinitum atque absurdum* ha llevado a los científicos a no consignar la procedencia más que donde es estrictamente necesario. En caso contrario, la comunicación científica se vería paralizada por la superabundancia de referencias intertextuales que invadirían el espacio reservado normalmente al cuerpo del texto, dificultando su lectura cuando no impidiendo por razones puramente materiales la completa exposición del mismo. Obviamente, lo que se ha considerado como "estrictamente necesario" ha variado enormemente según las épocas y las tradiciones particulares (GRAFTON, 1997). Una gran parte de los autores del Renacimiento y del Barroco no citaba a otros autores –sobre todo si no pertenecían al canon disciplinario– "salvo si entraban en contradicción con ellos".[2]

Coincidentemente, dentro de este periodo las citas más abundantes corresponden a los autores clásicos, como si la competencia por honores y mecenazgos se tradujera en una suerte de omisión continuada de los méritos de la competencia. Al mismo tiempo, los autores debían demostrar que estaban al tanto de los distintos avances que se producían en su campo de estudio, así como se hacía visible la necesidad de aprovechar el trabajo ajeno: nadie puede en

[1] "El censor que reçibía los libros de humanidad estava muy afligido, cercado por todas partes de diversos comentarios, cuestiones, anotaçiones, s[c]olios, observaçiones, castigaçiones, centurias, lucubraçiones (…)" (SAAVEDRA FAJARDO, 1973, pág. 31).
[2] Ver LAFOLLETTE (1992, pág. 14); y GONZÁLEZ MANJARRÉS (2000a, pág. 226).

solitario, aunque sea por motivos materiales, construir un campo de saber. Por último, y quizás lo que es más importante, tal y como afirma Anthony Grafton, gran especialista en la cuestión, las notas y referencias intertextuales podían adquirir además funciones retóricas o persuasorias, más allá de la mera "prueba" o "evidencia bibliográfica":

> (…) Las citas en las obras científicas –como lo han mostrado una serie de estudios– hacen bastante más que meramente identificar a los originadores de ideas y las fuentes de datos. Reflejan los estilos intelectuales de las diferentes comunidades científcas nacionales, los métodos pedagógicos de los diferentes planes de estudio, y las preferencias bibliográficas de los editores de las publicaciones científicas. Normalmente hacen referencia no sólo al origen de los datos manejados por los científicos, sino también a teorías más amplias y escuelas teóricas con las que los autores querrían verse asociados. […](GRAFTON, 1997, págs. 12-13)

Por todas estas razones, se podría afirmar que las acusaciones de plagio eran una consecuencia inevitable de los presupuestos contradictorios adoptados a partir del Renacimiento por la Ciencia Moderna. En muchas ocasiones evidencian tensiones sociales o epistemológicas dentro de las diferentes disciplinas, además de poner de manifiesto las diferentes estrategias adoptadas por los participantes en el campo para acceder o consolidar las posiciones dentro del canon, de la jerarquía disciplinaria y discursiva. Un autor cuya posición no estuviera todavía consolidada dentro del campo recibía más fácilmente acusaciones de apropiación o de arrogación indebida. Aunque se sabe que en 1567 Justo Lipsio, en aquel momento un joven humanista con una carrera prometedora, conoció y presentó sus respetos debidamente a Marc-Antonie Muret en el apogeo de su prestigio, ello no impidió que, algunos años más tarde, éste acusara de plagio a aquel por su edición de Tácito (1574). Marc Fumaroli ha sugerido que el verdadero motivo de conflicto entre ambos eruditos era el de aparecer como "campeón" de la Retórica Cristiana post-tridentina, en la que Tácito había sustituido a Cicerón como ideal estético en los tiempos de crisis que vivía la Europa cristiana (FUMAROLI, 2002, págs. 153-154).[1]

Inversamente, el ataque contra un autor canónico o importante dentro de la economía simbólica del paradigma podía resultar más interesante, pues los beneficios simbólicos podían ser mayores. Asimismo, los mecanismos de control eran más frecuentemente aplicados a los aspirantes que a los miembros de pleno derecho. Por último, pero igualmente de gran impor-

[1]Otro adalid de la *Rethorica Christiana*, san Carlos Borromeo afirmaba: "No podemos imaginar hasta qué punto cien cosas bien aprendidas y a mano sirven en infinidad de ocasiones. El cardenal Ascanio [Colonna] tenía en la memoria doscientos *lugares* [loci] de Salustio, Cornelio, Marco Tulio. Él mismo me lo dijo." Apud (BOLZONI, 2005, pág. 136).

tancia, como se ha dicho las polémicas podían resultar de un conflicto de intereses extra-disciplinarios: editoriales, personales, políticos, patrióticos y un inabarcable etcétera. En principio, el "amor de la Verdad" o del "Bien Común" o de las (Bellas) Letras se imponía a criterios nacionalistas o sectarios, y los enfrentamientos parecen, las más de las veces, reducirse a la esfera personal (amigos, aliados) de los implicados en las querellas, si bien es preciso señalar que la realidad, con frecuencia, no correspondía enteramente con los ideales ecuménicos y racionalistas reiterados en distintos momentos y latitudes por republicanos de prestigio. La deseada transferencia desde la dimensión patriótica o religiosa (ideológica) a los intereses individuales en el marco epistemológico y de construcción del *saber* literario y científico es claramente visible en la siguiente cita de Jean Le Clerc:

> La República de las Letras es un Estado aparte que no se ocupa en absoluto de las guerras que asolan Europa, y en el que los sabios de las naciones que están en guerra viven juntos en paz, salvo si hay disputas entre ellos. Hay enfrentamientos y guerras particulares entre ellos, donde lo único que se pierde es papel y tinta.[1]

Los enfrentamientos literarios se presentan como un fenómeno natural o propio del campo de las letras y ciencias, al contrario de lo que sucede con las controversias ideológicas. Desde esta perspectiva, se comprende mejor la abundancia de polémicas sobre el aprovechamiento de las obras ajenas en todos los campos disciplinados del periodo, en una competencia feroz por establecer paradigmas e hitos. Andrés Laguna, autor multifacético y que podemos tomar como ejemplar, recibió y lanzó acusaciones en cada una de las numerosas disciplinas en las que intervino. Desde una perspectiva más amplia es posible consignar acusaciones y atribuciones polémicas en campos tan variados como la Ingeniería, la Arquitectura,[2] la Retórica, la Crítica literaria, la Gramática, la Geografía, la Historia natural,[3] la Lengua de sordos,[4] la

---

[1] *Bibliothèque choisie* (1706), citado por BOTS y WAQUET (1997, pág. 39).

[2] Véase José A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ y David FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ –en "¿Un plumífero plagiario?", *Revista de Obras Públicas*, abril 1991, Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos (España), págs. 19-32, donde analizan el uso sin mención de dibujos y textos de Palladio en un tratado español del s. XVI de ingeniería civil. La mala citación de los materiales, práctica que los autores consideran habitual en la época, provoca que los puentes descritos en el tratado sean "absurdos" desde el punto de vista meramente arquitectónico.

[3] Véanse las notas correspondientes en el apartado anterior consagrado a los cronistas de Indias; también María de la Luz AYALA "La historia natural en el siglo XVI: Oviedo, Acosta y Hernández", en *Estudios del Hombre*, nº 20 (2005), revista del Departamento de Estudios Mesoamericanos y Mexicanos del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara, págs. 19-27.

[4] Para las controversias sobre los métodos de Juan Pablo Bonet, Pedro Ponce de León, Ramírez de Carrión y Melchor Sánchez de Yebra, ver de Antonio GASCÓN RICAO y José Gabriel STORCH DE GRACIA Y ASENSIO (2004), *Historia de la educación de los sordos en España y su influencia en Europa y América*. Madrid: Ramón Areces, págs.149-153, quienes sostienen, por otra parte, que habría un interés de los cronistas benedictinos que, si no originaron, propagaron las acusaciones contra Bonet, para engrandecer al tiempo la figura de Ponce de León.

Lexicografía, la Botánica (GRAFTON, SHELFORD, & SIRAISI, 1992, pág. 164), la enseñanza de idiomas[1] y, en definitiva, en cualquier campo del discurso donde se aprecia algún esfuerzo encaminado a disciplinarlo, a sentar sus principios fundamentales y sus textos y autores de referencia. Las polémicas son multiformes y también adquieren dimensiones internacionales y diplomáticas. Las obras circulan según los intereses editoriales o las facilidades de censura, en ocasiones se traducen sin indicar el autor original o su calidad de "traslado", y eventualmente las mismas obras pueden volver a su lengua de partida como obras anónimas o traducciones de sus *plagios*. Otras veces podemos rastrear las estrategias competitivas y exclusivas en prefacios donde los autores se jactan de ser los primeros en haber resuelto determinada aporía de la *doxa*, o ponen en guardia contra falsos eruditos (género que como se verá alcanzará su apogeo en la primera mitad del siglo XVIII), o, en fin, ponen una inopinada insistencia en consignar la fecha de sus descubrimientos, invenciones y publicación de sus trabajos, llegando, como se decía más arriba, a depositar ante testigos e incluso notarial o judicialmente los proyectos o resultados de los mismos.

La superabundancia cuantitativa de lo impreso –queja tópica en la época– oculta para muchos autores una falta de inventiva y de esfuerzo: los escribidores se limitarían a confeccionar sus obras de erudición o literarias sin mayor ambición. Así, Francis Bacon, en la *Instauratio magna* (1620) apelaba a una reestructuración y reorganización del campo del saber para un mejor aprovechamiento de los recursos e ingenios, a través, entre otras propuestas, de la creación de equipos de investigación con tareas precisas de recopilación y selección de materia científica relevante.[2] Las razones altruistas que encontraba para esta evolución las encontraba en el lamentable estado en el que se encontraba la Escritura:

> Si un hombre se dirige del taller a la biblioteca, y se admira ante la inmensa variedad de libros que ve allí; dejémosle examinar su contenido y su asombro se habrá convertido probablemente en todo lo contrario. Pues después de observar sus interminables repeticiones y cómo los hombres siempre están diciendo y haciendo lo que se ha dicho y hecho

[1] Véanse los artículos clásicos sobre la cuestión de Louis COOPER, "Sebastián de Covarrubias: una de las fuentes principales del Tesoro de las dos lenguas francesa y española (1616) de C. Oudin", *Bulletin Hispanique*, LXII, 1960, págs.365-397; y el ya citado, del mismo autor, "Girolamo Vittori y César Oudin: un caso de plagio mutuo" (1960); sobre la apropiación del Tesoro de C. Oudin por Francisco Sobrino, además de una visión general de la historia lexicográfica de los siglos posteriores, véase la tesis doctoral de Carmen CAZORLA VIVAS, *Lexicografía bilingüe de los siglos XVIII y XIX con el español y el francés*, Madrid: Departamento de Filología Española de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, 2002, especialmente págs. 13-21 y 90, disponible en línea en versión electrónica en: http://eprints.ucm.es/4375/.

[2] Las propuestas de Bacon no son un caso aislado, existen testimonios de propuestas y colaboraciones de este tipo para empresas puntuales, como la traducción bíblica, y otros campos como –los observatorios de Tycho Brahe son una buena muestra– la astronomía (GRAFTON, 2009, págs. 98-113) .

> antes, pasará de la admiración por la variedad al asombro por la pobreza y mezquindad de los temas que hasta ahora han ocupado y poseído las mentes de los hombres.[1]

El aumento del número y de la calidad de las herramientas de validación filológica –conocidas, por otra parte, al menos en sus rudimentos esenciales, desde la Escuela de Alejandría de la Antigüedad– y, de manera definitiva, la generalización de las mismas desencadenan una verdadera caza de falsificaciones, plagios e imposturas literarias y científicas de todo tipo. Muchos fueron realizados por los mismos humanistas y eruditos encargados de detectarlas, y quienes, en respuesta a la sofisticación de las herramientas de comprobación, dotaron a sus imposturas de una complejidad capaz de resistir el escrutinio de eruditos. Estos se hallaban provistos, gracias a la difusión de la Imprenta, de un arsenal de pruebas de coherencia textual, paleográfica, lingüística o histórica; se editaron manuales para distinguir y catalogar los distintos tipos de falsificaciones numismáticas,[2] arqueológicas o textuales; las redes de correspondencia internacional a escala planetaria permitieron además intercambios relativamente rápidos entre la comunidades trans-nacionales de sabios, un espacio de libre expresión,[3] a menudo por encima de barreras sociales, políticas, ideológicas o incluso religiosas;[4] a su vez, el aumento de los intercambios propició la generalización de estándares y protocolos de investigación y explotación de las investigaciones, lo cual contribuyó indudablemente a una mejora de la eficacia y alcance de las mismas. Todos estos factores, en suma, permitieron un aumento exponencial de la *erudición* disponible. No obstante, la naturaleza misma de ésta presentaba dificultades considerables para su manejo y aprovechamiento; la superabundancia bibliográfica y sus aspiraciones enciclopédicas, el recurso habitual a la antología, pandectas y todo tipo de textos derivados, resúmenes, antología de *topoi koinoi* y compilaciones (tal y como se ha visto en apartados anteriores) prueban hasta qué punto la Alta Cultura exigía a sus practicantes el dominio de toda una serie de herramientas, prácticas

---

[1] Apud GRAFTON, SHELFORD & SIRAISI (1992, pág. 202).

[2] Obra del español Antonio AGUSTÍN, *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Tarragona: 1587, citado por GRAFTON (1990, pág. 30).

[3] En su parodia, seguramente SAAVEDRA FAJARDO exagera con ironía al sostener que hasta los filósofos ateos pueden expresarse libremente en la República literaria: "Impaciente pregunté a Marco Varrón [por qué] se permitía en aquella república una gente tan ignorante i sin religión, opueta en esto a todas las naciones, de tan viles pensamientos (…) « Donde se disputa (me respondió) es fuerza que aya valedores de todas las opiniones, por extravangantes que sean (…)»" (SAAVEDRA FAJARDO, 1973, págs. 85-86).

[4] "La República de las Letras es de muy antiguo origen… Abarca todo el mundo y está compuesta por todas las nacionalidades, todas las clases sociales, todas las edades y ambos sexos… Se hablan todas las lenguas, tanto antiguas como modernas. Las Artes se unen a las Letras, y los artesanos también tienen su lugar en ella. El honor y la gloria se deciden allí por aclamación", Noël d'ARGONNE [incorrectamente mencionado como "Noel**le** de l'Arg**ò**nne"], *Mélanges d'histoire et de littérature…* (1699-1700), citado por A. GRAFTON, *Worlds made by Words. Scholarship and Community in Modern West*, Cambridge (Massachussets) and London (England): Harvard University Press, 2009, pag. 9. En esta obra, A. GRAFTON proporciona otros muchos ejemplos de "ecumenismo y tolerancia" erudita y científica. También (ÁLVAREZ BARRIENTOS, 2006, págs. 22-23).

y códigos para orientarse y labrar su camino en los nuevos, y cada vez más numerosos, territorios de la Galaxia Gutenberg.

Las políticas de citación, por ejemplo, cumplían objetivos múltiples sólo parcialmente encaminados a "honorar las deudas textuales", y habían adquirido una complejidad tal que su correcto empleo permitía discriminar a los ciudadanos legítimos de los *irregulares* de la República de las Letras. Citar, por ejemplo, detalladamente un pasaje conocido hasta la saciedad por los miembros aptos de la comunidad letrada, podía ser juzgado irreparablemente como una torpeza o incompetencia, pues equivalía a tomar como novedoso lo que no era más que material asimilado completamente en el patrimonio discursivo erudito. Ahora bien, la competencia lectora dependía de factores inevitablemente coyunturales: siempre era posible que las referencias que se podrían sobreentender –y por lo tanto omitir– en, digamos, las universidades italianas del Quinientos, fueran quizás necesarias en otras latitudes y en otros momentos. Esta podría ser la explicación de las acusaciones de plagio de Giordano Bruno, quien no habría considerado necesario recordar que se apoyaba en Marsilio Ficino cuando pronunciaba sus conferencias ante un auditorio británico.

Las controversias en materia de citación ocuparon buena parte de los desacuerdos y debates intelectuales que habrían de conformar ulteriormente las nociones actuales de Ciencia Normal e investigación científica convencional, aceptadas universalmente: lo que se podía reproducir libremente (texto, ilustración, datos…) sin mención de autor; cómo de precisas deben ser las referencias bibliográficas; sobre la conveniencia de marcar los textos y fuentes principales de las secundarias; qué grado de transformación –o *mejora*– era necesario para legitimar una apropiación, etc. Estas negociaciones entre los intereses individuales y colectivos se producían con frecuencia en ambientes académicos y universitarios neo-escolásticos, lo que conducía a interminables argumentos plagados de silogismos concatenados y de erudita y meticulosa casuística.

El conocimiento experto de los códigos literarios vigentes especialmente en materia de citación, todo lo que se podría englobar bajo la etiqueta de *decorum* (GRAFTON, 2009, págs. 32-34), permitía a los integrantes de la República de las Letras (universitarios, académicos y autores) elaborar estrategias de actuación y de creación de alianzas eficaces para su integración y ascenso en el campo literario y científico.[1] En el plano de la construcción del discurso,

[1] "La República literaria se había convertido en un Estado aristocrático, en el que en absoluto se entraba libremente. Guy Patin (1601-1672) deseaba incluso que no se accediera al ingreso sino «tras largas y doctas pruebas». Si bien no había examen de ingreso verdaderamente hablando para entrar en esta comunidad, no por ello se podía prescindir de credenciales: publicaciones, claro está, que establecieran de manera patente la valía

estas tácticas y estrategias se concretaban en técnicas de citación (intertextualidad) directas, indirectas, libres, explícitas, implícitas o encubiertas, practicadas por el conjunto de los humanistas, autores e investigadores de pleno derecho. Estas sutiles destrezas bordeaban frecuentemente las interdicciones explícitas y convencionalmente aceptadas, como se ha intentado mostrar anteriormente. De su cabal dominio dependían en buena parte las posibilida-posibilidades de éxito de los aspirantes al ingreso en el Parnaso o, más modestamente, a la República de las Letras. Marcel Bataillon describía de este modo las habilidades humanísticas de Andrés Laguna, el autor que hemos utilizado, por su comportamiento contradictorio y ambiguo, como ilustración emblemática del periodo: "[N]uestro español, como vemos cuando puede confrontárselo con sus fuentes, era experto en utilizar sin copiar, variando el vocabulario de los textos que utilizaba".[1] Miguel Ángel González Gallardo en su completa monografía precisa todavía más las múltiples técnicas empleadas por Laguna:

> No obstante, todo este material que Laguna copia de la obra (…), aunque muchas veces, como digo, lo reproduce tal cual (…) sin embargo en otros muchos casos lo somete a re-elaboración, lo retoca ligeramente, lo diluye entre otros datos personales y referencias eruditas de crítica textual y, lo que es más importante, lo entremezcla con tal abundancia de anécdotas históricas, míticas, folclóricas, vivencias personales propias (todo ello, además, contando con un lenguaje tan ágil, rico, exuberante y prolífico), que al final da la impresión de que nos hallamos ante una obra nueva, rara y peculiar, original e inmersa de lleno en la tradición científica, popular y erudita; calificativos todos ellos que muy bien pueden aplicarse a este inclasificable trabajo a medio camino entre el comentario y la miscelánea.[2]

Cualquier candidato al ingreso republicano debía ser capaz de realizar al menos una parte de todas estas acciones –a las que, por otra parte y teniendo en cuenta las prácticas efectivas de la época, se les podría añadir la *técnica de la citación insuficiente* (citar de forma ocasional, o sólo en cuestiones menores,[3] tergiversar las palabras, inventar autores o referen-

---

del erudito, pero también aquel imprescindible «ábrete sésamo» que era una carta de recomendación" (BOTS & WAQUET, 1997, pág. 96).

[1] Apud GONZÁLEZ MANJARRÉS (2000a, pág. 143).

[2] Aunque el comentario de M. A. GONZÁLEZ MANJARRÉS tiene como objeto el Dioscórides de Laguna, considero que se puede extender a buena parte de la producción editorial científica o literaria de la época. El juicio del autor hacia esta obras es por otra parte positivo, la cita completa termina del siguiente modo: "Ahí es precisamente, en mi opinión, donde radica la originalidad del Dioscórides de Laguna" (GONZÁLEZ MANJARRÉS, 2000a, pág. 232).

[3] Esto es lo que precisamente –y es innegable que entendía de estas cuestiones– le reprochaba Laguna a Cornarius: "casi todas [mis *Anotaciones*] las has transcrito al pie de la letra en esa egregia obra tuya, excepto unas pocas que dejaste aparte por imprudencia o intencionadamente" apud (GONZÁLEZ MANJARRÉS, 2000a, pág. 122).

cias, etc)–, y pronto hubo quién decidió aprovechar las oportunidades en el mercado. En efecto en el periodo abundan las obras que pretenden "enseñar" a escribir, hablar o, incluso, razonar. Hemos visto algunos ejemplos, como la pedagogía del cuaderno de citas, la *imitatio composita*, el ciceronismo radical, etc., propuestos por Erasmo, Vives y otros humanistas. Posteriormente, como veremos más adelante, estas pedagogías de la escritura desembocarán en propuestas anti-clásicas y heterodoxas, entre las cuales destaca por su cinismo mundano, el autoproclamado Sieur de Richesource, que pretendía que con su método, el *Plagianismo* [*Plagianisme*], se podía discurrir elegantemente de cualquier materia "sin ingenio, sin estudio y sin esfuerzo".[1]

La progresiva complejidad de estas técnicas puso en peligro las convenciones y doctrinas intertextuales hasta entonces aceptadas. Asimismo, se incrementaron enormemente los conocimientos y competencias exigidos a aquellos que denunciaban, se defendían, los que investigaban, o decidían sobre cuestiones de autenticidad y autoría de textos. Siguiendo a Galeno, que había expurgado los textos hipocráticos a partir de criterios textuales, Girolamo Cardano procedió a hacer lo mismo a partir de la "dicción, dialecto y estilo", como propugnaba el texto galénico –en sí mismo, como señala con humor A. Grafton, una falsificación (1990, pág. 30)–. Para la segunda mitad del siglo XVII, Jakob Thomasius y Johann Michael Reinelius podían afirmar, sin despertar mayor sorpresa u oposición –en la que, por otra parte, es la primera obra sistemática consagrada a la cuestión–, que "el plagio era un crimen exclusivamente erudito".

A lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, la difusión y afianzamiento de esta opinión llevó a los profesionales de la erudición a confeccionar nuevos mecanismos de control de la producción escrita: La Ciencia se dotó de un discurso historiográfico que atribuyera de manera definitiva un sentido al avance científico y los méritos correspondientes a los individuos concernidos; se elaboraron catálogos de autores y títulos; pero, en negativo, también se elaboraron catálogos de obras espurias o falsas, de falsificaciones, autores anónimos, ficticios. Es destacable que, en el momento en que Ciencia y Literatura separan definitivamente sus discursos, las disciplinas humanísticas o literarias adopten –con la salvedad de la dimensión jurídica, que trataremos más adelante, y que marcará también las diferencias entre ambas modalidades discursivas– los mecanismos de control de la producción científica, cuyos principales rasgos son: examen y apreciación por pares, de marcada dimensión simbólica, a través de la comparación textual y evidencias circunstanciales o históricas. La construcción de

[1] [Jean OUDART o DE LA SOURDIERE], Sieur de RICHESOURCE, *Le masque des orateurs. L'art de déguiser les discours d'autrui*, Paris: Académie des Orateurs, 1673, pág.4.

este discurso teórico sobre el plagio –que será el objeto de un estudio detallado en la segunda parte del presente trabajo– comenzaría propiamente hablando con la publicación en Leipzig en 1673 de la obra de Reinelius y Thomasius, *De plagio literario*; el siguiente hito lo formaría el diccionario histórico de autores de Pierre Bayle (*Dictionnaire Historique et Critique*, Rotterdam, 1697), modelo de buena parte de la crítica y de la historia literaria posterior.

1.5.6 Bajo la protección de Apolo: prerrogativas, estrategias y plagio en el Parnaso barroco.

> -…Nadie está en los infiernos con tanta causa ni con tan sucia causa.
>
> El pobre poeta de los pícaros, que no pudo negarse y se vio descubierto y conocido, pidió que le diesen licencia para hablar. (…)
>
> El poeta de los picaros se fue concomiendo chistes á festejar la boca de noche y el miedo de los niños y á revestirse en el cuerpo de los poetas mecánicos, ingenios cantoneros y musas de alquiler como mulas.[1]
>
> Francisco de Quevedo y Villegas, *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*.[2]

Sin entrar en las controversias específicas a la periodización de la historia literaria, el periodo que conocemos como Barroco suele ser ubicado normalmente en el siglo XVII y se le suelen asociar una serie de autores de tendencias estéticas disímiles (que algunos consideran complementarias), pero que pueden ser sistematizadas en los ámbitos del presente estudio. No es mi propósito aquí entrar en estas cuestiones, salvo en lo concerniente al objeto de mi investigación: los *límites*, los interdictos, los tabúes de la imitación y la *citación* literaria (¿cuáles son las relaciones *inter*textuales e *hiper*textuales o *archi*textuales?, según las preferencias terminológicas), la construcción de la figura moderna de autor (¿cuáles son sus prerrogativas y deberes?) y la definición de la *res literaria* (¿qué es la literatura?, ¿cuál es su especificidad frente a otros discursos?, ¿puede constituir una propiedad artística o intelectual?, ¿cuál es su valor social o simbólico?).

---

[1] "El Entrometido y la Dueña y el Soplón" (otro nombre con el que es conocida la obra), *Obras de don Francisco de Quevedo* de la Biblioteca de Autores Españoles, Tomo I, Madrid, 1852, pág. 372.

[2] Obra de 1628, cito por la edición *Francisco de Quevedo: Obras completas en prosa*, Vol. 1, Tomo II, edición de Alfonso REY, Madrid: Castalia, 2003, pág. 532.

Si consideramos el elevado número de disputas públicas literarias –cuyo anecdotario, de manera significativa, ha formado parte indisoluble de buena parte de la interpretación, en clave biográfica, de las obras literarias de Cervantes, Lope de Vega, Mateo Alemán, Quevedo, Góngora y otros muchos– cabe destacar que los autores se indignaron a menudo ante lo que consideraban "hurtos" de una manera parecida, salvando las distancias, a como lo haría un autor moderno. En cualquier caso, los tribunales de justicia no se ocupaban habitualmente del plagio, ni los autores lo pretendían, puesto que el plagio, a diferencia de la piratería editorial, era considerado más como una actividad inmoral que ilegal, y la frontera entre la imitación legítima y la condenable era aún más imprecisa, si cabe, que en la actualidad.

Asimismo, se recordará que los verdaderos propietarios de los "derechos de reproducción de las obras" solían ser los impresores, que pagaban a los autores una sola vez (por el manuscrito) y esto con mucha frecuencia en especie (un número *x* de volúmenes); en cualquier caso, el beneficiario de un privilegio no solía corresponder con el escritor que había compuesto la obra para la cual dicho privilegio había sido emitido. De este modo, las violaciones más frecuentes de lo que hoy consideraríamos "derechos de autor" consistían en impresiones no autorizadas, traducciones que se hacían pasar por originales, u omitiendo el nombre del autor, o firmándolas como propias:

> Señor lector, esta tragedia se hizo en la corte sólo un día, por causas que a vuesa merced le importan poco. Dejó entonces tantos deseosos de verla, que les ha querido satisfacer con imprimirla (…) vuesa merced la lea por mía, porque no es impresa en Sevilla, cuyos libreros atendiendo a la ganancia, barajan los nombres de los poetas, y a unos dan siete y a otros dan sotas; que hay hombres que por el dinero no reparan en el honor ajeno, que a vuelta de sus mal impresos libros, venden y compran (…)

Así lo denunciaba Lope de Vega en el prólogo de *El castigo sin venganza* achacando a los libreros hispalenses unas prácticas que también eran frecuentes en otros muchos centros de impresión europeos (en las imprentas de los Países Bajos, o Lisboa sin ir más lejos, se obraba a menudo de un modo similar). Décadas más tarde, Pedro Calderón de la Barca habría de quejarse por los mismos motivos; en sus palabras resuena la frustración de los autores frente a la impunidad de los impresores, verdaderos beneficiarios del sistema de privilegios. La novedad de la cita, puesto que estas quejas eran recurrentes, reside en que apunta directamente a los jueces y a la Ley para que protejan a los autores más allá de meras razones comerciales:

> Yo, Señor, estoy tan ofendido de los muchos agravios que me han hecho los libreros (pues no contentos con sacar sin voluntad mías [sic] a la luz mis mal limados yerros, me achacan los ajenos, como si para yerros no bastasen los míos; y aun esos mal trasladados, mal corregidos, defectuosos y no cabales), tanto que puedo asegurar a V.E. que aunque por sus títulos conozco mis comedias, por su contexto las desconozco; pues algunas que acaso han llegado a mi noticia, concediendo el que fueron mías, niego el que lo sean, según lo desemejadas que las han puesto los hurtados traslados de algunos ladroncillos que viven de venderlas, porque hay otros que viven de comprarlas; *sin que sea posible restaurar este daño, por el poco aprecio que hacen de este género de hurto los que, informados de su [in]justicia, juzgan que la poesía más es defecto del que la ejercita, que delito del que la desluce. Esta desestimación y poco caso que los señores jueces privativos de imprentas y librerías* tal vez han hecho de mi queja, me ha puesto en tal aborrecimiento, que no hallo más remedio que ponerme de su parte, haciendo yo también desprecio de mí mismo. [La cursiva es mía.] (2008, págs. 292-293)

Calderón es muy claro a la hora de señalar dónde falla el sistema: ni los autores gozan de la consideración (social: "juzgan que la poesía más es defecto del que la ejercita, que delito del que la desluce") que merece su trabajo, ni la ley, ni las instituciones jurídicas ("jueces privativos de imprentas y librerías") los protegen adecuadamente. Estas quejas, cada vez más frecuentes, tardarán todavía tiempo en cambiar el sistema jurídico correspondiente a la propiedad intelectual y literaria. En cualquier caso, se recordará que los límites intertextuales en la época eran bastante amplios; los dramaturgos, y los autores en general, se inspiraban muy largamente en contemporáneos y extranjeros, siempre y cuando se justificara una transformación mínima del original. Los umbrales del decoro fluctuaban según los autores y tendencias ambientales, pero parece innegable que la traducción, la adaptación o el cambio de registro o modalidad genérica (me refiero a procedimientos como la versificación, prosificación, dramatización, etc.) podían resultar coartadas suficientes para las prácticas de reescritura, como se puede ver en los fragmentos extractados en la cita anterior, en los que Lope declara la naturaleza *derivada* de la obra y legítima su apropiación por las transformaciones efectuadas:

> Su historia estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana; esto fue prosa, ahora sale en verso; *vuesa merced la lea por mía* (…) *advirtiendo que está escrita al estilo español*, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los

> trajes y el tiempo y las costumbres. [El texto en cursiva indica el inicio y el final de las elipsis de la cita anterior][1]

Mención aparte merecen las continuaciones apócrifas (de las que me ocuparé más extensamente): *La hija de la Celestina*, *La segunda parte del Lazarillo de Tormes*, del *Guzmán de Alfarache*, del *Quijote*, las continuaciones del *Amadís*... También nace en este periodo el plagio de títulos, avisados los autores y los impresores de los primeros rudimentos de la economía de mercado, de la publicidad y de lo que en la actualidad se conoce como "el valor añadido" de las 'marcas' y etiquetas. Con esta misma lógica, se atribuían fraudulentamente textos a autores consagrados, o se realizaban falsificaciones, en las que se procuraba imitar el estilo o los giros propios un escritor. Es de destacar que simultáneamente se constata un abundante uso del pseudónimo y, a menudo, se disimulaban los autores tras anagramas o, más radicalmente, tras la anonimia, todo lo cual facilitaba el trabajo de aquéllos que se apropiaban de los textos ajenos. Por otro lado, las imprentas y los editores del Norte de Europa no se mostraban tan estrictos con la censura, las autorizaciones estatales o con la verdadera identidad de los proveedores de materia publicable, y cuando temían enfrentarse con la ley o la censura no dudaban en adjudicar la obra a autores fabulosos o falsificar la procedencia del libro (imprenta y dirección ficticias).[2] Con razón (y cinismo), Avellaneda argüía las costumbres vigentes cuando defendía el derecho de proseguir relatos y peripecias ajenas:

> Sólo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos. ¿Cuántos han hablado de los amores de Angélica y de sus sucesos? Las *Arcadias*, diferentes las han escrito; la *Diana* no es toda de una mano.[3]

Las representaciones clásicas de la autoría y de los procedimientos legítimos de creación literaria también se veían amenazados desde dentro, en los cimientos mismos del Arte de Escribir, es decir de la Poética y las reglas para la correcta formación de los discursos literarios. Es perceptible una continuidad durante todo el período barroco de la teoría renacentista (y clásica): es decir, de la legitimidad de los préstamos y de la conveniencia de la imitación como herramienta de formación o de creación. Se recordará, como expuse más arriba, que Erasmo en su *De duplici copia, verborum ac rerum duo* (1516) había establecido una "retórica de la citación" en la que la *sententia* (cita emblemática) implicaba tres funciones complemen-

---

[1] Texto citado por D. YNDURÁIN, en "El castigo sin venganza como género literario" (2006, pág. 161).
[2] Al parecer los nombres ficticios de editores como Jean Marteau ('Juan Martillo') y Jean Le Censeur ('Juan el Censor' se convirtieron en distintivos de las obras heterodoxas o ilegítimas (BOTS & WAQUET, 1997).
[3] "Prólogo", Licenciado Avellaneda, *2ª Parte de Quijote de la Mancha*. Tarragona, 1614.

tarias: el *ornatus* (‘ornamento’), la *acuitas* (‘pertinencia, agudeza’) y *probatio* (‘argumento”). No obstante, a fines del XVI el modelo ya había entrado en una crisis cuya evolución aparece pautada por las recurrentes disputas sobre los límites de la imitación clásica y la adecuación específica de cada obra en cuestión. Este equilibrio triangular se había mostrado más precario de lo esperado, más aún cuando el interés de los autores se había desplazado bien hacia el *ornatus* (formalismo extremo, culteranismo caricaturizado), bien hacia la *acuitas*, a menudo más *aguda* (conceptista, ingeniosa, alusiva) que *pertinente*. El gusto barroco por los desbordamientos anti-clásicos representó el mayor vector de crisis de la *imitatio* como procedimiento de creación discursiva.

Como ha mostrado Marc Fumaroli, en el panorama europeo surgieron voces que apuntaban hacia la Península como origen de la enfermedad que asolaba la retórica y la poética por encima de las fronteras; autores como el jesuita Vavasseur señalaban como culpables a los “matamoros” (*matamores*: ‘fanfarrones’; en alusión al andaluz Alfonso García Matamoros, profesor de Retórica y autor de la apología *De asserenda Hispanorum eruditione, sive De viris Hispaniae doctis narratio apologetica*, 1553) que hinchaban y dislocaban los discursos (*verba*) y los alejaban de su legítima motivación, las realidades objetivas (*res*), ignorando la *dulzura*, la *mesura* y la *sencillez*[1] que habían sido los ideales expresivos del Renacimiento. Los síntomas podían ser agrupados en tres clases mayores, que se corresponden con los vértices del triángulo antes mencionado (moral, estético, cognitivo): *inflatio verborum* (‘exceso verbal’), *inanis vocum elatio* (‘la vacua arrogancia sonora’), y *acumina* (‘[exceso de] agudezas’), una irresistible inclinación a la exageración, la mentira o lo falso (FUMAROLI, 2002, págs. 413-415).

Aunque la enfermedad tenga un origen hispánico –aseveración improbable, por otra parte–, Vavasseur constata con aprensión que sus estragos se extienden por toda Francia y –lo que desde su punto de vista viene a ser prácticamente lo mismo– por los restantes territorios de la República de las Letras. La plaga se transmite a través de modas y aprovecha los excesos editoriales de la época, puesto que la superabundancia textual deforma los procedimientos poéticos clásicos de imitación y de reescritura vigentes durante el ideal humanístico-renacentista. La *imitatio* emuladora, respetuosa y selectiva a priori ante el objeto y la finalidad del proceso imitativo había degenerado en un mal estético y ético; a la caza de un *ingenium* siempre evasivo, se impone un eclecticismo radical y oportunista, una nueva teoría citacional de discurso libre donde se mezclan los registros (lo sublime y lo escatológico), una erudición

[1] Sobre este ideal renacentista –que este crítico considera trans-histórico–, ver R. P. SEBOLD (2003).

de acarreo, de *reuso* ("di riuso", en el sentido dado por P. Cherchi), y donde se confunden los motes (*acute dicta*), las agudezas eruditas (*sententiae*), las fuentes y los materiales propios, en una ausencia de mesura intertextual que termina por dinamitar la estabilidad entera del edificio renacentista.

1.5.6.1 Prerrogativas de los poetas en el Parnaso.

Los problemas ligados a la dimensión intertextual de los textos áureos eran objeto de preocupación de los distintos (y numerosísimos) tratadistas, los cuales habían intentado trazar, desde las distintas tradiciones y escuelas, los límites de la imitación poética, en capítulos que se habían vuelto ineludibles en el género. Juan de Jáuregui prevenía en su *Discurso poético* (1624):

> Cometes un vicio no comoquiera, sino el mayor; y es que no preparas primero las sentencias para adornarlas después con las palabras, sino al contrario; porque en el punto que hallaste una palabra peregrina, o que engañado la juzgas por selecta, a esa palabra procuras después acomodar la sentencia; y te parecen gran pérdida no insertarla en algún lugar, no obstante que no venga a propósito, y sea del todo impertinente a lo que trata (SEBOLD, 2003, pág. 67).

Que éste era un peligro inherente a la poética clasicista de Renacimiento y Barroco, debido a su dificultad a la hora de definir de manera taxativa los límites (*decorum*) de los procesos de imitación que comportaban una reescritura de materiales previos se comprueba en que, como apunta Russel P. Sebold, a partir de quien cito, el fragmento de Jáuregui es en sí mismo una traducción libre de un diálogo de Luciano, e ideas similares son frecuentes en tratadistas anteriores como Juan de Valdés en su *Diálogo de la Lengua*.[1] Una estética de filigrana citacional, una serie nueva, en definitiva, de estrategias discursivas tan caras a las poéticas manieristas y barrocas, ponía contra las cuerdas las convenciones y procedimientos heredados de los autores renacentistas. El peligro no es meramente de gravedad, es –será– a la larga fatal: "un vicio no comoquiera, sino el *mayor*".

En efecto, el problema, aunque concernido por los límites, estaba lejos de ser *marginal*. Las poéticas de reescritura eran practicadas por el conjunto de los autores en los distintos géneros discursivos (como hemos observado en los apartados anteriores para la Teología, la Historia, la Retórica, o las Ciencias), pero las estrategias concretas de incorporación de textos y motivos variaban enormemente de un autor a otro. La *imitatio* clásica, recordemos, preconi-

[1] El pasaje de Valdés aparece citado en nota a pie de página por R. P. SEBOLD (2003, pág. 67).

zaba una asimilación y transformación de los elementos incorporados, y esta poética gozaba, desde una perspectiva general *mutatis mutandis*, de la aprobación unánime de la República literaria. En principio, cualquier autor podía ser, en algún momento o por algún aspecto concreto, objeto de reproche. Aparte de las circunstancias de producción y de recepción, del estatus del autor o la manera de presentar los préstamos, el dominio y buen uso de la *tecnología citacional* (*verba dicendi*, alusión, mención; nota a pie de página o marginal; referencia completa, parcial, etc.), era un factor decisivo que incidía en cada disputa, junto con otros que no excluían motivaciones más prosaicas. Todo ello resultaba en que, con gran frecuencia, los pleitos literarios carecían de un desenlace claro, y permanecían indefinidamente teñidos de una ambigüedad. Es comprensible, pues, que los autores señalados tuvieran un sentimiento de injusticia o sobrentendieran una animosidad personal en las críticas que cuestionaban la originalidad, la valía o la honestidad de sus obras. Así de duramente se expresaba Suárez de Figueroa ante los que le acusaban de copiar y no *escribir* sus libros:

> Hay algunos que con la hiel de sus entrañas procuran avenenar, deshacer y deslucir cuanto digno de alabanza con virtuoso sudor fabrica el más estudioso. Éstos por disimular su apasionada intención dan título de ajenos a los que son propios trabajos, aplicándoles nombre de mendigados fragmentos. De semejante idiota impugnación y pretendido menoscabo (aunque no me descuido, ni descuidaré jamás en la puntual merecida correspondencia, por ser defetos con tales la modestia y tolerancia) sólo esta vez debría ser la respuesta risa. Claro está conseguirán pública nota de malos los libros que de otros buenos, como suelen ciegos de guías, no participaren mucho.[1]

Además de realizar una defensa contra las acusaciones de plagio, Suárez de Figueroa pretende legitimar sus préstamos a partir de una nueva estrategia poética de considerable cariz utilitarista y *apropiacionista*. Considerando desde una perspectiva pragmática la constante superabundancia editorial, de materiales y conceptos eficaces y valiosos, Figueroa saca la conclusión de que sólo la combinación de los materiales óptimos (fragmentos) de los mejores autores, engarzados hábilmente por el autor con las composiciones propias, puede optar a la excelencia literaria. Figueroa aplica aquí a la materia literaria los criterios vigentes en la República literaria, aunque de aplicación más habitual en los dominios de la Filosofía natural y artes mecánicas; no obstante, este hecho no debería inducir a error, los planteamientos de Figueroa se apoyan y llevan al extremo los preceptos y ejemplos puramente clásicos: "quod bene dictum meum est", recuérdese, había dicho Séneca.

---

[1] Citado por E. SUÁREZ FIGAREDO (2006, pág. 21).

Es bien sabido que Suárez de Figueroa incorporó en *La constante Amarilis* (1609) varias composiciones de su amigo Luis Carrillo de Sotomayor, fragmentos en prosa de la traducción de Juan de Jáuregui de *Aminta* (1580) de Torcuato Tasso y otras obras pastorales.[1] También empleó materiales ajenos en sus *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza* (1613)[2] y en el *Pasajero* (1617) -cuyo subtítulo es reveladoramente el de *Advertencias utilísimas a la vida humana*-. Pero no es menos cierto que en estas obras no deja de advertir e insistir en la problemática misma de las apropiaciones en relación con las normas poéticas en vigor, reclamando un derecho, una poética superior fundada en la eficacia de sus prácticas ("utilísimas"). Enrique Suárez Figaredo, investigador que sostiene que el *Quijote* de Avellaneda es obra en realidad de Suárez de Figueroa, ha señalado[3] la importancia del siguiente pasaje para establecer los planteamientos poéticos apropiacionistas, de *plagio creativo*, propuestos por el autor del *Pasajero* –independientemente del hecho de si se le achaca el "mayor crimen literario del siglo"–. Hablan el Doctor y Don Luis, personaje que no osa publicar impresas sus composiciones por dudar de su valía y temer que su número no sea suficiente. El Doctor previamente le había preguntado si pretendía publicar una obra científica (erudita), porque en ese caso poco podía hacer sin años de meditada lectura y selección de las mejores ideas; o si, por el contrario, aspiraba simplemente a "galantear con la pluma", porque si se trataba de lo segundo:

> DOCTOR. ¿Eso os daba cuidado? Perdedle desde luego; que el remedio es fácil y a pedir de boca. (…) Al corto caudal de propias poesías podéis aplicar el suplemento de las ajenas, con que os hallaréis por estremo aliviado. El daño consistiera sólo en que vuestro libro fuera como información de letrado: nada propio, todo ajeno; mas, habiendo mucho de casa, ¿qué importa pedir al vecino algo prestado para lucir en semejante fiesta?
>
> DON LUIS. Bien estoy con eso; pero los que leyeren la obra, ¿no llamarán hurtos a esos socorros? ¿No juzgarán pobre ingenio el del autor? ¿No darán título de descaramiento a su necesidad?

Lo que el Doctor propone como "remedio fácil" contra las carencias literarias es apropiarse limpia y llanamente de las composiciones ajenas, poniendo sólo como límite el que los aportes ajenos superen ampliamente la propia cosecha ("nada propio todo ajeno"), lo cual

[1] Ver de Ángeles ARCE MENÉNDEZ, "Sobre la primera edición de la *Constante Amarilis*" en *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 6. Madrid: Universidad Complutense, 1987, págs. 343-348, así como, para un análisis, su tesis doctoral (1978a) antes citada.

[2] Ángeles ARCE MENÉNDEZ, "Otra versión poco conocida de la conquista del Arauco", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº7. Madrid: Universidad Complutense, 1978b, págs. 49-60.

[3] E. SUÁREZ FIGAREDO (2006, págs. 22-27) resume y completa la exposición de ARCE MENÉNDEZ (1978a).

tacha de pecado venial ("¿qué importa pedir al vecino algo prestado?"). El Doctor afirma haberse servido ya con anterioridad de estos procedimientos, como sabemos que el propio Figueroa hizo en otras ocasiones. No obstante, no cualquiera puede realizar las apropiaciones, para ello se debe "conocer mundo" y poseer un caudal de experiencia y capital literario ("habiendo mucho en casa"). Ante las dudas timoratas de Don Luis, el cual teme el descrédito ante la eventualidad de que se descubran los "socorros", Suárez de Figueroa hace todo un alarde de cinismo o, según se quiera interpretar, de sátira mordaz contra las costumbres de los ciudadanos de la República de las Letras:

> DOCTOR. No sois bueno para palacio: sois demasiado vergonzoso y circunspecto. Cuanto al robo, ningún alguacil os hará causa por él. (…) Todos cuantos escriben en todo género de facultades son cornejas vestidas de ajenas plumas. Publícase la obra; vanse los ojos a lo menos bueno, y murmúralo la lengua. Son otros linces de aprovechamientos; que así se llaman hoy los hurtos. Pasan algunos días, y, al cabo, el preso se da por libre; olvídase todo, y, por lo menos, el autor engorda con las maldiciones y dineros que sacó del trabajo. Es cierto no habrá quien ose apuntar cara a cara cosa que os disguste, si ya no quiere probar la suya el rigor de vuestra mano. Según esto, cuando en ausencia se pronuncien baldones, se esparzan injurias, ¿de qué importancia será para daros pesadumbre, si lleva el viento cuanto entonces forma la lengua? ¿Por ventura, como se dice comúnmente, puédense poner puertas al campo?[1]

[1] El pasaje es extenso pero merece ser reproducido enteramente: "DOCTOR. ¿Eso os daba cuidado? Perdedle desde luego; que el remedio es fácil y a pedir de boca. Los libros que se componen de varios centones no inducen obligación de ser pequeños o grandes, puesto que está en mano del autor medir su fin con su gusto, y así, cesa la dificultad del cuánto. Al corto caudal de propias poesías podéis aplicar el suplemento de las ajenas, con que os hallaréis por estremo aliviado. El daño consistiera sólo en que vuestro libro fuera como información de letrado: nada propio, todo ajeno; mas, habiendo mucho de casa, ¿qué importapedir al vecino algo prestado para lucir en semejante fiesta?/ DON LUIS. Bien estoy con eso; pero los que leyeren la obra, ¿no llamarán hurtos a esos socorros? ¿No juzgarán pobre ingenio el del autor? ¿No darán título de descaramiento a su necesidad?/ DOCTOR. No sois bueno para palacio: sois demasiado vergonzoso y circunspecto. Cuanto al robo, ningún alguacil os hará causa por él. A la pobreza de ingenio disculpa la remisión; porque está claro se forjarán cien mil versos en el crisol que se forjan ciento. Tengo por fruslería la nota de descarado. Es campo espaciosísimo el de la murmuración, y aunque componga el libro, iba a decir, una inteligencia celeste, no han de faltar achaques a la invidia, a la mala intención, para batir los dientes y morderle, por más humildad que se muestre en el prólogo. Todos cuantos escriben en todo género de facultades son cornejas vestidas de ajenas plumas. Publícase la obra; vanse los ojos a lo menos bueno, y murmúralo la lengua. Son otros linces de aprovechamientos; que así se llaman hoy los hurtos. Pasan algunos días, y, al cabo, el preso se da por libre; olvídase todo, y, por lo menos, el autor engorda con las maldiciones y dineros que sacó del trabajo. Es cierto no habrá quien ose apuntar cara a cara cosa que os disguste, si ya no quiere probar la suya el rigor de vuestra mano. Según esto, cuando en ausencia se pronuncien baldones, se esparzan injurias, ¿de qué importancia será para daros pesadumbre, si lleva el viento cuanto entonces forma la lengua? ¿Por ventura, como se dice comúnmente, puédense poner puertas al campo? Basta que es de gozques ruines roer talones, y de ánimos viles herir a espalda vuelta, y esto hácenlo sólo poetillas jacarandinos, vinolentos y juglares./ DON LUIS. Dios os consuele en vuestras melancolías. Vuelto me habéis el alma al cuerpo. Inviolable ley será para mí tan próvida advertencia. Pienso hacer muchos insertos en el jardín de mi librillo; que no suelen ser los que rinden fruta menos sabrosa. Por lo menos, me agradecerán el contexto, el estilo, y, juntamente, haber plantado en mi viña sarmientos de buena ley, aunque ajenos. A mi ver, con

El pasaje es extremadamente significativo para nuestro objeto de estudio, pues Figueroa identifica muchos de los síntomas que traicionan el ideal poético imitativo del clasicismo. El plagio se presenta como un comportamiento habitual (expresado por el tópico esópico-horaciano que ya conocemos: "Todos cuantos escriben en todo género de facultades son cornejas vestidas de ajenas plumas") que no despierta más que una reprobación hipócrita, interesada y efímera. Asimismo, es destacable que Figueroa señale que las consecuencias del descubrimiento serían exclusivamente simbólicas, sin repercusiones materiales ni para la carrera del autor ("olvídase todo, y, por lo menos, el autor engorda con las maldiciones y dineros"). Esto es debido tanto a lo extendido de los *aprovechamientos* como a la falta de envergadura moral de los conciudadanos que juzgan la obra. Los verdaderos autores, mostrados como indefensos, desde el punto de vista jurídico, poco pueden contra los plagiarios más que "maldecir" de ellos y ni siquiera en su presencia, puesto que deberán ceder ante la "fuerza individual" de los usurpadores ("el rigor de vuestra mano"). La República Literaria resulta algo parecido a un mundo sin leyes, o regido sólo por la Ley de la naturaleza, la ley del más astuto y maula –el *lince* entre los *linces*–,[1] del más fuerte. Por si fuera poco, Figueroa comparte las opiniones más negativas de un Saavedra Fajardo, aunque contempla –o aparenta contemplar– la situación desde un cinismo desengañado, pues todo parece indicar que el movimiento es irrevocable ("se forjarán cien mil versos en el crisol que se forjan ciento"). Oponérsele no es más que "ponerle puertas al campo".

En la *República literaria* de Saavedra Fajardo, los mayores en edad y erudición entre los escritores son los encargados de hacer la criba entre los volúmenes publicados, ponerlos en la balanza y decidir sobre su destino final: la gloria literaria o ser destinados a menesteres no literarios (desde envolver pescado hasta incluso propósitos escatológicos). Este orden natural heredado de la poética clásica se vio perturbado por la invención de la Imprenta; el exceso de palabra escrita impide su correcta asimilación por la maquinaria literaria –la metáfora no es gratuita, pues la *República* de Fajardo recuerda en numerosos puntos a una suerte de gran taller o fábrica de discurso–, con el resultado desalentador de que numerosos ejemplares defectuosos (plagiarios, charlatanes) logran esquivar el escrutinio de estos *Archi-lectores*.

---

los requisitos apuntados y con la cantidad de varias poesías que escribirán los amigos honrándome y abonando el libro, participará, sin duda, de toda perfeción." *El passagero. Advertencias utilisiimas a la vida humana*, "Auiso II", Madrid: Luys Sanchez, 1617, págs. 90-91. Cito por la edición electrónica y normalizada a partir de la de F. RODRÍGUEZ MARÍN (1913) a cargo de Enrique SUÁREZ FIGAREDO, 2004, págs. 82-83, disponible en: http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertxts/Suarez_Figaredo_El_Pasajero.PDF.

[1] Recuérdese que en esta época "gato", como aquí "lince", era una de las muchas expresiones para designar a los 'ladrones'.

La superabundancia escrita, uno de los lamentos tópicos de la época,[1] es, en sí misma, un hecho objetivo. Lo interesante es comprender por qué era percibida como un elemento negativo o peligroso por los autores. Aparte de las razones egoístas de cada escritor para desear memenos competidores en el campo de las letras, las constantes quejas sobre el estado del campo literario parecen traducir tensiones en el modelo poético-discursivo. Así, otra de las lamentaciones típicas es que "todo está ya escrito"; si Montaigne sostenía que lo único que hacían los autores era "glosarse unos a otros", Figueroa por su parte afirmaba tajante:

> Debéis, pues, considerar no poderse decir rigurosamente haber cosa que ya no esté dicha, o, por lo menos, imaginada. Asentado este principio, tan importante para el discurso presente, es cierto ser lo más que pueden hacer cuantos escriben recoger lo principal que se debe contener en los tomos, para escoger después lo que pareciere venir más a propósito. (…) Entremos ahora en el espacioso campo de los libros, cuyo ejército consta de diferentes escuadrones. Usurpa las fuerzas del más sutil discurso considerar la muchedumbre que se halla compuesta sobre materias varias; sobre varias, no dije bien: antes sobre unas mismas.(...) Esto nace más de la ambición de los hombres que de la urgente necesidad que pueda haber de tanto volumen. No hay Indias cuya riqueza baste para tenerlos todos (SUÁREZ DE FIGUEROA, 2004, pág. 71).

Nótese, además de la metáfora bélica, que ambas afirmaciones –"hay demasiados libros" y "todo está dicho"– aparecen a menudo relacionadas en otros muchos textos de la época, como vimos en la crítica de Francis Bacon sobre la situación de las ciencias. Lo innovador de la propuesta de Figueroa, más allá de constatar tópicamente el *malheur du siècle*, es proponer un reaprovechamiento pragmático de este exceso impreso, que por otra parte no deja de condenar como exigen las convenciones al uso (la *lujuria textual* histérica, insaciable). Condenados a repetir, a repetirse, los ciudadanos barrocos de la República deberán aprender a diferenciar las malas citas, préstamos, reproducciones, traducciones, glosas, centones… de los buenos; es decir, a evaluar las diferentes relaciones intertextuales en un nuevo ordenamiento poético.

---

[1] Ordena Francisco de Quevedo en sus *Premáticas y aranceles generales*: "Habiendo visto la innumerable multitud de poetas que Dios ha enviado á España por castigo de nuestros pecados mandamos que se gasten los que hay dando término de dos años para que se consuman y que ninguno lo pueda usar sin ser examinado por las personas que más eminentes sean en este arte y no haya mas que los tales examinadores so las penas contenidas en las ordenanzas que se han de hacer de la gente deste gremio y de que se procederá contra ellos como contra la langosta pues no han bastado otros muchos remedios que se han intentado antes, cada dia hay poetas nuevos sin ser conocidos ni sus versos en España", cito por la edición de las *Obras de don Francisco de Quevedo* de la Biblioteca de Autores Españoles, Tomo I, Madrid, 1852, pág. 435.

El padre jesuita Daniello Bartoli incluía en su célebre *El hombre de letras* (1645) –con la precisión en el título original de "defendido y enmendado", traducido al español por Gaspar Sanz en 1678–[1] una segunda parte consagrada a las infracciones y crímenes literarios y, lo que nos interesa más para nuestro propósito, una sección enteramente consagrada al "robo de letras". No será el único; ya vimos como el plagio se convertía en tema de tratadistas teatrales y poéticos británicos, y como aparecía continuamente de manera recurrente en otras obras relacionadas con la Poética y la (incipiente y no *disciplinada*) Crítica literaria; así, en la obra del preceptista Luis Alfonso de Carvallo, en el "Diálogo cuarto" del *Cisne de Apolo*, el capítulo VIII se titula "De la imitación, del contrahacer y hurtar agenas poesías, y del ce[n]tón". En él, Carvallo continúa la doctrina tradicional que oponía a la imitación/emulación/adaptación que transformaba –e idealmente mejoraba– el modelo ("contrahacer"), la imitación servil que se lo apropiaba sin efectuar transformación alguna ("hurtar"); los autores que incurrían en estas últimas prácticas, por consiguiente, "deverían ser castigados como robadores de la hazienda y honra agenas".[2]

Por su parte, el Padre Bartoli, en *El hombre de letras*, se muestra especialmente severo con el plagio, práctica que condena fuera de las pautas tradicionales de la *imitatio* creativa. Como todas las demás faltas contra la moral literaria, el "robo de letras" se relaciona con otros pecados tipificados teológicamente: la codicia, la lascivia, la mentira, el fraude y el hurto; y con otros específicamente literarios, como la "obscuridad" que rechaza, posicionándose frente a las poéticas culteranas –una de cuyas expresiones podría ser el *Libro de la erudición poética* (1611) del gongorista Luis Carrillo de Sotomayor– y contra la nueva escuela ecléctica de retórica inspirada en el Tácito comentado por Muret y Lipsio.[3] La obra de Bartoli proporcionó incidentalmente abundante material erudito a los polígrafos que en las décadas y siglo siguientes se ocuparon del plagio, pues reunía ejemplos, sentencias y todo tipo de materiales anecdóticos sobre la materia a partir de la Antigüedad greco-latina, erudición, por otra parte, al gusto de la época, es decir, derivada del saber antológico de los siglos precedentes.

Los autores tratan insistentemente de encontrar patrones, reglas claras y aplicables para la nueva situación. La creciente "vulgaridad" de la República –síntoma social del mal– inquieta a muchos. La expansión de la esfera letrada a los medios urbanos y burgueses ame-

---

[1] Utilizo esta versión, en la reedición de Juan Jolis, Barcelona, 1744.

[2] Saco la cita y la información del breve aunque muy pertinente bosquejo que proporciona A. ARCE MENÉNDEZ en su tesis doctoral (1978a, págs. 120-121).

[3] M. FUMAROLI (2002, págs. 168-175); también es significativo que se elaboraran antologías de citas, convertidas en sententiae o máximas, para todo tipo de uso argumentativo, ver de Beatriz ANTÓN MARTÍNEZ, "La historiografía: el Siglo de Tácito", en (SIGNES CODOÑER, ANTÓN MARTÍNEZ, & CONDE PARRADO, 2005, págs. 421-424).

naza con deslucir el prestigio elitista de las ocupaciones que antaño se reservaran a la clerecía o la nobleza. Las tensiones sociales asoman tras la ironía conciliadora con que Miguel de Cervantes en su *Viaje al Parnaso* (otra de las apelaciones de la República), para que no haya duda sobre quiénes son los verdaderos miembros de la aristocrática sociedad, hace públicos los "Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles":

> "Es el primero, que algunos poetas sean conocidos tanto por el desaliño de sus personas como por la fama de sus versos. (...) Ítem, se ordena que todo poeta, de cualquiera calidad y condición que sea, sea tenido y le tengan por hijodalgo, en razón del generoso ejercicio en que se ocupa, como son tenidos por cristianos viejos los niños que llaman de la piedra. (...)[1]

Cervantes no deja de ver que el declive del prestigio que sufren los autores tiene también motivaciones internas al discurso poético. Una visión epigonal del petrarquismo y la *imitatio* clásica áurea ha comenzado a hacer mella en las obras líricas. Se comienza a percibir el lenguaje poético como un sistema limitado (finito), como un automatismo que se aleja del objeto del discurso, como un lenguaje derivado y no auténtico, un *simulacro*:

> Ítem, que todo buen poeta pueda disponer de mí y de lo que hay en el cielo a su beneplácito; conviene a saber: que los rayos de mi cabellera los pueda trasladar y aplicar a los cabellos de su dama, y hacer dos soles sus ojos, que conmigo serán tres, y así andará el mundo más alumbrado; y de las estrellas, signos y planetas puede servirse de modo que, *cuando menos lo piense*, la tenga hecha una esfera celeste. (La cursiva es mía.)

La mesurada ironía cervantina se tornará afilada sorna en los escritos de Quevedo cuando denuncie el empleo impertinente de fórmulas poéticas y expresiones *prêt-à-porter* por parte de los poetas culteranos en composiciones como *La aguja de navegar cultos con la receta para hacer Soledades en un día* (1631). En sus *Premáticas y aranceles generales* y en su *Premática del Desengaño contra los poetas güeros* (1613), se mostrará mucho más taxativo y escéptico ("pues no han bastado otros muchos remedios que se han intentado antes"), lo que lo llevará a exageraciones sarcásticas; así, por ejemplo, prohibirá rotundamente las metáforas celestiales y siderales, toleradas con discreción por Cervantes, ("… ponemos perpetuo silencio en las cosas del cielo señalando meses vedados como á la caza y pesca á las musas porque no se acaben con la priesa que las dan"). Llegará incluso a ordenar que se quemen todas las

[1] Miguel de CERVANTES SAAVEDRA,"Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles" en *Adjunta al Parnaso* [1614], cito por la edición de las *Obras Completas de Miguel de Cervantes*, publicadas por Florencio SEVILLA ARROYO y Antonio Rey Hazas, CENTRO DE ESTUDIOS CERVANTINOS. 1993-1995. Texto electrónico: http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/V2/index.html.

composiciones de los poetas para sacar todo el oro y la plata expoliados (y combatir, de paso, la crisis monetaria del momento). Las hipérboles y exabruptos quevedianos no ocultan una visión pesimista de la poética imperante en el periodo, así como testimonia la crisis social y discursiva que vive el campo de las letras; protestará contra las mujeres escritoras[1] y contra la degradación general de la literatura:

> Demas de esto la innumerable multitud de sonetos redondillas etc. que han manchado él papel mandamos que los que sus deméritos escaparen de las especerías [como papel de envolver] vayan á necesarias [a las letrinas como papel higiénico] sin apelación.

Sin embargo, aún condenándola, se muestra clemente con los usos mercantiles de la lírica; así, no deja de criticar los géneros populares, pero se ve obligado a tolerar ciertas prácticas porque "hay tres tipos de gentes que no pueden vivir sin los tales poetas", aunque con severas restricciones. De este modo, Quevedo critica la simonía de la autoría y el agotamiento de las fórmulas en la literatura popular (el *arte kitsch* que diría U. Eco) empleadas por los cantares (ciegos), las obras religiosas (sacristanes), y el mundo del teatro (farsantes). Antaño aristocrática, la visión *ampliada* que arrojan las sátiras de Quevedo de la República literaria asimilan (*o tempora, o mores!*) los poetas a musas prostituidas y apela a una suerte de "brigada anti-vicio", que los saque de las calles. Comparados a las "cantoneras" ['las prostitutas de las esquinas'] y a las "sabandijas", Quevedo solicita la ayuda de las autoridades civiles y religiosas para que los poetas sean retirados del espacio público:

> Por lo cual atendiendo á que este género de sabandijas que llaman poetas son nuestros prójimos y cristianos, aunque malos, viendo que todo el año idolatran mujeres y hacen otros pecados más enormes, mandamos que la Semana Santa recojan á los poetas públicos y cantoneros como á malas mujeres y que los prediquen para convertirlos y para esto señalamos casas de arrepentidos que según es su dureza no las estrenarán.[2]

Salvando las caricaturas, lo que se condena persistentemente es la reproducción literal, sin las transformaciones mínimas necesarias para adaptar lo tomado a las necesidades propias; en otras palabras, se condena la (re)producción mecánica de un significante *inmotivado*: la literatura entendida como gastronomía o alta costura, artes manuales, donde los actores eligen entre un repertorio limitado y cada vez más gastado. De ahí que se pretenda –como cinco o

[1] "3. ítem. Habiendo considerado que esta infernal se[c]ta de hombres condenados á perpetuo concepto despedazadores y tahúres de vocablos han pegado la dicha roña de poesía á las mujeres declaramos que nos damos por desquitados con este mal que les han hecho del que nos hicieron en Adán".

[2] Todas las citas proceden de "Premáticas del desengaño contra los poetas güeros" (QUEVEDO Y VILLEGAS, 1852, págs. 435-436).

seis siglos antes los tratadistas árabes– establecer los límites de literalidad o de extensión de las apropiaciones. Tal es la razón –cuya ironía no anula– del siguiente precepto del Apolo cervantino:

> Ítem, se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco.(...)"

Cervantes no es el único que restringe la repetición de materiales ajenos de este modo; Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (Lib. II, 171-183) se expresa en términos muy parecidos (GARCÍA BERRIO, 2006, pág. 199). La imposibilidad de cuantificar la longitud del préstamo lícito ("un verso", pero no "una copla entera") indica el carácter problemático que adquiría la imitación/ derivación como modalidad creativa, cuando se intentan definir en unos estrictos códigos literarios. A los imperativos genéricos que facturan y modelan textos y discursos, se les une el rito citacional, la erudición de acarreo, multiusos –en prueba tangible de una labor de imitación, de descubrimiento de *tesoros*, exitosa–: la multiplicación centrífuga de la materia escrita a partir de una poética combinatoria, por la cual las citas –los fragmentos de diversa extensión y forma apropiados implícita o explícitamente en el texto propio– se convierten en *semina dicendi* (FUMAROLI, 2002, págs. 473-474), "semillas de discurso".

Todos los autores se sirven de estos procedimientos en mayor o menor grado (ARCE MENÉNDEZ, 1978a, págs. 147-149). Como hemos visto, las prácticas más extremas (la "copla", el "concepto" enteros), suelen recibir una condena unánime. Suárez de Figueroa no es realmente una excepción, pues también fija límites a las apropiaciones (antes de pedir prestado se debe tener "la casa [en cierta medida, que no precisa] llena"). Es, sin embargo, cada vez más complicado reconocer el contorno de la literatura susceptible legítimamente de apropiación. Los cazadores de plagios terminan cazados, o incurren en groseras contradicciones entre lo que predican y lo que practican. Los ejemplos no escasean, además de los ya mencionados en las páginas anteriores, podemos señalar que la segunda parte del *Quijote* cervantino apareció con una dedicatoria al Duque de Béjar que reproduce otra de Fernando de Herrera,[1] o recordar el asunto del soneto del *Sueño de Floralba* quevediano, que retoma, en los tercetos, versos de un poeta menor (y olvidado).[2] La reescritura se apropia de todo tipo de materiales,

---

[1] Sea Cervantes o no quien decidiera finalmente incluirlo en la edición; José Luis LANUZA, *Las brujas de Cervantes*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1973, págs. 64-65.

[2] Georgina SABAT RIVERS, "Quevedo, Floralba y el Padre Tablares" en *MLN, Vol. 93, No. 2, Hispanic Issue* (March, 1978), Baltimore: The Johns Hopkins University Press, págs. 320-328. Comentaba Maria Grazia Profeti en "La enfermedad como negación del cuerpo" sobre las reescrituras quevedianas de Cervantes, Camoens, Tirso de Molina o Lope de Vega: "Desde un punto de vista metodológico quiero señalar que bastante «vieja» me pare-

incluidos, claro está, los propios; Quevedo reaprovechó en la dedicatoria a Felipe IV de la primera parte de *Política de Dios* los materiales preparados para su antecesor.[1]

1.5.6.2 Agotamiento de la retórica aristotélica.

En ocasiones, las deudas intertextuales se saldan con la explicitación de las fuentes o del carácter derivado de la obra, en otras no se juzga necesario hacerlo o se trata de ocultarlas. Desde la perspectiva de la recepción de las obras, los lectores –incluidos los críticos e historiadores de la literatura– se ven obligados a tomar una decisión ante los fragmentos –cultos, folklóricos, literarios, etc. (YNDURÁIN, 2006, págs. 49-79)– que reconocen como ajenos al autor que firma la obra. Esta decisión siempre permanecerá como provisional, pues en ningún caso se pueden excluir nuevas informaciones que amplíen los horizontes de interpretación de los lectores. El carácter altamente intertextual, o si se prefiere imitativo, tanto de la poética del Renacimiento como de la del Barroco, obliga a una constante reconsideración de las relaciones que unen las distintas obras.[2] Existe una continuidad en este aspecto problemático de la recepción literaria desde los primeros textos renacentistas, prueba de que la inquietud venía de lejos y formaba parte de las directrices estéticas de la Edad Moderna; no en balde todos los autores compartirían en menor o mayor grado la "orfandad de Petrarca", en la expresión de Ignacio Navarrete (1997, págs. 306-307).

Si consideramos la *Celestina*, obra primeriza del periodo aludido, podemos observar cómo Fernando de Rojas admite de buena gana el haber encontrado el primer acto de la *Comedia de Calisto y Melibea* original –por desgracia anónimo–, aunque luego no duda en intercalar sentencia tras sentencia ajena, a menudo sin prevenir al lector, en su versión de 1500 y en la posterior *Tragicomedia*. En la mayoría de los casos, se trataba de citas que provenían

---

ce la polémica acerca del «plagio» de Quevedo. (…) Se trata aquí de operar con el nuevo instrumento crítico de las estrategias intertextuales, admitiendo tranquilamente que la lírica, desde el Renacimiento al Barroco, presenta una serie voluntaria de alusiones, referencias, «traducciones», arreglos; los autores se confrontan con la tradición, con los contemporáneos, con sus mismas obras precedentes, en un juego consciente." En Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983 / coord. por A. David KOSSOFF, Ruth H. KOSSOFF, Geoffrey RIBBANS, José AMOR Y VÁZQUEZ, Vol. 2, 1983, págs. 477-486, la cita se encuentra en la pág. 480).

[1] Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA, *Quevedo: reescritura e intertextualidad.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, pág. 37. Esta obra proporciona una perspectiva general y algunos ejemplos concretos de este tipo de prácticas en Quevedo.

[2] Ver la opinión de GARCÍA BERRIO (2006, págs. 198-199) que apoya su argumento con una cita de Dámaso Alonso: "En el siglo XVII dominan netamente las fuerzas de la imitación: el valor de una obra se mide por la grandeza, la valentía y la perfección en imitar. La originalidad tiene un ámbito muy reducido: casi no llega a más que renovar el orden de los elementos para engañar y halagar la imaginación de un mundo que ya estaba ahitado [sic]. Y es inútil buscar en esta época el rabioso prurito moderno de la originalidad que hace que una de las normas primeras para medir una obra de arte consista hoy en apreciar lo que separa, lo que la distingue de las obras anteriores".

de diferentes obras de Petrarca (principalmente de las *Epístolas familiares* y *De remediis utriusque fortunae*); el prólogo casi entero, por ejemplo, era una apropiación de Petrarca, pero también, brevemente, de la *Glosa* que Hernán Nuñez de Toledo hizo de *Las treszientas* de Juan de Mena ("plagio" lo denominan Menéndez Pelayo y otros críticos posteriores). José Guillermo García Valdecasas ha sostenido la tesis de que en realidad toda la labor amplificadora de Fernando de Rojas se basa en la interpolación incontinente e *impertinente* –el juicio es de García Valdecasas– de materiales ajenos de Petrarca, Boccaccio, Juan de Mena, Diego de San Pedro, etc.[1] Para ello aduce las propias palabras del continuador:

> E como sea cierto que toda palabra del hombre sciente está preñada, desta se puede dezir que de muy hinchada y llena quiere rebentar, echando de sí tan crescidos ramos y hojas, que del menor pimpollo se sacaría harto fruto entre personas discretas. *Pero como mi pobre saber no baste a mas de roer sus secas cortezas de los dichos de aquellos, que por claror de sus ingenios merescieron ser aprouados, con lo poco que de allí alcançare, satisfaré al propósito deste perbreue prólogo*. Hallé esta sentencia corroborada por aquel gran orador e poeta laureado, Francisco Petrarcha, diciendo (…)[2]

El público lector (incluidos los oyentes) y los círculos letrados de la época acogieron bien la obra, y aunque hubo quien, como Juan de Valdés, criticó la excesiva erudición y los añadidos, conoció bastantes ediciones y continuaciones, así como a la larga contribuyó a fundar y se convirtió en una de las obras de referencia del género picaresco. Todo parece indicar que Fernando de Rojas, y muchos de sus lectores, consideraba legítimo este tipo de apropiaciones intertextuales y, sin embargo, no es menos cierto que las acusaciones de plagio, de mala imitación por apropiaciones juzgadas como "indebidas" proliferan (como hemos comprobado en las secciones anteriores) hasta convertirse en una de las características del periodo. Ahora bien, la mera inclusión de fragmentos ajenos implica una labor de reescritura[3] en el grado que sea, que afecta a la intención y función del injerto dentro del nuevo contexto y

[1] No es éste el lugar para tratar en detalle este asunto; la bibliografía es abundante al respecto. Un resumen de los préstamos/plagios descubiertos por la Crítica, así como sobre la autoría de la obra pueden encontrarse en el libro de José Guillermo GARCÍA VALDECASAS, *La adulteración de* La Celestina. Madrid: Castalia, 2000. Ver también: José Antonio BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, "Sobre el papel de Rojas en la elaboración de la Celestina" en *LEMIR, Revista electrónica de Literatura Medieval y del Renacimiento*, nº12, Valencia: Universidad de Valencia, 2008, págs. 325-340. Cfr. la reseña de Guillermo CARNERO ARBAT, "¿Restaurar la Celestina?: sobre *La adulteración de La Celestina*, de José Guillermo García Valdecasas", *Saber leer*, nº. 156, 2002, págs. 1-3.

[2] Completo la cita de este autor que pongo en cursiva (GARCÍA VALDECASAS, 2000, pág. 116).

[3] Sobre la distinción teórica entre las nociones de intertextualidad y reescritura ver (FERNÁNDEZ MOSQUERA, 2005, págs. 21-30).

estructura significativa de la segunda obra.[1] La habilidad de los autores para engarzar adecuadamente los préstamos era el objeto de la evaluación y juicio de los pares literarios, que podían juzgar tales prácticas gratuitas o no suficientemente exitosas, especialmente si las consideraban como una falta de competencias discursivas: una reescritura insuficiente, en definitiva.

La modalidad más extrema de intertextualidad la encontramos en el renacer de un género clásico y que llegó a ser el blanco de los ataques más furibundos por parte de los humanistas y de los miembros del campo de las letras conservadores. El *centón* con acreditados antecedentes latinos (Ausonio), medievales (recuérdense la *tençó* provenzal, las justas de trovadores y las parodias goliardas) e incluso humanistas, se vio, sin embargo, convertido en el emblema mismo de la mala literatura, falsa autoría y charlatanería. Tolerados únicamente como pasatiempo trivial, como *nugæ* humanísticas, fueron realizados con materiales diversos, con frecuencia plurilingües, y reconocibles (versos de Petrarca, en un primer momento, de Lope, de Garcilaso, de romances, etc.) los centones fueron condenados sistemáticamente por los diferentes autores canónicos, hasta el punto en que "autor de centones" equivalía en muchas ocasiones a "plagiario". No obstante, como se ha dicho, los escritores también se valían del *collage* de fragmentos ajenos o de procedimientos similares al centón. Abundan los ejemplos legítimos en los que el centón es un homenaje explícito al autor del que provienen los versos apropiados, como es el caso de la *Égloga fúnebre a Don Luis de Góngora* (1638) que Martín de Angulo y Pulgar compuso exclusivamente con materiales gongorinos, así como existen otros ejemplos de autores consagrados.[2]

La confusión entre procedimientos legítimos e ilegítimos proviene de los fundamentos de un sistema poético altamente intertextual, en el que el *eje de ordenadas* sería la tradición clásico-petrarquista y el *eje de abscisas* sería conformado por los textos susceptibles de apropiación de autores contemporáneos (compatriotas o extranjeros), en sí mismos determinados por entrecruzamientos de ambos ejes de coordenadas; todo lo cual favorece una multiplicación de las posibilidades de repetición textual y de explosión semántica ("toda palabra… de hinchada y llena quiere rebentar"). De este modo, la apropiación concreta de un motivo ofrecido por el repertorio greco-latino petrarquista (como podría ser la metamorfosis de Dafne)

[1] En *Quevedo: Discurso y representación* (1987) Lía SCHWARTZ lo expresa de este modo: "Una fuente imitada es un sub-texto que al entrar a formar parte de otro sistema, se modificará precisamente porque la nueva obra seguramente responde a contextos históricos y culturales distintos.", citado por FERNÁNDEZ MOSQUERA (2005, págs. 22-23).

[2] Rafael de CÓZAR en su tesis doctoral consagrada a las formas poéticas *manieristas* y visuales, proporciona algunos ejemplos de Lope, Quevedo, el mismo Góngora y otros autores prestigiosos. Rafael de CÓZAR, *Poesía e Imagen. Formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: El carro de nieve, 1991, págs. 335-339.

adquiría ineluctablemente los reflejos de las múltiples *textualidades* desarrolladas por precursores, aliados y competidores en el campo de las letras.

En este sentido, es significativo que el *Quijote*, por su parte, no se conforme con hacer el *pastiche* de un solo género, sino que incluye buena parte de los géneros narrativos conocidos hasta la fecha: novela pastoril, bizantina, "novella" itálica y un extenso etcétera. La creación del nuevo género *moderno* por antonomasia, la novela, como la *satura* latina en su día, refleja las distintas tonalidades de una nueva sensibilidad, en este caso individualista, en lo sentimental, pero también en lo moral y, en lo que nos interesa más para nuestro estudio, en una novedosa concepción de la autoría, que todavía tardará varios siglos en desarrollarse plenamente, pero que en este momento histórico comienza a ofrecer, como podemos comprobar en estos ejemplos, sus primeras manifestaciones textuales.

Desde esta perspectiva, las luchas y pugnas que caracterizan el Siglo de Oro hispánico adquieren nuevos matices interpretativos. La actividad literaria se recubre de metáforas bélicas, y numerosos son los autores para los que escribir es siempre "a la contra" o, todo lo más, "en defensa propia". Desde la perspectiva de los postulados de la Sociología del Arte, la actividad discursiva se desarrolla a través de estrategias ("violentas") de poder: Se escribe contra los "pesos pesados de la República literaria" porque es la forma más segura de descollar entre los candidatos al Parnaso de las nuevas generaciones; o, inversamente, los valores consolidados en el campo se defienden contra los que consideran "advenedizos", rechazando y sucumbiendo sucesivamente a las nuevas modas apartadas por los integrantes (ya admitidos de pleno derecho) más jóvenes. En este campo de batalla, la derrota equivale al silencio (imposibilidad de publicar, *olvido* de la fama…).[1]

Naturalmente, el *objeto* en disputa puede ser exclusivamente simbólico o *transdiscursivo*, cuando lo que está en juego son *variables continuas*, como podría ser, por ejemplo, la "reputación poética". La rivalidad, tantas veces mentada, entre Luis de Góngora y Francisco de Quevedo podría haber tenido su origen en las primeras composiciones de este último –recién llegado a la Corte– que imitaban o parodiaban los poemas del andaluz. Esto es, siempre y cuando identifiquemos a su autor con el pseudónimo Miguel de Musa. Ésta es la interpretación que propone Pablo Jauralde Pou, quien sostiene que Góngora habría detectado fácilmente a aquel joven insolente que minaba su reputación y adquiría fama a su costa, y habría decidido "ponerlo en cintura" con una serie de poemas burlescos. Estos dardos habrían

[1] Cuando Quevedo traduce el deseo de Job de perpetuar sus palabras, escribe: "¿Quién me diera que se escribieran mis palabras? ¿Quién me concediera que se impriman en libro?". Citado por FERNÁNDEZ MOSQUERA (2005, pág. 35), quien además aclara y contextualiza el pasaje.

ocasionado la consiguiente réplica quevediana, tras la cual el enfrentamiento habría ido subiendo de tono y se habría prolongado durante veinte años, hasta la muerte de Góngora. De ser cierta esta hipótesis, la acusación de plagio, de imitación ilegítima, sería el primer eslabón de la querella literaria más notoria de las letras hispánicas. De este modo amonestaba Luis de Góngora a Miguel de Musa/ Quevedo por sus hurtos literarios:

> Musa que sopla y no inspira/ y sabe que lo traidor/ poner los dedos mejor/ en mi bolsa que en su lira,/ no es de Apolo, que es mentira,/ hija musa tan bellaca/ sino del que hurtó la vaca al pastor. (...)[1]

1.5.6.3 Estrategias defensivas intertextuales.

La constitución del "campo de las letras" conlleva un incremento de la competencia entre los distintos actores implicados: al reconocimiento honorífico (propio del mundo feudal), se vienen a añadir los intereses económicos. Avellaneda, como afirma explícitamente, no se conforma con causar un daño simbólico a la reputación de Cervantes (por eso se jacta de la facilidad y la calidad de su imitación), sino que se precia de ocasionarle perjuicios económicos. La querella literaria entre Miguel de Cervantes y el autor o autores que se escondía(n) tras el pseudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda se ha venido conociendo erróneamente como el "plagio de Avellaneda". Ahora bien, ¿cómo podría tratarse de un 'plagio', si Avellaneda advierte de entrada que está usurpando el lugar de Cervantes? Un plagio que se auto-designa como tal no puede serlo, pues la noción misma de plagio implica el *dolo*, es decir la 'intención de engañar fraudulentamente' sobre la autoría de una obra. Avellaneda no sólo indica la correcta procedencia de sus materiales y de su autor, sino que además reivindica, como hemos visto, un procedimiento, la continuación *apócrifa* (no necesariamente anónima) de materiales públicos como publicados, presente de pleno derecho en las letras hispánicas (y occidentales, en general). Es posible preguntarse hasta qué punto estas *protestaciones* son sinceras.

Como Avellaneda afirma en el "Prólogo" que quiere vengar con su Quijote ciertas afrentas hechas por Cervantes a Lope de Vega y, particularmente, contra su persona, la Crítica durante mucho tiempo ha rastreado las posibles razones de las quejas del continuador contra su modelo. Sobre la enemistad con Lope, los estudiosos han señalado una solapada envidia cervantina de la facilidad y éxito de aquél; es verdad que algunas alusiones pueden ser interpretadas como críticas a los plegamientos de Lope a los gustos vulgares del público de "a

[1] Pablo JAURALDE POU, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid: Castalia, 1999, págs. 906-907.

pie", pero en la *Segunda parte*, Cervantes se deshace en elogios hacia el *Fénix* y parece desmentir las imputaciones de Avellaneda. En cuanto a las posibles injurias recibidas por éste, los críticos derivan sus conclusiones de las hipótesis previas sobre la autoría del *Quijote* apócrifo. Uno de los indicios más citados por los estudiosos, y que les lleva a hipótesis muy alejadas entre sí, es la queja de Avellaneda por el empleo de "sinónomos [¿sinónimos?] voluntarios" en su *Quijote*. Para aquellos que siguen la hipótesis de Martín de Riquer, Avellaneda sería Jerónimo de Pasamonte, a quien le habría ofendido que Cervantes se apropiara de su *Vida de Jerónimo de Pasamonte*, escrito autobiográfico que posiblemente respondiera a alguna intención suplicatoria de gracias estatales.[1] En el *Quijote* de Cervantes, Ginés de Pasamonte es un rufián, un ladrón (roba el asno de Sancho Panza) y un cobarde (sale huyendo). Esta atribución-identificación ha sido discutida y otros estudiosos han propuesto los nombres de Lope de Vega y Suárez de Figueroa, a favor de este último jugarían su notoria y autoproclamada "maledicencia", su comportamiento pendenciero, y su reputación de "plagiario"; en cualquier caso, el debate sigue abierto.[2]

No obstante, la apropiación intertextual y la reescritura son características esenciales del periodo, y muchos de los autores canónicos franquearon en más de una ocasión los límites aceptados por todos, incluidos ellos mismos. Miguel de Cervantes no es tampoco una excepción; su obra se apropia y recicla materiales de muy diversa índole. En ocasiones estas libertades creativas sorprenden incluso a los lectores más expertos. En los años sesenta, hubo quien acuso de plagio a Cervantes, por encontrar demasiados parecidos entre los primeros capítulos de la obra y el conocido como "Entremés de las maravillas", de autor desconocido, y que también narra brevemente las aventuras de un hidalgo pobre que pierde el juicio y se toma por un caballero andante. No en balde, en el imaginario colectivo, el autor es considera-

---

[1] Juan Antonio FRAGO GRACIA, *El Quijote apócrifo y Pasamonte*. Madrid: Gredos, 2005. Respecto a los "sinónomos voluntarios", Alfonso MARTÍN JIMÉNEZ los interpreta en función de ciertas alusiones que cree percibir en algunos elementos de ambas obras, como el denominado episodio de Maese Pedro de la *Segunda parte* cervantina: "Cervantes asocia claramente a Jerónimo de Pasamonte con el Quijote apócrifo al hacer que maese Pedro-Ginés de Pasamonte protagonice un episodio que supone un clarísimo remedo de otro de Avellaneda. Dado que el autor de la compañía de comediantes, que figuraba en ella como "sinónomo voluntario" de su verdadero autor, dirigía una obra de Lope de Vega que era interrumpida por don Quijote, Cervantes crea un episodio similar en el que maese Pedro-Ginés de Pasamonte dirige la representación de un retablo que constituye un remedo paródico del *Entremés de Melisendra* de Lope de Vega, la cual es igualmente interrumpida por don Quijote, convirtiendo así a maese Pedro-Ginés de Pasamonte en un personaje correlativo del autor de la compañía de comediantes, y haciendo ver a Avellaneda que había entendido su juego con el "sinónomo voluntario" de sí mismo y que lo identificaba con el autor del Quijote apócrifo." En Alfonso MARTÍN JIMÉNEZ, "Cervantes versus Pasamonte («Avellaneda»): crónica de una venganza literaria", en *Tonos. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, nº 8. Murcia: Universidad de Murcia, diciembre de 2004.

[2] Luis GÓMEZ CANSECO resume acertadamente el statu quo y calibra las distintas hipótesis en la reseña a la obra de Enrique SUÁREZ FIGAREDO, *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda. Que trata de quién fuesse el verdadero autor del falso* Quixote. *Añádese su vida, y obras*. En *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. XXV, nº 1 (2005 [2006]), págs. 224-228.

do por muchos como el *Padre de las Literaturas Hispánicas*, por consiguiente la acusación, que en realidad no lo era tanto, despertó un agrio debate, que se calmó en cuanto los contrincantes se pusieron de acuerdo con una terminología que no desluciera el prestigio del alcalaíno.

La mayor parte de las lecturas que se han hecho de la obra coincide en elogiar su originalidad estilística, y no parece que la merma de originalidad en los materiales vaya a debilitar esta opinión. De hecho, una gran parte del trabajo que realizan los cervantistas, así como una gran parte de los estudiosos de otros autores del periodo, se centra en averiguar de qué volúmenes se componía la biblioteca, la experiencia lectora de estos autores, para poder rastrear ulteriormente las evidencias intertextuales; otro tanto se trata de realizar con las fuentes de la literatura oral y tradicional, a partir de testimonios indirectos. El mismo Cervantes parece indicar el carácter dependiente de la tradición, más allá de sus propósitos paródicos inmediatos, al adoptar la estrategia clásica inicial de “manuscrito encontrado”, y al insistir en ella introduciendo un intermediario adicional, Cide Hamete Benengeli, por añadidura extranjero y moro, colectivo que sufría una enraizada reputación de “gentes embusteras”.

Conociera o no la condición de “continuación apócrifa” del primer Quijote, a Fernández de Avellaneda no parece inquietarle demasiado la ira de Cervantes. Quizás a ello contribuyera el que se sintiera a salvo de cualquier censura institucional, pues no era probable que el autor imitado pudiera hacer valer sus eventuales derechos en los tribunales, dado que el asunto no podía ser considerado en absoluto como una suplantación de privilegio. Es más, incluso en los casos patentes de vulneración del sistema de privilegios, no era seguro que los jueces intervinieran, como se quejaba amargamente Calderón en la carta antes citada. ¿En qué podía apoyar su demanda? La apropiación de personajes, de escenarios, de historias para continuarlos y revivirlos no suponía ningún crimen editorial, ni tampoco piratería editorial u ofensa a la moral pública.

Poco le quedaba, pues, a Cervantes, como a cualquier hombre de letras en su situación, sino vengarse en el mismo medio en que había sido afrentado: la literatura, es decir, ante los lectores y sus pares de la República Literaria. La imposibilidad efectiva de obtener reparaciones (económicas, honoríficas) por parte de los infractores de las normas establecidas llevaba a los autores a arreglar sus diferencias en el plano exclusivamente ficcional. En efecto, Cervantes no se conforma con desautorizar la obra ajena en varios momentos de la obra, sino que retoma tanto literalmente como "en negativo" varios elementos de la segunda parte fraudulen-

ta.[1] De este modo, cambia el itinerario previsto para su caballero andante (lo hace ir a Barcelona en vez de hacia Aragón), y se apropia de un personaje de la versión apócrifa, Álvaro de Tarfe, al que hace proclamar la falsedad y la baja calidad literaria de la continuación de Avellaneda. En la opinión de varios críticos, desde una perspectiva semiótica, ambas novelas, original y apócrifa, comparten el mismo "universo diegético".[2] Para terminar victorioso en el enfrentamiento, recurre al extremo de "matar" *literalmente* su ficción: con Alonso Quijano difunto, no habrá ni ladrón futuro, ni continuación posible. La paternidad y propiedad discursiva de *Don Quijote de la Mancha* y de su mundo narrativo –a pesar de las numerosas secuelas y relatos paralelos de los siglos posteriores– quedará para siempre cerrada.

Es muy posible que, a la hora de vengar los agravios de Fernández de Avellaneda, Cervantes tuviera en la memoria el comportamiento de un autor contemporáneo en un lance similar. Mateo Alemán, quien con buena previsión comercial había titulado su incursión en el género picaresco *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (1599), veía cómo, en 1602, se le adelantaba un tal Mateo Luján de Sayavedra, para gran disgusto del autor burlado. En el "prólogo" de la *Segunda parte…* (tercera de la serie colectiva), denuncia la impostura y protesta contra la apropiación de Luján. A diferencia de Cervantes, Alemán no se limita a denunciar lo ilegítimo de la apropiación, sino que deja entender que Juan Martí (abogado valenciano identificado con Sayavedra) se habría apoderado de los borradores de Alemán, es decir, que se trataría de un verdadero *plagio*,[3] pues Martí habría robado literal y físicamente los textos manuscritos de Mateo Alemán:

> Mas, viéndome ya como el mal mozo, que a palos y coces lo levantan del profundo sueño, siéndome lance forzoso, me aconteció lo que a los perezosos, *hacer la cosa dos veces. Pues, por haber sido pródigo comunicando mis papeles y pensamientos, me los cogieron a el vuelo. De que, viéndome, si decirse puede, robado y defraudado*, fue necesario volver de nuevo al trabajo, buscando caudal con que pagar la deuda, desempeñando mi palabra. (La cursiva es mía).[4]

La acusación de Alemán posee tintes curiosos; se lamenta de su falta de diligencia con una imagen modesta y desprovista de prestigio ("mozo perezoso"), así como de su escasa

[1] Alfonso MARTÍN JIMÉNEZ, *El* Quijote *de Cervantes y el* Quijote *de Pasamonte, una imitación recíproca*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
[2] José María PAZ GAGO, *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam, Atlanta (GA): Rodopi, 1995, págs. 237-241.
[3] Gonzalo SOBEJANO resume lo esencial del asunto en "De la intención y valor del *Guzmán de Alfarache*", en *Romanische Forschungen*, nº. 71, Frankfurt am Main: Klosterman, 1959, págs. 267-311.
[4] "[Al] Letor", cito a partir de la edición disponible en el CVC en:
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/04705096500470562979079/index.htm

prudencia al haber hecho circular adelantos del libro entre los amigos. Uno de ellos se habría pues aprovechado de la prodigalidad y ausencia de malicia del autor legítimo, lo que invita a interpretar el pasaje con menos rencor del esperable. Es más, Alemán aparenta no estar del todo seguro si la actuación de Sayavedra merece el calificativo de crimen ("*si decirse puede,* robado y defraudado"). Con respecto a este punto, resulta extremadamente significativo que Alemán introduzca un vocabulario financiero para describir las expectativas de continuación suscitadas al final de la *Primera parte*: "la palabra empeñada". Esta imagen no deja de recordar la consciencia de su intertextualidad que parece poseer el autor del *Guzmán*, como texto genérico, heredero y deudor de un corpus intertextual e hipertextual (¿un crédito?) bien estipulado. Al hacer efectiva su respuesta, *saldará* su deuda, *cobrando* los préstamos de Sayavedra. Hasta cierto punto, ambos autores emplean una misma técnica apropiacionista, como le advierte Alemán a Sayavedra:

> Sólo nos diferenciamos en haber hecho él segunda de mi primera y yo en imitar su segunda. Y lo haré a la tercera, si quisiere de mano hacer el envite, que se lo habré de querer por fuerza.

Esta declaración de Alemán equivale a consentir que el combate se produzca en el recinto cerrado de los textos y del universo ficcional compartido, aceptando participar en el mismo *juego* y con las mismas reglas. Alemán pretende vencer al competidor con las mismas armas poéticas de éste. Así, lo convierte en personaje dentro de su obra, un pícaro, criado de Guzmán, que ilustrará en la historia toda suerte de taras morales, y de manera significativa el robo y la mentira. Permaneciendo dentro del universo ficcional, Alemán salda sus cuentas extra-diegéticas con el amigo infiel, y dentro de la historia alcanza la victoria definitiva retratando a su competidor como un pícaro rufián que termina sus días enloquecido, con delirios de grandeza (¡pretende ser, nada más y nada menos que Guzmán!) y suicidándose en el mar:

> Sayavedra se mareó de manera que le dio una gran calentura y brevemente le saltó en modorra. Era lástima verle las cosas que hacía y disparates que hablaba, y tanto que a veces en medio de la borrasca y en el mayor aflicto, cuando confesaban los otros los pecados a voces, también las daba él, diciendo: –¡Yo soy la sombra de Guzmán de Alfarache! ¡Su sombra soy, que voy por el mundo!/ Con que me hacía reír y le temí muchas veces. Mas, aunque algo decía, ya lo vían estar loco y lo dejaban para tal. Pero no las llevaba comigo todas, porque iba repitiendo mi vida, lo que della yo le había contado, componiendo de allí mil romerías. En oyendo a el otro prometerse a Montserrate, allá me llevaba. No dejó estación o boda que comigo no anduvo. Guisábame de mil maneras y lo más galano -aunque con lástima de verlo de aquella manera-, de lo que más yo gustaba

> era que todo lo decía de sí mismo, como si realmente lo hubiese pasado./ Últimamente, como de la tormenta pasada quedamos tan cansados, la noche siguiente nos acostamos temprano, a cobrar *la deuda vieja* del sueño perdido. Todos estábamos tales y con tanto descuido, la galera por la popa tan destrozada, que levantándose Sayavedra con aquella locura, se arrojó a la mar por la timonera, *sin poderlo más cobrar*. (La cursiva es mía)[1]

Las últimas líneas citadas recuerdan sutilmente el contexto ("la deuda vieja") en el que debe ser interpretada la muerte del impostor, y el final, desde la perspectiva de Alemán, del conflicto ("sin poderlo más cobrar"). Antes de desaparecer para siempre entre las olas, Sayavedra confiesa su crimen, como los otros ante el peligro mortal confiesan "los pecados a voces" ("Yo soy la sombra de Guzmán de Alfarache! ¡Su sombra soy, que voy por el mundo!") y es mostrado como una figura patética ("Era lástima verle las cosas que hacía y disparates que hablaba") y desacreditada ("lo vían estar loco y lo dejaban para tal"). Sin embargo, Guzmán/Alemán sí parece guardar cierto temor al impostor, y por las consecuencias de su actos ("le temí muchas veces"), pues si Guzmán teme verse desenmascarado por las eventuales revelaciones de Sayavedra, quien se toma por él y cuenta su vida, a Alemán, el autor, le inquietan, sobre todo, los perjuicios económicos y estéticos que la versión apócrifa le acarrea.

Desde una perspectiva estrictamente textual, su posición también es inestable; obligado a reescribir (bien todo, si es cierto el robo de materiales, bien parcialmente, pues en cualquier caso debe diferenciarse del competidor), se encuentra en la secuencia editorial *detrás* de su contrincante ("sólo nos diferenciamos…"). La respuesta no sólo se realizará en el mundo ficcional, pues Alemán debía acreditar su superioridad en la Escritura misma. Esto motiva que critique en el Prólogo la trama y los mecanismos compositivos de Sayavedra, y que en la obra se apropie ostensiblemente de las mismas estrategias discursivas intertextuales de su oponente. Si Sayavedra había saqueado polianteas y otras obras de erudición como *El Pinciano*,[2] Alemán hará que se encuentren entre las pertenencias del ahogado Sayavedra (cuya muerte, por cierto, no parece causarle gran desconsuelo a Guzmán), un texto, *Bonifacio y Dorotea*, que resulta una derivación (o un plagio, si se prefiere) de una obrilla de Masuccio Salernitano, la novela XXXII del *Novellino* (1476).[3]

---

[1] Libro II, Capitulo IX, *ibídem*.

[2] Donald McGRADY, "Mateo Luján de Sayavedra y López Pinciano" en *Thesaurus*. Tomo XXI. Núm. 2. Bogota: Instituto Cara y Cuervo, 1966, págs. 331-340.

[3] Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA señala que la novela de Masuccio proviene a su vez de un *fabliau* medieval y éste, a su vez, de un apólogo del hispano-oriental *Libro de los engannos e los asayamientos de las mugeres*, en "Bonifacio y Dorotea: Mateo Alemán y la novela burguesa", en A. D. KOSSOFF, R. H. KOSSOFF, G. RIBBANS, J. AMOR Y VÁZQUEZ (coord.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983* Vol. 1. Madrid: Istmo, 1986, pags. 59-88.

La inquietud e inseguridad que traducen las respuestas textuales a lo que los autores consideran apropiaciones ilegítimas ("no las llevaba todas conmigo", dice Alemán), confirman la relativamente escasa protección jurídica a la que podían acogerse. Asimismo, el campo de las letras se ampliaba socialmente, tanto en el número de sus miembros como en el alcance y visibilidad de sus actividades. Este crecimiento era percibido a menudo con gran inquietud tanto por aquellos que temían perder su posición en la República, como por los que, deseando integrarse en ella, debían todavía demostrar sus capacidades y veían dificultada sus posibilidades de publicación o de excelencia por el número creciente de competidores.

1.5.6.4 Artes combinatorias y mecánicas de escritura.

La ampliación del campo de las letras a miembros de la burguesía y de las clases medias es uno de los factores que influyen en la multiplicación de la palabra escrita; nuevos autores y nuevos lectores que hacen su entrada en un medio aristocrático, sofisticado, cuando no hostil, cuyos códigos, protocolos y formas deberán dominar. ¿Cómo adquirir desde fuera las contraseñas, la urbanidad de lo escrito? ¿Dónde encontrar las llaves de la República literaria, la nueva *aguja de navegar letrados*? (YNDURÁIN, 2006, págs. 179-212).

Por un lado, las estrategias de los autores son perceptibles de manera evidente en paratextos (prólogos, dedicatorias, etc.), en la utilización de materiales para la construcción del saber erudito y otros tipos de *huellas* textuales (obras por encargo, homenajes a protectores y precursores) del sistema de producción literaria de patronazgos y privilegios que caracteriza el periodo. Por otro lado, los esfuerzos de los nuevos lectores y autores –quienes, en buena parte de los casos, no disfrutaban ni de una educación superior ni de las bibliotecas necesarias para adquirir las competencias mínimas– inducirán tanto al nacimiento de la Crítica literaria (necesaria para formar el buen gusto y poder ejercer una lectura *correcta* de los clásicos: *Anotaciones* a la obra de Garcilaso, exégesis de los textos greco-latinos o bíblicos), como a la creación de un nuevo género, suerte de libro de auto-ayuda para los *self-made writers*, manuales de escritura con títulos "con gancho" del tipo *Arte de escribir* (1580) de Francisco de Lucas; el *Arte Poética Española, con una fertilísima sylva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos y un estímulo de amor de Dios* (1606) de Juan Díaz Reginfo, que se distingue de sus competidores con el reclamo de sus virtudes y contenidos más espectaculares; o, más promocional todavía, *El perfecto latino en prosa y en verso: reglas practicas por medio de las quales (suppuesta la noticia del arte de Antonio) se consiga entender, hablar, y escribir con propiedad, elegancia, copia, y expedicion, la prosa, y verso latino* (1683), de Bartolomé de Alcázar. Entre estas sub-especies editoriales se pueden incluir también manua-

les de predicación, artes epistográficos, diccionarios de rimas, artes de la memoria, y otros tantos ejemplos de modelos discursivos. Los "artes de escribir" comienzan su formación desde los rudimentos más básicos (cómo elegir y afilar la pluma, cómo sujetarla…), y proporcionan una guía cada vez más exhaustiva y asequible para las vicisitudes de la actividad letrada y literaria.

Unos mismos fundamentos, derivados de la interpretación consuetudinaria de las doctrinas aristotélicas sobre retórica y poética, articulan toda esta variedad de escritos. Lo que proponen, *mutatis mutandis*, son *artes combinatorias*; máquinas discursivas capaces de generar textos y conocimientos a partir de estructuras diagramáticas (árboles, ruedas, catálogos, etc.). Frente a la aparente diversidad de intereses y valores propuestos, en todos estos textos subyacen los principios del aristotelismo: la división entre sustancias y accidentes, las distintas causas y las jerarquías epistemológicas derivadas de la Lógica.[1] Idealmente, estas obras proporcionaban una pedagogía infalible de la escritura: con estas herramientas (y la cosmovisión que las acompaña) y unos modelos óptimos de escritura, cualquier sujeto de inteligencia mediana puede desenvolverse en los cometidos de la actividad intelectual o literaria.

Un género del humanismo, heredero de las doctrinas combinatorias, retóricas y cabalísticas de Ramon Llull y del aristotelismo medieval intensificará y desarrollará estas doctrinas. Las formidables e imposibles máquinas y teatros del saber/memoria traducen las ambiciones enciclopédicas (en sentido lato) de estos pioneros de la informática como ciencia discursiva, que preconizarán unas artes retóricas combinatorias susceptibles con un buen uso de alcanzar una *Bibliotheca Universalis* –pero sin los inconvenientes (arbitrariedad, repetición ilimitada, sinsentido) del posterior modelo borgeano–. Las máquinas de Giovanni Fontana u Orazio Toscanella (BOLZONI, 2005, págs. 113-124), los diagramas de Ludovico Castelvetro (BOLZONI, 2005, págs. 82-94), el *museo* de Athanasius Kircher o el *Palacio de la memoria* del jesuita Mateo Ricci[2] son, por no dar más ejemplos y como ha mostrado Lina Bolzoni, otras tantas proyecciones físicas y mecánicas de las normas productoras de discurso que sustentan explícita o implícitamente las herramientas bibliográficas, otras tantas *maquinarias discursivas* (polianteas, antologías de *loci*, tratados de poética, etc.). Estrechamente relacionadas con estos trabajos se encuentran empresas de alto interés en la época como la criptografía (codificación y elaboración, por cierto con bastante éxito, de máquinas encriptadoras), la po-

[1] Para las siguientes páginas sigue siendo de extrema utilidad la obra pionera de Paolo ROSSI, *Clavis Universalis*. [1960], que he utilizado en su versión francesa: *Clavis Universalis. Arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz.* Paris: Jerôme Millon, 1993.
[2] Jonathan D. SPENCE, *The Memory Palace of Matteo Ricci*. New York: Penguin, 1984.

sibilidad de transformar textos en otros códigos o alfabetos; los problemas de traducción, especialmente bíblica; y, estrechamente relacionada con esta última, la búsqueda de una lengua universal.

La asociación del arte combinatoria con otros procedimientos esotéricos y adivinatorios condujo a las primeras máquinas ficcionales, al pasar de la construcción de enunciados a la concatenación de argumentos. Estos procedimientos, presentes ya en el norte de África a fines del primer milenio, y derivados de la *Ars rotunda* luliana y del Arte emblemático, estuvieron muy en boga en las principales cortes renacentistas, como pasatiempo cortés y erudito. El consultante elegía un principio y después al azar (con dados, tabas o "elección a ciegas") continuaba el texto de su porvenir pasando de casilla en casilla o de página en página. Estas *máquinas ficcionales*, por otra parte, fueron en ocasiones objeto de censura eclesiástica, prohibiéndose su interpretación ingenua –es decir su lectura en términos metafísicos u ontológicos–, lo que ocasionó no pocas tribulaciones a algunos autores. En la obra de L. Bolzoni antes citada aparecen algunos ejemplos, como el *Triompho de la Fortuna* (1527) de Sigismondo Fanti, también autor, significativamente, de un tratado de creación tipográfica (*Theorica et pratica de modo scribendi fabricandique omnes litterarum species*) de cariz igualmente combinatorio.[1]

[1] "Des jeux qui produisent des textes" ('Juegos que producen textos'), en (BOLZONI, 2005, págs. 177-186). El siguiente ejemplo que proporciona Boldoni es el de los *Sorti* de Francesco Marcolini, donde la *ars combinatoria* permite obtener "diferentes respuestas de la mismas preguntas, y misma respuesta con diferentes preguntas".

Ilustración 3: Giovanni Fontana (s. XV) ***Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum*****. Presentación de un método de encriptación basado en el arte de las ruedas de R. Llull.**

Ilustración 4: Giovanni Fontana (s. XV) ***Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum*****. Diseño de una máquina para cifrar mensajes (recodificación); con toda probabilidad no pasó de la fase de diseño. (BOLZONI, 2005, pág. 165)**

Ilustración 5: "Rota del delphino" del *Triompho de la Fortuna* (1527) de Sigismondo Fanti, según los resultados el lector-consultante deberá continuar dirigiéndose y combinando las diferentes respuestas.

DI FORTVNA

Et che questi tali sono la ruina del mõdo, p che li mettono in pouerta, dalla quale nasce puoi la disperatione, vltima ruina de gli huomini.

DOMANDA XXXV

Sel parto della dõna sara maschio, o femina

Va alla Fortuna di Libico alla lettera E

LEsperiẽtia delle presente domãda e' stata trata p l'Auttore, da diuerse nationi p vera, la quale, il fanti, ne suoi quadernari, ha diligentemẽte osseruata, essortãdo il lettore, p esser cosa vtilissima & rara, a douersela con ogni studio conseruar nella memoria.

DOMANDA XXXVI

Se la phisonomia de l'huomo e buona, o no.

Va alla Fortuna di Borea alla lettera F

NElla presente domanda, l'Autore, nõ solamente per la dottrina de gli Egitti, de gli Arabi, & de Caldei, Ma de greci, & de gli Italici ancora, da la vera cognitione della natura di qualunque huo, mediate i lineamenti del volto, & la proportione de membri, onde il Fati essorta coloro, ne quali ta lineamẽti & proportioni, dano inditio di male, a douer ben viuere, per ouiare a simili cattiui influssi, da quali possono solamente essere inclinati, ma no sforzati al male, Et a far mẽtire i phisonomici, come d'Hipocratesi legge, alquale essẽdo da philomone philosonomico giudicato de pessima natura, non dimeno egli volse essere di buona & sancta vita.

DOMANDA XXXVII

Se la donna haura felice, o dubbioso parto

Va alla Fortuna d'Oriente alla lettera D

ATerrore delle dõne, & accio che elle auertchino meglio all'honor de loro mariti, l'Autore adduce molti horrendi casi auenuti nel parto d'alcune, p la loro impudicitia, Onde il Fati, ne suoi quadernari s'affatica molto, bẽche in vano, in persuader loro il medesimo.

DOMANDA XXXVIII

In che luogo, & di che morte si de morire

Va alla Fortuna d'Occidente alla lettera B

LAuttore in ãsto luogo, tratta di molte spẽtie di morti, secõdo le celesti & terrestri influentie, o'l buono, o'l mal desiderio d'alcuno, Et il Fanti dice, che noi caminiamo sempre, non cen'accorgẽdo, verso di quella, & non quella verso di noi, pche ella non va mai a trouar p sona, & che la necessita del tempo, e' cagione che vegniamo a lei, & non Dio, Ma l'Autore dice, che colui, ilqual camina incompagnia della virtu, non e' superato dalla morte, Ma la morte e' superata da lui, mediate la buona fama che appresso a dio, & nel mõdo lasta di se.

DOMANDA XXXIX

S'e'l fanciullo se nutrira

Va alla Fortuna di Settẽtrione alla lettera E

IL Fanti, ne suoi quadernari tratta del tẽpo statuito al parto della dõna, & di quello, che la creatura sta nel vẽtre materno, secõdo la terminatione de. xii. segni celesti, & delle potẽtie de pianeti, Dando molti vtili ammaestramenti, quanto a glinfortuni ne quali essa creatura potrebbe incorrere, accioche l'huomo possa conoscere la cagione donde pcedono, Ma l'Autore, adduce molte generationi dimostri, prodotti dalla natura, si per mancamenti di materia, come per influssi celesti, lequali cose nel procedere vedremo.

Ilustración 6: ***Triompho de la Fortuna*** **(1527) de Sigismondo Fanti, modelos de preguntas para las adivinaciones sobre partos, con las distintas posibilidades combinatorias.**

La novedad barroca, digna heredera de los postulados aristotélicos de escolásticos y humanistas, radicará en el énfasis otorgado a los fenómenos de identidad, equivalencia y analogía, que se traducirá en un estudio detallado de los procedimientos metafóricos o estilísticos, a su vez conducidos, en el plano lingüístico, al estudio de los fenómenos de polisemia y homonimia. En sus versiones y resúmenes castellanos de la *Ars Magna* de Llull, la *Breve y sumaria declaración del Arte General* (1586) y *La Arte General. Para todas las ciencias en dos instrumentos* (también de 1586), Pedro de Guevara retoma los postulados lulianos pero insiste en la variabilidad estilística, en la posibilidad de transmitir y modular (matizar) los mensajes a través de diferentes figuras:

> Y para que breue y facilmente consigamos el fin y proposito con que tome la pluma en la mano: diuido este tratado en nueue capítulos, y el orden será, q[ue] se po[n]dran primero los veynte y siete principios: y luego algunas máximas dellos: y despues algunas advertencias para la Arte: y finalmente otras para saber definir, diuidir, y argumentar. Y en cada principio se pondrá su significación, y algunos *synonomos, y contrarios: y vna diuision triangular para solo encaminar a los ingeniosos; y para la memoria* yran graduados por las nueue letras de la Arte general que son, B. C. D. E. F. G. H. I. K. (La cursiva es mía).[1]

Las resonancias místicas –tras las cuales planea la búsqueda de la lengua perfecta, quizás la adánica– de la trinidad y de los cuadrados mágicos pitagóricos son fruto del conglomerado fraseológico heredado de la alquimia hermética y la exégesis cabalística. Estas implicaciones son aprovechadas en esta ocasión por sus virtudes mnemotécnicas; el *Arte General* no es sólo una máquina discursiva, sino cognitiva y ontológica (mecanismo de *falsación*). La mecánica poético-cognitiva se basa, pues, en tres operaciones sucesivas en triadas instrumentales: **definir, dividir y argumentar**; nueve principios absolutos, nueve procedimientos cognitivos simples ("principios relatos") y nueve posibilidades predicativas (accidentes), cada triada significada con un carácter alfabético: B (BONDAD, *diferencia*, **cantidad**), C (GRANDEZA, *concordancia*, **cualidad**), D (DURACIÓN, *contrariedad*, **relación**), E (POTESTAD, *causalidad*, **acción**), F (SABIDURÍA, *mensurabilidad*, **pasión**), G (VOLUNTAD, *finalidad*, **hábito**), H (VIRTUD, *superioridad*, **orden**), I (VERDAD, *identidad*, **tiempo**), K (GLORIA, *inferioridad*, **ubicación**);[2] y veintisiete principios generales. O, dicho de otro modo, un suerte

[1] Pedro de GUEVARA, *Breve y sumaria declaración de Arte general. Nuevamente compuesta por su autor*. Madrid: Pedro Madrigal, 1586, "Proemio".

[2] En aras de la claridad, he adaptado ligeramente los términos empleados por Pedro de GUEVARA: causalidad "formalidad transcendental criada"; mensurabilidad "medio", finalidad "fin", orden "sitio", ubicación "lugar". (GUEVARA, 1586), folios 3-6.

de *cuadrado mágico*, en términos matemáticos –uno de los grandes temas de investigación humanísticos desde la *Philosophia Occulta* (1510) de Cornelio Agrippa–, de nueve posiciones: **3x3x3=3^3**. Asentado sobre sólidas y tradicionales bases aristotélicas, el carácter lógico y abstracto del Arte luliano, sin embargo, se adecuaba correctamente a la concepción del discurso-saber como resultado de operaciones mecánicas y combinatorias, y anticipaba una larga tradición de posicionamientos formalistas, como el subjetivismo cartesiano (Descartes recomendaba una lectura intensiva: solitaria, repetitiva y *reducida*), las Gramáticas (generativas) de Port-Royal o la concepción del lenguaje y la epistemología en Leibniz e Immanuel Kant.

Ilustración 7: *Sator Arepo tenet opera rotas* (¿'el sembrador Arepo labra con el arado'?), el cuadrado mágico o laberinto más conocido desde la Antigüedad. La frase es asimismo un palíndromo, o un anagrama si se acepta su lectura (seguramente anacrónica) como "pater noster, pater noster, a[lfa], o[mega], a[lfa], o[mega]".

Por otra parte, Pedro de Guevara parece ser consciente de que está gramática lógico-transformacional, por sí sola, puede ser insuficiente para aplicaciones retóricas o poéticas más exigentes. De ahí que ofrezca también un catálogo de sinónimos y sus contrarios, así como la manera de emplear las metáforas y otros procedimientos figurativos encaminados a los "ingeniosos", sector del público devenido mayoritario entre los lectores potenciales de Guevara. Entre las transformaciones "metafóricas" incluye: la transposición ['metáfora' en sentido escolar], el enigma, el eufemismo, el jeroglífico, la parábola, la alegoría, el lenguaje matemático, la semejanza, el ejemplo, la fábula, la etopeya, los contrarios y la hipérbole. Otros tantos recursos para glosar, parafrasear, explicar o amplificar, para reescribir un texto previo. Un arte de la variación improvisada; como músicos profesionales que adaptan, contrapuntean o componen una nueva partitura con bordoneos, filigranas y otras modulaciones.

El pionero en estudiar los *laberintos* y otras matrices combinatorias en las letras hispanas fue Juan Díaz Rengifo, cuya *Arte Poética Española* sentaría las bases del campo en las décadas siguientes, gracias a su detallado inventario de formas y fórmulas manieristas y artifi-

cios visuales. El carácter pragmático del volumen venía en la complementaria *Silva fortísima de consonantes comunes*, y las promesas de aplicaciones concretas que sugería. La obra haría escuela y popularizaría la moda de los poemas-enigmas y otros *laberintos*.[1]

El autor que llevaría más lejos, tanto desde un punto de vista teórico como práctico, las posibilidades creativas de un arte combinatoria del lenguaje y de los distintos sistemas de escritura, fue Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1680), arquitecto, lingüista y polígrafo, quien abordó temas tan diversos como: la creación de una lengua universal, la introducción del lenguaje matemático en la arquitectura (*architectura obliqua*), métodos de cifrado y códigos secretos, matemáticas estadísticas, teología, política, musicología, tipografía; entre todas estas disciplinas, mas en íntima relación con éstas, Caramuel desarrolló la lingüística y las poéticas combinatorias (poemas-jeroglíficos, palíndromos, cuadrados mágicos, laberintos, logogramas, cubos mágicos, poemas combinatorios y un largo etcétera) fundamentalmente en una obra: *Metametrica, arte nuevo de varios e ingeniosos laberintos* (1663). En esta obra se exponen los principios para generar poemas visuales y combinatorios, basados en matrices lógicas y en operaciones permutativas, aunque no pudo imprimir todas las planchas por la dificultad de su realización.

[1] En su interesantísima obra ya citada, Rafael de CÓZAR proporciona una guía y repertorio histórico de determinado tipo de experimentaciones poéticas, en un trabajo completo, ameno e innovador. Ver las páginas consagradas a Díaz Rengifo, que Cózar cita con una leve variante en el título por utilizar una edición diferente (1991, págs. 270-275).

Ilustración 8: Juan Caramuel Lobkowitz, lámina XX de *Metametrica, arte nuevo de varios e ingeniosos laberintos* (1663).

52 CARAMVELIS

Soys flor
verdad soys fin
amor laurel señor
bondad clarin piedad Delphin
fauor baxel honor dosel vigor
Iasmin lealtad al fin Deidad
loor niuel valor
Iardin beldad
Criador.

posuimus in primo Pegmate; & *primam* diximus: nunc aliter discurramus.

LECTIO I.

Ab angulo *Soys flor* motu directo.

Soys flor, verdad, soys fin, amor, laurel, Señor, bondad, clarin, piedad, Delphin, Fauor, baxel, honor, dosel, vigor, Iasmin, lealtad, al fin Deidad, loor, Niuel, valor, jardin, beldad, criador.

LECTIO II.

Ab eodem angulo *Soys flor*, motu retrogrado.

Soys flor, soys fin, verdad, Señor, laurel, Amor, Delphin, piedad, clarin, bondad, Vigor, dosel, honor, baxel, fauor, Deidad al fin: lealtad, jasmin, valor, Niuel, loor, beldad, jardin, Criador.

LECTIO III.

Ab angulo *Fauor*, motu deorsum tendente.

Fauor, bondad, jasmin, amor, baxel, Loor, verdad, clarin, lealtad, jardin, Soys flor, laurel, honor, niuel, Criador, Soys fin, piedad, alfin, beldad, Señor, Dosel, valor, Delphin, Deidad, vigor.

LECTIO IV.

Ab eodem angulo *Fauor*, sursum volans.

Fauor, jasmin, bondad, loor, baxel, Amor, jardin, lealtad, clarin, verdad, Criador, niuel, honor, laurel, soys flor; Beldad, alfin piedad, soys fin, valor, Dosel, Señor, Deidad, Delphin, vigor.

LECTIO V.

Ab angulo *Vigor* motu deorsum labente.

Vigor, Delphin, Deidad, Señor, dosel, Valor soys, fin, piedad, al fin beldad: Soys flor, laurel, honor, niuel, Criador, Verdad, clarin, lealtad, jardin, amor, Baxel, loor, bondad, jasmin, fauor.

LECTIO VI.

Ab eodem angulo *Vigor* sursum adscendens.

Vigor, Deidad, *Delphin valor, dosel, Señor, beldad, al fin piedad: soys fin: Criador, niuel, honor, laurel, soys flor: Iardin, lealtad, clarin, verdad loor, Baxel, amor, jasmin, bondad, fauor.*

LECTIO VII.

Ab angulo *Criador* motu recto progrediens.

Criador, jardin, beldad, loor, niuel, Valor, jasmin, lealtad, alfin Deidad: Fauor, baxel, honor, dosel, vigor, Bondad clarin, piedad, Delphin, amor, Laurel, Señor, verdad; soys fin; soys flor.

LECTIO VIII.

Ab eodem angulo *Criador*, motu retrocurrente.

Criador, beldad, jardin, valor, niuel, Loor, Deidad alfin; lealtad, jasmin. Vigor, dosel, honor, baxel, fauor, Delfin, piedad, clarin, bondad, Señor; Laurel, amor soys; fin, verdad; soys flor.

Horum Pentastichon consentus est A B C C C: nec te moueat trium consonantium concursum: nam & illo Poëtæ eruditissimi delectantur: & quæ fortè in Rhythmicâ vitari possent,

Ilustración 9: Juan Caramuel Lobkowitz, Capítulo CCCXXXV de *Metametrica, arte nuevo de varios e ingeniosos laberintos* (1663), cuadrado mágico que ofrece varios poemas posibles apud (CÓZAR, 1991, pág. 514).

Los *laberintos* de Caramuel se hicieron muy famosos. Aunque otros autores ya habían explotado las posibilidades de los cuadrados mágicos, en bustrófedon, y las distintas posibilidades de los logogramas, los laberintos de Caramuel poseen una gran complejidad, permitiendo múltiples lecturas a partir de nuevas combinaciones. Varios de los experimentos de Caramuel implicaban una hibridación de los códigos empleados; algunos de sus laberintos obedecen a los movimientos del ajedrez (movimientos del caballo, por ejemplo), otros combinan imágenes con palabras, algunos incluso se desarrollan como partituras musicales; el *poema cúbico* traslada las propiedades matemáticas de los cuadrados y cubos mágicos (éstos últimos sólo reales en el plano teórico para los matemáticos de la época). Aunque el resultado de esto que, a decir verdad no pasó de ser un pasatiempo erudito, no estuviera a la altura de las expectativas suscitadas, es destacable la fe Caramuel y autores afines en la poética abierta por las combinatorias y permutativas y la hibridación con lenguajes distintos, como el matemático, el lógico o el musical, especialmente a la luz de nuestras propias inquietudes actuales sobre las consecuencias de la tecnología sobre la Escritura (CÓZAR, 1991, págs. 286-291, 464,513-515). Al cabo, la moda de los laberintos pasó, lo que explica la escasa fama presente de sus autores, y el siglo siguiente fue bastante severo en su juicio con ellos, a los que se asociaba repetidamente con los autores de centones, quienes no gozaban en absoluto del aprecio de los literatos del XVIII.[1]

Como era esperable, estos problemas de "traducción musical" empezaron a centrar la atención de los musicólogos de la época, que propusieron soluciones de aspecto similar a la *clavis universalis*, como Gaspar Sanz, quien, además de traducir *El hombre de letras* de Bartoli, ideó un nuevo sistema de notación y modulación para vencer el babel de sistemas de tablaturas de la época.[2] Otros como F. Paschasius, proponen modalidades combinatorias de *carmen musicum* en las que los versos se transcriben como voces de un pentagrama…[3] Dos son las obsesiones de todos estos autores: la infinita productividad de los lenguajes y el des-

[1] Entre bromas y veras, éste era el juicio que merecían los Laberintos y sus autores al autor de la Carta de Paracuellos: "Y dado caso que uses de acrósticos y ecos te aconsejo que por ningun acontecimiento te metas en laberintos, otro género de poesía peligrosa y mal sana, que suele hacer el tiro á la cabeza, y ha poblado las casas de orates" (SÁNCHEZ T. A., 1789, págs. 81-82).

[2] Para el origen medieval de los sistemas modernos de notación musical basado en las *artes de memoria*, ver de Karol BERGER, "The Gidonian Hand" [la figura de la "mano" con correspondencias con los intervalos de la escala de Guido de Arezzo, siglos IX-X] en Mary CARRUTHERS y Jan M. ZIOLKOWSKI (eds.), *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia: University of Pennsilvanya Press, págs. 71-82.

[3] R. de CÓZAR (1991, págs. 291-298) proporciona además una reproducción del *Carmen musicum* en la pág. 516.

cubrimiento de las claves universales que los regularían a partir de sus posibilidades combinatorias.[1]

Ilustración 10: Método de notación propuesto por Gaspar Sanz en *Instruccion de musica sobre la guitarra española… con vn breve Tratado para acompañar con perfección… resumido en doze reglas y exemplos los mas principales de Contrapunto y Composición…* Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674, pág. 30. Ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España.

Otros tratados de Poética y de Retórica, como *El Fénix de Minerva y Arte de Memoria* (Madrid, 1626), de don Juan Velázquez de Acevedo, tratarán de cubrir las lagunas que se vislumbraban en la obra de Guevara y otros similares y profundizarán en la variación estilística oscilando siempre entre la forma y el concepto, para alcanzar la *agudeza* tan preciada en los cánones barrocos. En su *Agudeza y arte de Ingenio, en que se explican todos los modos y diferencias de concetos, con exemplares escogidos de todo lo más bien dicho, asi sacro, como humano* (1642-1648), el jesuita Baltasar Gracián cataloga, define e ilustra una lista de procedimientos estilísticos considerablemente más extensa y prolija que la de Guevara. Más atento al contenido (*ingenio*) que a la forma, la suya será una retórica conceptual ("ideológica" la

[1] Cfr. Domingo YNDURÁIN, quien pone en duda que las artes memorativas y combinatorias tuvieran una influencia considerable en los territorios hispánicos (2006, págs. 258-259).

denominaba Menéndez Pelayo),[1] una clasificación exhaustiva en función de las variaciones semánticas, expresivas y estilísticas.

En el Tratado XXXIV "De la acomodación de verso antiguo de algún Texto, o Autoridad", Gracián trata superficialmente (4 páginas) el tema que aquí nos ocupa. Para la correcta utilización de este procedimiento, nos dice, se requiere "ingenio y sutileza"; la cita debe adecuarse en registro, situación y debe ser pertinente ("aguda"); es lícito acomodar el texto apropiado para que funcione óptimamente en el nuevo contexto (entre los ejemplos que proporciona, el mote de Carlos V: "*Veni, vidi, Deus vincit*"). Asimismo, resulta interesante el modo que idea Gracián para excluir el plagio como consecuencia eventual de este tipo de prácticas, limitando su amplitud ("un verso", en la práctica una estrofa o un díptico) y advirtiendo que "[h]a de ser célebre la Autoridad que se acomoda, para[]que tenga más grazia, y salga mejor".[2]

Entre todos los procedimientos que permiten alcanzar la agudeza (ingenio) y la belleza sutil, es capital la noción graciana –o de otros autores de la época– de "buen gusto" ("que no bastan ni el estudio ni el ingenio donde falta la elección"), la noción teórica de la que carecía el aristotelismo retórico, llave de la apreciación y conducta estéticas. Esta institución, que comienza a cristalizar en estos momentos de crisis poética, tendrá una amplia repercusión en la formación de los cánones que caracterizan los siglos posteriores (a través de Christian Thomasius, Addison o Kant, entre otros), y será adoptada de pleno por los siglos siguientes, ejercerá como balanza no-verbalizable y decisiva en la jerarquía socio-simbólica de los bienes culturales.[3]

El ciclo barroco hispánico de tratadistas y *mercaderes* de agudeza en el "decir y escriuir" se cerró tardíamente con una obra desmesurada, en las antípodas conceptuales de la obra de Gracián –y de la que, sin embargo, se sirve–, el *Epítome de la elocuencia española: arte de discurrir, y hablar con agudeza y elegancia en todo género de asuntos de orar, predicar, argüir, conversar, componer embajadas, cartas y recados* (Huesca, 1692) de Francisco Antonio de Artiga. Esta obra conoció un gran éxito editorial, y numerosas reimpresiones a lo

[1]Marcelino MENÉNDEZ PELAYO (1993, págs. 835-837); y Antoine COMPAGNON (1979, págs. 368-369).
[2]Cito por la tercera edición (aumentada). Baltasar GRACIÁN, *Agudeza y arte de Ingenio, en que se explican todos los modos y diferencias de concetos, con exemplares escogidos de todo lo más bien dicho, asi sacro, como humano.* Amberes: Gerónimo y Juan Baptista Verdussen, 1669. El tratado XXXIV ocupa las págs. 221-225, la cita se encuentra en la pág. 225. Edición disponible en el CVC: http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=8121.
[3] Emilio HIDALGO-SERNA, "Origen y causas de la *agudeza* necesaria del conceptismo español", en Sebastian NEUMEISTER (ed.) *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Berlín, 18-23 de agosto de 1986*. Frankfurt del Mena: Vervuert, 1989, págs. 477-486; la cita de Gracián sobre el buen gusto se encuentra en la pág. 484. Artículo disponible en el CVC: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_1_046.pdf.

largo del siguiente siglo, pero poco crédito entre los historiadores de la literatura hispánica hasta hace relativamente poco; Menéndez Pelayo la considera –en una nota a pie de página, no la estima digna de más– como última de la serie, y una "degeneración pedestre de la doctrina conceptista", un libro "chistoso y absurdo",[1] y llega afirmar que inaugura cuatro décadas de ausencia de discurso teórico. Fernando R. de la Flor, por el contrario, defiende su importancia al haber incorporado a la Retórica española los métodos mnemotécnicos y combinatorios del sistema luliano, sirviendo de puente con las obras del s. XVIII.[2]

1.5.6.5 Plagianismo*: El plagio como una de las Bellas Artes*

Fuera de las fronteras españolas, encontramos un manual de futuros letrados que lleva incluso más lejos las posibilidades combinatorias, al preconizar explícitamente una poética derivada de la imitación servil, en contradicción aparente y ruidosa con la doctrina ortodoxa. Su autor, el *Sieur* de Richersource, *nom de plume* que, al parecer,[3] fue adoptado por Jean Oudart o de la Sourdière [o Soudière], profesor oportunista de retórica, ofrecía una respuesta directa a las necesidades de una burguesía ascendente que ansiaba lo que el dinero no podía (en teoría) proporcionar: buenos modales, distinción, nobleza y, naturalmente, elocuencia. Promete, en suma, que gracias a su método, *Le masque des orateurs, c'est à dire la manière de déguiser facilement toute sorte de discours*:

> se adquiere la condición de notable Orador, sin genio, sin esfuerzo, sin estudio, sin el artificio de la preparación y sin el auxilio de la lectura. (...)[4]

Dicho método no consiste más que en añadir a los ejercicios tradicionales de composición y de análisis de las lecturas, un tercero que consistiría en la apropiación deliberada y sistemática de textos ajenos. El lector que quisiera hablar o escribir con elegancia debería primero aislar las ideas principales para poder reutilizarlas y combinarlas, ocultando la procedencia de los fragmentos ajenos a través de una serie de procedimientos (hipérbaton, sinonimia, glosa, etc.). Como se puede comprobar, no se trata de nada excesivamente original si se compara con procedimientos y prácticas similares propuestos por Erasmo, Vives, Lipsio o de alguien más cercano todavía en el espíritu de la propuesta, Suárez de Figueroa. Son los

---

[1] *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC, 2004, Volumen I, pág. 833-834.
[2] Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, "Un arte de memoria rimado en el Epítome de la Elocuencia Española, de Francisco Antonio de Artiga", *Anales de Literatura Española*, nº4, Alicante: Universidad, Departamento de Literatura Española, 1985, pags.115-129.
[3] Ver de MARTINEAU, Yzabelle, *Le Faux littéraire, plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, 2002, págs. 113-118.
[4] RICHESOURCE, S. d. (1667). *Le masque des orateurs, c'est-à-dire la manière de déguiser facilement toute sorte de discours.* Paris: Académie des Orateurs, págs. 4-5.

excesos publicitarios del Plagianismo, el énfasis en la "ausencia de esfuerzo" de la creación, lo que supone violación completa de los principios éticos de la imitación clásica. Richesource bautiza su método, y he aquí lo más transgresor de su propuesta, como *Plagianismo* (con "n"), pero advirtiendo, para evitar en lo posible las connotaciones negativas del plagio, que:

> (...) El término de Plagianismo es el que me parece más adecuado para designar este tercer procedimiento del Orador: algunas razones, conocidas por los Jurisconsultos me impiden llamarlo Arte plagiario, (...) me sirvo del término Plagianista para designar aquel que se sirve de este arte y hace de él su profesión tanto pública como privada. No pare mientes [el lector] en su nombre y sírvase del Arte que designa, y de las Luces que le ofrece (1667, págs. 6-7).

No obstante, "plagianisme" y "plagiarisme" eran términos sinónimos para el sentido que más tarde se fijaría en "plagiat" ('plagio'),[1] por lo que debemos entender la iniciativa de Richesource dentro del contexto de los intentos de legitimar la actividad de los *littérateurs*, los últimos incorporados a la nueva República Literaria, antaño patrimonio exclusivo de eruditos y sabios. Richesource al respecto tiene una actitud que podríamos calificar de "democrática", puesto que, según él, su método es apto para todo tipo de público, sin que la incultura o la "falta de ingenio" sea ningún impedimento. En realidad, lo único novedoso de su iniciativa es el descarado énfasis que pone en la imitación dentro de su sistema, que es esencialmente ortodoxo y aristotélico, por lo que sus pretendidas aportaciones resultan intrascendentes a efectos prácticos en las tradiciones retóricas o poéticas. Las prácticas que preconiza eran habituales no sólo entre los "plumíferos" y otros advenedizos al campo de las letras, sino también, como se ha mostrado a lo largo de las páginas anteriores, entre los escritores más prestigiosos o canónicos.[2] La reivindicación que realiza de la libertad y la moral utilitaria para servirse de los materiales ajenos muestra de manera ejemplar el triunfo del gru-

[1] Así lo documenta con citas de escritores de aproximadamente el mismo periodo de Richesource como Pierre Bayle y el Padre Castel, el artículo « Plagiat », a cargo de Ch. du ROZOIR, del Tomo 44 del *Dictionnaire de la conversation et de la lecture: inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous, par une société de savants et de gens de lettres*, coordinado por William DUCKETT. Paris: Belin-Mandar, 1838, págs. 181-183.

[2] Pierre ZOBERMAN relaciona las teorías de Richesource, de escasa repercusión y prestigio, con las prácticas de su renomado contemporáneo canónico La Motte Le Vayer, en la introducción a su edición de distintos poemas y panegíricos del Grand Siècle francés, *Les panégyriques du Roi. Ediction critique.* Paris: Presses de l'Université de la Sorbonne, 1991, págs. 33-34 y 44. Ver también del mismo autor: "Plagiarism as a Theory of Writing: The Case of Richesource's *Le Masque des orateurs*", en *Ecrivains femmes. Critique littéraire: théorie et pratique. Aspects de rhétorique. Communications présentées au Congrès Annuel de la MLA à Los Angeles, décembre 1982*, recogidas en volumen en *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 10, nº18.Tübingen: Gunter Narr, 1983, págs. 99-110. Cfr. (VIALA, 1985, pág. 92), quien precisa que La Motte Le Vayer, si bien se mostraba favorable a los « plagios » sobre autores de la Antigüedad o extranjeros, vetaba como "carteristas" ("C'est ôter des manteaux au Pont Neuf": 'es [como] sustraer de los abrigos en el Pont Neuf') a los que lo realizaban sobre compatriotas contemporáneos.

po de los *littérateurs* ("*les gens d'esprit*", los *fabricantes* de agudezas, los autores más eclécticos y audaces, defensores de lo *moderno*) frente a sus adversarios tradicionales, los *lettrés* (eruditos, filólogos y defensores del tradicional *cursus honorum* humanístico), fenómeno que ha sido estudiado de manera detallada por A. Viala en su estudio sobre "el nacimiento del escritor".[1]

Los *littérateurs* forman ese grupo de escritores que intentan alcanzar nuevos puestos –y mejor remunerados– dentro del orden social. Fruto de la ampliación vertical y horizontal del campo de las letras, su intención última es alcanzar el reconocimiento de su ocupación como una profesión útil dentro de la sociedad, a través de una revalorización de su trabajo. Sus prácticas y su origen frecuentemente plebeyo fragilizaban además las imágenes sociales que acompañaban tradicionalmente a los autores (la dedicación completa, largos años de estudio, etc.), pues sustituían al imaginario tradicional la figura del escritor profesional, mercenario de las letras, competidor feroz, alejado de las consideraciones altruistas de sus predecesores. Por consiguiente, los *littérateurs* no consideran como algo pernicioso escribir por dinero o encargo, cuestionando con estas prácticas tanto el pretendido carácter simbólico de la retribución que debe recibir el autor como el sistema de mecenas y protectores institucionales que los sustentaban económicamente (CHARTIER, 1992, págs. 46-47, 54-55). El Sieur de Richesource provenía también de esta categoría que se nutría de burgueses o de *hidalgos* ("gens honnêtes") sin fortuna que, o bien buscaban la protección de los poderosos (*clientelismo* y *mecenazgo*, en términos sociológicos), o bien desarrollaban una actividad febril en ámbitos como el presente, la didáctica literaria u oratoria, desdeñados por los valores consagrados de la aristocracia literaria o nobiliaria.

Richesource trató de conjuntar ambas vías participando primero en una *Académie de Belles Lettres* y luego creando la *Academia de Oradores*, cerca del Pont Neuf (lo que se puede entender como un signo de ascensión social), de la que se autoproclamó Moderador. Uno de los rasgos más prominentes de esta *Académie* era que las sesiones eran abiertas al público (que no intervenía directamente, pero podía hacer sugerencias). Estas reuniones gozaron de

[1]Sobre el « triunfo de los *littérateurs* », ver A. VIALA (1985, págs. 24-40). La obra, en su conjunto, proporciona una buena perspectiva de la sociología literaria del XVII francés, pero sirve además de modelo (inspirándose a su vez de las teorías y análisis de Pierre Bourdieu) para otros siglos y literaturas. A pesar de que Alain Viala ubica correctamente a Richesource entre los *littérateurs mondains* y aporta buenas pistas para contextualizar *l'Académie des Orateurs* de la que era el organizador, el investigador francés incurre en errores de bulto en la lectura y la apreciación de la *Masque des Orateurs* (que considera una suerte de *boutade*, sin heterodoxia alguna, pues sostiene que "Richesource condena los hurtos" en la obra, lo cual es rotundamente falso), e incluso cuando traza las posiciones teóricas de otros autores contemporáneos y posteriores como Almaaloven y Jakob Thomasius, a los que, sorprendente e injustificadamente, convierte en… ¡apologistas del plagio! (VIALA, 1985, págs. 91-92). Afirmación completamente alejada de la realidad como veremos en los próximos capítulos.

cierta fama, aunque no de excesivo prestigio, y a ellas asistieron autores menores como La Sèrre o principiantes como Flechier, lo que las hacía participar en la red de alianzas entre escritores de la época, en el sistema descrito por Alain Viala. Paralelamente, atento a los intereses más prosaicos, Richesource hacía transcribir y luego publicar las actas de todo lo tratado en las sesiones. De este modo, combinaba las ganancias simbólicas que eventualmente podían desembocar en pensiones, cargos venales e incluso el acceso a la nobleza (como fue el caso de Corneille o Chapelain), con las directamente económicas, pues las ventas de los libros eran al mismo tiempo el "producto" de los discursos académicos y su reclamo publicitario.

El tratadito de Richesource (sesenta y cuatro páginas) correspondía a las nuevas necesidades de las clases letradas; obra breve y simple, que prometía una amplia gama de aplicaciones, de manera prácticamente inmediata. Su portada está concebida esencialmente como un reclamo comercial, con un título y subtítulos marcadamente publicitarios; el interés del potencial lector se suscita a partir de términos sugerentes o con *reclamo* como "máscara", "fácilmente", y la aseveración de que el método es universal, es decir, aplicable a "toda suerte de discursos". Más aún, los subgéneros que se destacan (sermón, alegato, género epistolar…) son los temas con más salida editorial en la época, o los que contaban con más prestigio simbólico entre las clases letradas (panegírico, oración fúnebre), lo cual atestigua igualmente la conciencia comercial de Richesource.

LE
MASQVE
DES
ORATEVRS
C'EST A DIRE
La Maniere de deguiser facile-
ment toute sorte de Discours.

Le Plaidoyé.
Le Sermon,
Le Panegyrique.
L'Oraison Funebre.
La Meditation.
La Harangue.
La Lettre
Les Eloges

PAR I. D. S. Escuyer
DE RICHE

A PARIS,
A l'Academie des Orateurs, Place
Dauphine aux deux Croissans, 1667.
Avec Privilege du Roy.

Ilustración 11: Portada de *Le masque des orateurs* (1667), de Richesource.

Asimismo, resulta también extremadamente significativo el que Richesource ejerza de su propio librero, liberándose de este modo de intermediarios y convirtiéndose en uno de los pocos autores que controlan completamente los beneficios económicos generados por sus obras (VIALA, 1985, pág. 99). Este último aspecto explica que el volumen se cierre con una consigna mercadotécnica propia de las publicaciones más comerciales, al recordar al lector que el cabal uso del método dependía de las otras obras de Richesource, la cuales resumían las enseñanzas de su Academia de Oradores: la *Rethorique des Prédicateurs* (obra tradicional de lugares comunes para la homilía) y la *Critique et Art de lire les Autheurs, de faire des collections*. En estas dos obras, en efecto, se trata la manera de formarse un buen corpus de lugares textuales, en vistas a su reaprovechamiento material, tema del tercer manual, *la Máscara de los oradores* (1667, pág. 64).

El método propiamente hablando no varía mucho de las propuestas de Pedro de Guevara o Baltasar Gracián. La actividad del *plagianista* se divide en cinco operaciones: amplificación, reducción, permutación, objeción y adición; las cuales se dividen a su vez en sub-operaciones de reescritura (superlativos, ejemplificación, antonomasia, metonimia, metáfora, etc.); todas estas son clasificadas además en procedimientos de "disfraz": alteración del orden o de la sintaxis, alteración de las partes de la oración, alteración de los términos apropiados y alteración de las figuras de estilo (MARTINEAU, 2002, págs. 113-118). En definitiva se trata de dividir los textos propios o ajenos en unidades mínimas de discurso que puedan ser recombinadas *ad hoc*. Por último, una vez compuesto lo que se quiere escribir, debe ser velado a través de las operaciones de *disfraz* antes citadas. La transformación sólo se considera completada con éxito cuando:

> le sea completamente imposible al mismo autor de reconocerse en su propia obra, ni su estilo, ni su genio ni su estilo, ni su carácter, ni por consiguiente saber de quién pueda ser, de tan bien disfrazado (1667, pág. 9).

Richesource parte, además, de la opinión, tópica en la época, de la superabundancia editorial. En lugar de considerarla angustiosamente como la mayoría de sus contemporáneos, Richesource decide sacarle partido repertoriando las expresiones, pero no por su contenido, como sostenía la retórica clásica de los *loci comuni*. En otra obra anterior, con otro título también rimbombante, *El arte de decir bien, o Los tópicos franceses que nos proporcionan los pensamientos para hablar bien de todas las cosas sin ninguna preparación* (1662), ya había

explorado esta vertiente apropiacionista y combinatoria de los *loci*.[1] Es innegable que el resultado en ambas obras viola las normas ortodoxas del decoro clásico, lo que si bien pudo valerle un cierto éxito editorial, lo condenó en la opinión de sus colegas más prestigiosos, Nicolas Boileau (que lo despreciaba) o Jean Racine (que hacía mofa de él).[2]

La trayectoria en el Mundo de las Letras de Richesource, vestigio irrefutable de las estrategias oportunistas adoptadas, no ha jugado tampoco en su favor a la hora de emitir el "juicio de la historia" sobre su importancia e influencia. Protegido y *cliente* del ministro Fouquet, no dudó en cambiar de bando y ponerse a las órdenes de Colbert. Una vez más, si esto pudo reportarle beneficios inmediatos, no dejó tampoco de granjearle enemigos entre los que defendieron primero a Fouquet y, tras un tiempo prudencial, recuperaron la benevolencia de los *poderosos* (VIALA, 1985, págs. 39, 42). A esta deserción se le une, según algunas fuentes, el haberse convertido por idénticas razones al catolicismo en 1655.[3] Como se ve, el personaje reunía todas las condiciones para convertirse en una figura mítica dentro de la teratología poética en los siglos posteriores. La ascensión de los derechos de autor y otras características de la aparición de la figura de autor moderna –fuente de prerrogativas y de regalías y dependiente de las nuevas nociones jurídicas, que ligaban las obras al trabajo de los escritores e instauraban de facto la propiedad intelectual– no eran compatibles con esta poética sólo apta para escribidores, *littérateurs* de bajos vuelos; no para los escritores del XVIII o del XIX, más preocupados por la singularidad individual y la expresión de la subjetividad que sus predecesores.

Con todo esto, las ideas de Richesource aún tuvieron eco en algunas obras como un tratado religioso publicado "a expensas del autor" en Ámsterdam (lo que podría suponerlo protestante), bajo las siglas S. N., con el enigmático título de *Plagiairiana. Conténant diverses principes du Trésor de la Vérité* (1735).[4] En ésta obra se repiten una serie de tópicos que se agrupan según argumentos teológicos, con vistas a un eventual uso homilético. La obra no menciona a Richesource, pero realiza una defensa del "plagianisme" y aduce el ejemplo de La

---

[1] *L'art de bien dire, ou Les topiques françoises qui nous fournissent des pensées pour bien parler de toutes choses sans aucune préparation*. Paris, en casa del Autor, rue Huchette: Académie des Belles Lettres, 1662.

[2] Así se deprende de la correspondencia entre ambos autores; sus editores compartían esta mala opinión sobre Richesource como hacen constar en muchas de las notas que acompañan las obras de Racine y de Boileau durante el siglo XVIII. Jean RACINE, *Œuvres complètes*. Tomo VI. Ed. de L. Aimé-Martin, Paris: Lefèbre, 1825, págs. 238 y 299 (cartas de Racine a Boileau del 3 de junio de 1692 al 3 de octubre de 1694). En una edición de las obras de Boileau, Richesource es descrito como "un miserable declamador, especie de pedante", en *Œuvres de Nicolas Boileau Despréaux, avec des éclaircissemens historiques donnez par lui-même (et le commentaire de Brossette).* Edición de Dumonteil. Tomo II. Amsterdam: D. Mortier, 1718, pág.120.

[3] Georges MONDAIN MONVAL, *Chronologie Molièresque*. Paris: Gallimard, 1898, pág. 84.

[4] S. N., Sieur de YON, *Plagiairiana. Conténant diverses principes du Trésor de la Vérité*. Amsterdam: François Changuion (1735).

Mothe le Vayer. Otros autores también formularon propuestas parecidas en mayor o menor medida a la de Richesource, pero ninguno de manera tan explícita, ni se proclamaron "plagianistas" como había hecho éste. Jonathan Swift o Laurence Sterne pueden bromear con la apología del plagio y máquinas que escriben automática y combinatoriamente, pero sus respectivos contextos poéticos circunscriben sus iniciativas a un marco general interpretativo individualista y original, de ahí que sus textos sean interpretados como ironías o parodias.

Los diccionarios, las revistas eruditas, las recopilaciones y otros soportes de curiosidades literarias, formidables herramientas de la formación del buen gusto, control de la producción y difusión literarias incluyeron a menudo en su catálogo de aberraciones y monstruosidades el nombre de Richesource, atribuyéndole jugosas anécdotas en la que se le caracteriza como el peor de los modelos literarios, el *pedante*.[1] El Plagianismo como teoría poética basada en la reescritura (y no en los procesos de *citación*, pues no se ocupa en absoluto de las marcas de discurso indirecto o en las modalidades alusivas)[2] se convirtió en espantajo de malos escritores, traspasado o heredado de generación en generación sin que los autores se tomaran la molestia siquiera de leerlo.[3] La aparición en 1690 de un *Diccionario de autores disfrazados*,[4] en el que se daba cuenta de autores disimulados bajo pseudónimos, anagramas y plagiarios atestigua una extensión de los "disfraces" de Richesource al conjunto de procedimientos de autoría ilegítimos (aquellos cuya intención era ocultar la identidad de los autores estaban prohibidos). Es en sí mismo, una constatación de que su propuesta empezaba a ser combatida y, en cierto modo, tomada en serio, pues el re-empleo de la expresión es una prueba de que se le consideraba como un problema real.

---

[1] En una de ellas, La Sèrre se rinde ante la verborrea de Richesource y le reconoce la supremacía en el "arte del galimatías": "En una hora –le dice– le he oído más galimatías que yo he escrito en veinte años". Citado en Louis MORERI, *Le Grand dictionnaire historique, ou le Mélange curieux de l'histoire sacrée et profane...* Tomo 9 (corregido por M. Drouet). Paris: les libraires associés, 1759, págs. 367-368.

[2] Cfr. ZOBERMAN (1991, pág. 44).

[3] Disraeli lo incluye en sus *Curiosidades literarias* y Charles Nodier en sus *Supercheries Littéraires*; de aquél lo tomaron para sus obras respectivas consagradas al plagio o las supercherías literarias, Ludovic Lalanne, Josef Marie Quérard y Georges Maurevert (RANDALL, 2001, págs. 149-150). A la lista habría que sumar Jean-Luc Hennig (*Apologie du plagiat*). Jean-François JEANDILLOU señaló que invariablemente todos estos autores hablan del "plagiarisme" y no del "plagianisme", atestiguando de este modo el no haber buscado el libro de Richesource, que sin embargo se encontraba (y todavía se encuentra) en la Biblioteca Nacional de Paris, ciudad donde residían los autores y se editaron todas estas obras, lo que parece evidenciar la transformación de Richesource en "autor-emblema", desprovisto de cualquier interés histórico, conocido sólo por el título y como emblema fantasmático de la inmoralidad literaria, Jean-François JEANDILLOU, "Discours du plagiat" (MAUREL-INDART, 2002, págs. 139-152). Françoise MELTZER, quien también recoge el testimonio indirectamente –y con la fecha de publicación errónea de 1677– de H. M. PAULL (1968, págs. 110, 337-338); y llega incluso a tomar el título "Sieur de Richesource" como un pesudónimo compuesto para la ocasión, sin comprobar si quiera los catálogos del siglo, *The Stakes and Claims of Literary Originality*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, pág. 77.

[4] Adrien BAILLET, *Auteurs deguisez: Sous des noms etrangers; empruntez, supposez, feints à plaisir, chiffrez, renversez, retournez, ou changez d'une langue en une autre*. Paris: Antoine Dezallier, 1690.

Dos siglos más tarde, otra figura, esta vez desprovista de cualquier asomo de cinismo o de avaricia, retomaría los caminos prohibidos de la intertextualidad abusiva y proclamaría la necesidad inevitable del plagio. Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, como se hacía llamar (un rasgo, el del afán nobiliario, que comparte con el *Sieur* de Richesource), preconizaría la reutilización subversiva de los textos ajenos: "el plagio es necesario, el progreso lo implica". Ahí donde Richesource proponía decir lo mismo cambiando el modo de decir, Lautréamont propondrá decir lo contrario diciendo lo mismo. No obstante, se podría sostener que esta oposición es sólo aparente, pues Richesource propone adaptar materiales ajenos a las necesidades propias, recombinando y permutando, transformándolos de manera creativa y en cierto modo subvirtiéndolos. En cualquier caso, ambos autores pertenecen a contextos sociales y literarios muy diferentes, por lo que el valor de sus propuestas (y su suerte final) no es realmente comparable.

Las poéticas combinatorias del Barroco –las cuales, por otra parte, se prolongaron ininterrumpidamente a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX hasta llegar al Oulipo y la poética computacional (CÓZAR, 1991, págs. 343-410)– traducen los límites y contradicciones inherentes a la teoría clásica imitativa. Los cambios sociales y políticos repercuten en las definiciones de la literatura y del autor, con tensiones latentes que se desarrollarán, a menudo de manera conflictiva, en el siglo siguiente. En el caso hispánico, la fragilidad y retraso relativos del campo de las letras desde el punto de vista social y discursivo de su instauración como campo autónomo y específico explica que se pueda tomar como modelo el caso francés estudiado por A. Viala en la obra antes citada, la *Naissance de l'Ecrivain*; algo equivalente, con algunas diferencias metodológicas importantes, ha sido realizado por Joaquín Álvarez Barrientos en sus estudios sobre los escritores españoles del siglo de las Luces. Para ambos estudiosos, las acusaciones de plagio no sólo implican la violación de las reglas literarias, sino que sobre todo explicitan los conflictos, la competitividad ambiental y las distintas actitudes, alianzas o estrategias adoptadas en la agónica carrera literaria.

Desde esta perspectiva, la trayectoria de Richesource termina en un fracaso. A pesar de gozar en algún momento del favor de las autoridades (en caso contrario, no habría podido constituir una academia) no accedió a la *Académie française* ni, como se ha indicado, alcanzó la consagración literaria. Fracaso de todas formas relativo, pues supo vivir de la actividad literaria y tuvo cierta influencia en alguno de los miembros de la generación posterior. Las poéticas propuestas por autores como Richesource, Gracián o Artiga no correspondían a los nuevos modelos de producción literaria, aunque anticiparan gran parte de la actividad que realizarán *en la sombra* los escribidores de los siglos posteriores, quienes heredarán la mala

fama póstuma del creador del Plagianismo: periodistas, *folletineros*, autores de calendarios, y otras *musas cantoneras* como las llamaría Quevedo conformarán el nuevo *imaginario infernal* de la Crítica Literaria. Ésta se dotará de herramientas más completas y complejas para poder controlar y evaluar la producción literaria.

Entre estas iniciativas se halla la formación de un discurso teórico y aplicable eficazmente, dotado de una escala de valores en función de nuevos parámetros como la originalidad y la impresión subjetiva de la obra. Criterios todos en profunda contradicción, en principio, con las propuestas apropiacionistas. Otras medidas se dirigen a la consolidación del estatus del escritor y la conservación de las ganancias obtenidas por su trabajo, nuevo criterio de filiación literaria, a través de la elaboración de diccionarios de autores, de pseudónimos y de obras anónimas y, claro está, de catálogos de plagiarios, de la implantación de normas estables y generalizadas de citación y referenciación; así, como rasgo destacado, la instauración de la propiedad literaria y la codificación jurídica de los derechos de autor y de sus derechos morales y conexos, asuntos de los que nos ocuparemos en la próxima parte de este trabajo.

2 THEORICUM

> Las ciencias humanas no se pueden separar de las relaciones de poder que las hacen posibles, y que suscitan saberes más o menos capaces de franquear un umbral epistemológico o de formar un conocimiento.
>
> Gilles Deleuze, *Foucault*.[1]

Hasta este punto nos hemos ocupado de la evolución histórica de las principales concepciones literarias y modalidades discursivas relativas a los fenómenos de plagio. La elaboración de la historia del plagio conduce, como se ha intentado mostrar en los anteriores capítulos, a construir un relato *en negativo* de las diferentes definiciones sobre la literatura y el discurso, puesto que, entre otras muchas cosas, un plagiario no es más que, en definitiva, un *falso* autor. Por consiguiente, los candidatos a ocupar este puesto han variado según las diferentes épocas y las distintas funciones otorgadas a la actividad literaria, de la misma forma en que las definiciones literarias han variado y evolucionado a lo largo –pero también a lo *ancho*– de la historia literaria.

En los capítulos precedentes, he intentado exponer los principales hitos de la tradición occidental en la construcción de la figura moderna de autor y de su reverso, los *avatares* del plagiario, las distintas representaciones de escritores que ofrecen dudas acerca de su legitimidad en tanto que sujetos de discurso; como suele suceder con las convenciones y valores estéticos, estos juicios evidencian puntualmente correspondencias con valores sociales o simbólicos que en puridad recaen fuera del ámbito estrictamente literario. La condición social de los autores o de los textos determina en muchos casos (si no en todos) las interpretaciones y el modo de consumo que se les atribuyen. El juicio estético negativo por plagio es en sí mismo una modalidad de lectura, una interpretación que establece que la autoría del texto considerado es *insuficiente*; bien porque se le achacan deficiencias en cuanto a su *autenticidad*, su *originalidad* o bien porque se cuestiona su misma *pertinencia*. En buena parte de los casos que hemos analizado, las prácticas condenadas en los autores cuestionados eran habituales en el periodo, inclusive entre los autores canónicos del mismo.

En cualquier caso, como sostenía Deleuze en el epígrafe que abría la parte histórica de este trabajo, lo que importa no es tanto la *primera vez* que se emplea una expresión (en este

[1] "Les sciences de l'homme ne sont pas séparables des rapports de pouvoir qui les rendent possibles, et qui suscitent des savoirs plus ou moins capables de franchir un seuil épistémologique ou de former une connaissance", (DELEUZE, 1986, pág. 81).

caso, la primera de la serie genérica de interpretaciones), sino "la *regularidad* del enunciado", –es decir de su *enunciación*, como acción reiterada, haciendo abstracción de la variedad de objetos e intereses en juego en cada ocurrencia– en un periodo y un espacio determinados, "no un valor medio, sino una curva". En mi opinión, a partir del examen global de la historia del plagio se dibujan netamente tres conclusiones principales:

1) La noción de filiación literaria (nociones de *propiedad* o *paternidad*) aparece históricamente en todas las literaturas a partir del momento en el que se firman los textos, es decir, cuando empiezan a relacionarse de manera estable con un nombre propio. Las posibilidades de quebrantar esta institución son, desde este momento, posibles. O lo que es lo mismo, a partir de ahora es posible interpretar que el autor es un *falso autor*, posibilidad que se verifica en todas las etapas históricas de la Literatura.
2) Las condiciones y las instancias de *legitimidad* y de *ilegitimidad* literarias emanan fundamentalmente de parámetros extra-literarios. Incluso en el caso en el que estos se codifiquen dentro de las reglas explícitas de producción literaria, sus fundamentos reposan, para todos los casos, en las condiciones sociales en que se produce esta actividad, y en el catálogo de figuras y modos de representación disponibles en el estadio en cuestión.
3) Las diferentes modalidades textuales que intervienen en las controversias de plagio obedecen, según su disponibilidad histórica, a estrategias simbólicas de poder dentro del campo cultural o literario y, por lo tanto, deben ser interpretadas en función de las mismas.

La primera de estas hipótesis tiene implicaciones que exceden ampliamente los límites del presente trabajo; conlleva, de entrada, la asunción de que el *plagio* (u otras nociones equivalentes) es una categoría interpretativa *universal* para aquellas literaturas que conservan los nombres de los autores de sus obras literarias. Aunque soy de la creencia de que esto es ciertamente así, y de que incluso existen indicios sólidos de su adecuación también a las literaturas no-occidentales (si es que esta distinción es posible), la comprobación excede ampliamente las posibilidades de una investigación individual, por lo que me limito a constatar que es una afirmación que parece cumplirse regularmente al menos en lo tocante a la tradición occidental. Los ejemplos que he proporcionado de la Antigüedad y de la Edad Media, todos ellos –conviene recordar– anteriores a la difusión de la Imprenta, desmienten las numerosas afirmaciones, que hoy en día deberíamos calificar de apresuradas, que negaban la existencia

de nociones de propiedad artística o intelectual – y, por consiguiente, de su reverso, el plagio–, así como de figuras de violación de la autoría discursiva antes de la aparición de codificaciones jurídicas o de intereses económicos directos en la actividad literaria. Igualmente, las evidencias textuales desmienten el legendario "paréntesis medieval", concebido como periodo de copistas y no "verdaderos autores" (y por lo tanto sin límites convencionales en cuanto a plagio o reescritura).

Otros autores han sugerido que las acusaciones de *plagio* anteriores, por ejemplo, a las leyes de propiedad intelectual anglosajonas (1706), francesa (1793) o española (1813) no tienen en absoluto el mismo significado que otras registradas en otros momentos o latitudes, puesto que las consecuencias o los objetivos de las mismas difieren según el grado de reglamentación del campo de las letras, es decir, de las estrategias de actuación disponibles en cada estrato espacial y cronológico. Sin negar la validez histórica concreta de este tipo de afirmaciones, es posible replicar recordando que es más lo que las iguala que lo que las separa (CHARTIER, 1992, pág. 40). Las acusaciones de plagio han servido en todas épocas como herramientas de control y restricción de la actividad literaria, independientemente de la realidad objetiva de las imputaciones. Allí donde se las supone ausentes, en periodos que se creen exentos de pruritos de originalidad y autenticidad, como puede suceder con la Antigüedad tardía o el Medievo, las intervenciones de las instancias legitimantes, en este caso los Padres de la Iglesia –en cuyas controversias con paganos y herejes, la refutación por plagio es una de las estrategias más habituales–, o el rey Alfonso X el Sabio, desautorizando a un poeta cortesano por "robar" versos, muestran que la ilegitimidad de un discurso acarrea casi invariablemente su desaparición en los canales de trasmisión textual.

La siguiente hipótesis también puede encontrar resistencias en nuestros hábitos de lectura, pues parece desmentir la inmediatez (i.e. la *naturalidad*) de los juicios de *plagio*. Sin embargo, ésta resulta en definitiva la explicación más probable a las diferentes interpretaciones que producen prácticas fundamentalmente similares en función de *quién* las emplee, en *qué* momento, pero también de *quién* las interprete o juzgue. Ahora bien, esto último no implica una invalidación abusiva de las perspectivas formales o semiológicas que tratan de analizar las textos juzgados ilegítimos en función de las modalidades intertextuales o de citación presentes en ellos, se trata más bien de recordar cuáles son los límites interpretativos y teóricos de dichas perspectivas, como analizaremos posteriormente con más detalle.

Otro aspecto que sobresale en la historia del plagio, es que la noción de "plagio" es intrínsecamente *figurativa*; una de las muchas disponibles dentro del acervo múltiple de la tradición literaria. Robo de letras, usurpación, fraude, violación de la personalidad del autor,

pedantería, imitación servil, piratería o engaño son otras tantas imágenes con las que se expresa el rechazo de la autoría de ciertos textos. La validez, el alcance de dichas expresiones figuradas, el grado de reconociendo como tales o, por el contrario, de su *desemantización*, así como las implicaciones semánticas (*implicaturas* y *connotaciones*) de las mismas determinan su función dentro del sistema literario en un momento histórico determinado. Es necesario además señalar la riqueza de sus derivaciones, que se multiplican indefinidamente por acumulación; la superposición de las distintas capas figurativas conforma un significado global condenatorio pero abierto a una utilización múltiple, según las necesidades concretas en cada caso, incluso a su subversión en propuestas poéticas *revolucionarias*.

La tercera y última hipótesis es consecuencia lógica de las dos anteriores. Los autores se ven envueltos en controversias sobre su legitimidad o cuestionan las de otros cuando ven peligrar sus intereses, o como iniciativa destinada a alcanzar beneficios objetivos. La formación de un discurso teórico descriptivo acerca de la creación literaria o el establecimiento de normas explícitas que regulen la autoría y la filiación textual no son casos excepcionales. Su elaboración no sólo permitía una negociación más productiva de los intereses en conflicto, sino que también otorgaba una mayor autoridad a los que se erigían en jueces de la materia poética. En Occidente, esta tradición de reflexión teórica en materia de autoría y creación poética (e intertextualidad) puede ser rastreada desde los autores griegos, es decir, desde aproximadamente el siglo V antes de Cristo, sin solución de continuidad hasta el momento presente.

Ahora bien, es necesario prevenir ante cualquier interpretación en clave de *progreso* o de perfeccionamiento de las herramientas empleadas en la detección del plagio, o de las violaciones en materia de autoría o legitimidad textual. Los criterios de coherencia textual, unidad estilística, coherencia interpretativa (o ideológica), u otros que subyacen en los análisis lexicométricos e informáticos contemporáneos eran utilizados sistemáticamente por los filólogos alejandrinos y por San Jerónimo. Vehiculados por la exégesis bíblica medieval, su aprovechamiento heurístico por los Humanistas no era novedoso sino en su significación global dentro del paradigma epistemológico del Renacimiento. La utilización contemporánea de estos instrumentos no es ni más ni menos fiable, verídica o científica que entonces; las únicas diferencias constatables residen en la comodidad tecnológica con la que se realizan estos exámenes textuales.[1] Tampoco la introducción de las nuevas perspectivas aportadas por las

[1] "Incluso en la Edad de los Medios de Comunicación de Masas [*Mass Media*], las bases de datos electrónicas y los motores de búsqueda, todavía las condiciones locales nos permiten llegar a saber determinadas cosas, así como nos impiden tener conocimiento de otras" (GRAFTON, 2009, pág. 7).

disciplinas incorporadas al estudio del plagio ha permitido alcanzar un conocimiento más exacto, objetivo y universal a partir del cual se puede calificar (i. e. evaluar) una obra como "plagio". Aunque el discurso teórico y práctico sobre el plagio es históricamente *acumulativo* en la medida en que las definiciones (históricas, poéticas, jurídicas, psicopatológicas, etc.) se suman y se superponen, sería ingenuo creer que especialistas, jueces o lectores en general disponen sucesivamente de mejores recursos a la hora de decidir sobre la originalidad o el valor de una obra literaria. Todo lo más, estas incorporaciones han producido argumentos que han ampliado el campo de batalla entre *apologistas* e *inquisidores* de los límites de la producción textual. Una misma proposición o perspectiva añadida al rico acervo de modos de referencia y representación disponibles puede ser utilizada en argumentaciones de muy distinto signo, incluso diametralmente opuestas.

No resulta difícil encontrar evidencias al respecto. La psicopatología moderna ha estudiado las relaciones entre las anomalías y alteraciones en el habla de los pacientes. Cuando se recurrió a ella para indagar acerca de las motivaciones profundas de los "plagiarios", en la diagnosis literaria se introdujeron nociones tales como *cleptomanía*, *ecolalia* o *complejo edípico*. Los autores que incurrían en el plagio eran, de este modo, caracterizados, en tanto que enfermos mentales, como sujetos incapaces de elaborar un discurso pleno o normal, y por lo tanto como autores deficientes. Sin embargo el mismo argumento como la *criptomnesia*, olvido que provoca repeticiones inconscientes, puede ser utilizado como eximente en tanto que caracterización del "plagio *involuntario*", es decir, una repetición no reprensible por ausencia de *dolo* o intención de engañar: *quandoque bonus Homerus dormitat*. La definición del plagio depende totalmente de las coordenadas históricas en la que es emitida: plagio es aquello que es considerado como tal en un momento dado, en una sociedad o en unos círculos determinados, en boca de las personas autorizadas.

En los capítulos anteriores he intentado mostrar la regularidad de las enunciaciones de plagio a partir de los mismos textos que acabaron conformando la tradición literaria occidental, pero también las normas de obligado cumplimiento en materia letrada. Esta evolución nos ha conducido a los albores de las Luces, periodo en el que el estudio del plagio se consolida como sub-materia de estudio académico, adoptando las convenciones disciplinarias necesarias a este fin. Es por esta razón que abandonamos el enfoque diacrónico que hemos empleado, casi exclusivamente, hasta este momento. Las razones de este cambio de perspectiva residen en los cambios decisivos producidos en el conjunto de la discursividad; entre estos, algunos ya han aparecido en gestación a lo largo de las páginas anteriores, como el afianzamiento de un lenguaje científico propio, la aparición y consolidación de las disciplinas humanísticas y

sociales, la perspectiva mecánica del lenguaje y del conocimiento (es decir el reconocimiento de las posibilidades analíticas y combinatorias en los planteamientos epistemológicos y lingüísticos); otros son esencialmente novedosos, como la *matematización* (adopción de criterios empíricos cuantificables) del conjunto de los saberes, o los diversos proyectos enciclopédicos; desde el proyecto de D'Alembert hasta la síntesis del genoma humano, radicalmente distintos de las polianteas, sumas y compendios de épocas anteriores. Pero, entre todos ellos, destaca uno en particular: la aparición e imparable extensión de la Crítica como actividad y *archigénero*, modelo de modelos, discursivo.

Esto no pretende dar a entender que no había existido un estudio prolongado o profundo previo, o que los críticos o teóricos no hayan prestado atención a los múltiples aspectos literarios, filológicos y estéticos relacionados, o no hayan registrado la violación de las convenciones poéticas al uso. Tanto en la Antigüedad Grecolatina, como especialmente en la literatura árabe clásica y el Renacimiento humanista, sin que el Barroco fuera una excepción al respecto, el estudio de fuentes, la autentificación de la autoría o la valoración de la novedad han generado una abundante literatura teórica, al igual que infinidad de comentarios puntuales en obras de todo tipo. En ocasiones, como sucede con los tratadistas árabes entre los siglos IX y XI –y que, con toda seguridad, merecen una mejor atención por parte de helenistas, medievalistas y comparatistas que la que se les ha prestado hasta ahora–, el estudio se desarrolla en complejas taxonomías formales para dar cuenta de la dimensión intertextual de las composiciones y vincularla a una teoría específica de la reescritura, objetivos afines a las pautas que prescriben los textos humanistas europeos, llenos de sutiles matices en la elaboración de un marco teórico congruente con unos principios estéticos propicios a la intertextualidad en todos los aspectos. En uno u otro caso, las necesidades teóricas concretas se satisfacen con la elaboración de herramientas adecuadas para la delimitación del territorio legítimo de cada autor.

Sin embargo, a caballo entre los siglos XVII y XVIII, se producen ciertos cambios que nos llevan a establecer una transformación decisiva en los discursos críticos sobre la cuestión, un salto paradigmático. Una serie de obras, elaboradas por eruditos polígrafos, en su mayoría del Norte y Centro de Europa, abrirán una tradición investigadora que proseguirá ininterrumpidamente, afinando de manera indefinida sus herramientas de análisis, matizando sus taxonomías en un esfuerzo incansable por alcanzar una certeza lo más objetiva posible en sus diagnósticos o dictámenes. En estos esfuerzos se aunarán paulatinamente los avances de otras disciplinas, algunas tan antiguas como la Filología, la Medicina o el Derecho, otras se irán incorporando a medida que alcanzan el estatus disciplinario y son percibidas como de utilidad general por los especialistas del plagio; entre éstas se encuentran la Grafología, la Lexicome-

tría, la Criminología, la Semiótica, la Psicopatología, la Lingüística forense, la Sociología, la Pragmática y la Lingüística computacional.

Tampoco es casual que esta *disciplinarización* se produzca en coincidencia con la construcción también progresiva de una figura de autor detentor de derechos y no sólo de obligaciones y privilegios (que dependían de la buena voluntad de las autoridades), con el desarrollo de las correspondientes ficciones legales. Los cambios sociales suscitan nuevas necesidades y centros de interés: de todos los campos del saber posibles (de los que Jonathan Swift nos proporciona una buena muestra en *Los viajes de Gulliver*, en la casa de los sabios [locos] de Laputa), sólo unos pocos son producidos efectivamente, la mayoría son ignorados o descartados. Algunos saberes perduran durante cierto tiempo, otros son asimilados por otras disciplinas y otros desaparecen del pensamiento científico. Ésta es la época en la que adquieren la condición de disciplinas saberes como la Fisiognomía, hoy en día caída casi completamente en descrédito. El hecho de que la sociedad considere que es relevante obtener un conocimiento lo más objetivo posible –o, si se prefiere, científico– de unas formas determinadas de vulneración de los códigos éticos de conducta literaria revela unas necesidades concretas de los autores, pero también de la sociedad, por asegurar las ganancias tanto económicas como simbólicas a los practicantes de las Letras y de las Ciencias; el que perduren estas prácticas académicas, críticas o judiciales indica simplemente que estas necesidades, a pesar de sus evoluciones respectivas, siguen estando vigentes.

La confluencia de estos saberes disciplinados con las nociones vehiculadas por la tradición literaria ha producido desde la instauración disciplinaria de los estudios del plagio una serie de definiciones, cuya diversidad responde a los intereses divergentes de los saberes disciplinados implicados. Lejos de converger en un saber específico, las diferentes definiciones se superponen proporcionando a los distintos autores un repertorio de representaciones discursivas del fenómeno, las cuales pueden resultar válidas incluso empleadas junto a argumentos de otra categoría. Así por ejemplo, los tribunales judiciales suelen invocar o incluso recurrir a críticos literarios y profesores de universidad como peritos, cuyos argumentos serán asimilados al discurso jurídico.

Desde otro punto de vista, a la hora de establecer una clasificación o una distribución del espacio de la Teoría y la Crítica Literaria, con frecuencia se ha tomado prestado el esquema comunicativo propuesto por los Formalistas rusos y la Escuela Estructuralista de Praga, puesto que la materia literaria no puede dejar de estar constituida por enunciados lingüísticos. Desde una perspectiva semiótica, este esquema suele ser representado (absteniéndonos, por

elmomento, de incluir los elementos secundarios y las funciones asociadas: referente, finción fática, poética, denotativa, etc.) en un primer momento como unidirreccional:

Posteriormente el diagrama puede ser ampliado para dar cuenta de la multiplicidad y heterogeneidad de estratos y aspectos específicos de la producción y consumo de los enunciados literarios. De hecho, los investigadores de la *res literaria* (sean los que sean sus perspectivas e intereses) se ocupan, de manera consciente o inconsciente, de muchos otros aspectos que la mera construcción, transmisión y decodificación enunciados literarios, sin los cuáles no podrían dar cuenta de (ni efectuar) las mínimas operaciones necesarias en la lectura, que se superponen con los objetos de estudio de otras disciplinas científicas o académicas. Según la orientación teórica de sus miembros en el Espacio de la Literatura representado más abajo, los investigadores y críticos únicamente observan o privilegian, en el mejor de los casos, algunas zonas de estudio y discursividad posibles. Parece evidente que no observan lo mismo un representante de la Filología tradicional, un miembro de la Estética de la Recepción, un crítico *postcolonialista* o uno narratólogo, puesto que las estrategias que disponen para dar cuenta de la especifidad literaria. En una representación todavía simplificada, el esquema quedaría aproximadamente y de manera provisional como sigue:

<table>
<tr><td colspan="2">A</td><td colspan="3">PARADIGMA DE PRODUCCIÓN CULTURAL</td><td colspan="2">Ω</td></tr>
<tr><td colspan="2">Situación
1, 2, 3, 4,…</td><td colspan="3">CANALES DE PRODUCCIÓN CULTURAL</td><td colspan="2">Situación
1, 2, 3, 4,…</td></tr>
<tr><td>MODOS DE REFERENCIA Y REPRESENTACIÓN.</td><td>PSIQUE</td><td>AUTOR</td><td>FUNCIÓN-AUTOR
(Narrador 0, 1, 2)</td><td>TEXTO
(objeto-signo)
DESTINATARIO
(Lector implícito)</td><td>LECTOR</td><td>HORIZONTE DE EXPECTATIVAS</td><td>MODOS DE REFERENCIA Y REPRESENTACIÓN.</td></tr>
<tr><td rowspan="3">EXPERIENCIA LECTORA</td><td colspan="5">CÓDIGOS Y MODELOS GENÉRICOS</td><td rowspan="3">EXPERIENCIA LECTORA</td></tr>
<tr><td colspan="5">TRADICIÓN LITERARIA/
INTERTEXTUALIDAD</td></tr>
<tr><td colspan="5">MODELOS INTERPRETATIVOS</td></tr>
</table>

El rectángulo se asienta ante todo en la polaridad primera A → Ω, que retoma el esquema semiótico básico, con la diferencia importante de que la Crítica y la Teoría la suelen concebir cada vez más como proceso de retroalimentación (*feedback*) o, en todo caso, bidirrecional: A ↔ Ω –de ahí la simetría entre ambos extremos del rectángulo (EZQUERRO, 2008)–. La dimensión histórica de la producción y recepción de las obras (textos), su contingencia o transcendencia fenomenológica quedan reflejados (y, en cierto modo, ocultados) por las columnas que determinan diacrónicamente los *horizontes de expectativas* de los lectores (y los presentes en el texto también). Ambos polos (lectores y autores, que son también lectores) comparten (o no) un abanico más o menos extenso de códigos y modelos interpretativo-productivos que les permiten desde discriminar los enunciados literarios o interpretarlos hasta su eventual producción eficiente.

Un rasgo característico de la Teoría y de la Crítica literarias es la paulatina extensión de los ámbitos de estudio más allá del primer rectángulo conformado por los textos; éstos han sido puestos en relación con: 1) la tradición literaria a la que pertenecen; 2) la realidad histórica, cultural, económica, política y social en la que fueron producidos o consumidos; 3) la intención estética/ psicológica/ política/ comunicativa que supuestamente los origina (cuestión

que está lejos de obtener el consenso entre los estudiosos). La consiguiente subdivisión en nuevos planos a partir de la Deconstrucción, la Estética de la Recepción, la Neo-retórica o la Crítica Post-colonial –tomando una muestra no exhaustiva del último medio siglo de Teoría y Crítica literarias– explica los nuevos vértices de interés reflejadas en el cuadro. Por otra parte, es necesario señalar que la superposición y combinación de planos convirtieron a la postre al polígono comunicativo inicial en una figura geométrica de *dimensiones* múltiples ocultadas por su representación plana; quizás su verdadera representación debiera ser poliédrica, o incluso del tipo fractal o matricial.[1]

Las distintas estrategias (i.e. escuelas, definiciones del hecho literario, posicionamientos, etc.) de conocimiento privilegian ciertos elementos, sin que por ello ignoren los restantes o las relaciones que se establecen entre ellos, las cuales pueden, sin embargo, permanecer implícitas en las nociones axiomáticas que adoptan. Así por ejemplo, los representantes de lo que se podría denominar la "Filología tradicional", partidarios o no de una canon de obras clásicas (más representativas, influyentes o *valiosas*), no desconocen, por este motivo, el carácter contingente de las interpretaciones y valoraciones históricas que las obras suscitan, aunque prefieran una visión inmanente del hecho literario –que tal vez se contruiría a partir de calas concretas y sucesivas, aunque esto escape de los límites de sus centros de interés–. De hecho, es probable que un acercamiento simultáneo o dirigido por igual a *todos* los ámbitos concernidos por el "hecho literario" sea desaconsejable o incluso quimérico, puesto que a menudo (como sucede en la tradicional oposición entre la Física y la Química post-heisenbergiana) sus premisas de partida son irreconciliables,[2] sin que por ello (como sucede también en las *Ciencias*) se pueda renunciar a ninguna de las complejas dimensiones del objeto de estudio común a todas las estrategias.

A partir de los distintos ejes (polos, núcleos, objetos privilegiados) de interés, y para mayor claridad, he agrupado en la exposición teórica del plagio, las distintas propuestas en función del campo común de conocimiento de los investigadores literarios. De este modo, distingo entre:

1) *Estrategias eruditas y académicas*: aquellas que privilegian la materialidad histórica de los textos, integrándolos como objetos de estudio de la Bibliografía o Biblioteconomía.

---

[1] Sugerencia ya realizada por Julia KRISTEVA en *Sémiotiké. Recherches pour sémanalyse*.

[2] Antoine COMPAGNON realiza interesantes reflexiones y sintetiza (apoyándose en el "sentido común", noción, no obstante, problemática) sobre los *malentendidos* y discusiones aporéticas entre los teóricos de las distintas tendencias, donde las oposiciones se producen a menudo entre interlocutores que no hablan de lo mismo, aunque crean estar haciéndolo, en *Le Démon de la Théorie. Littérature et sens commun.* Paris: Seuil, 1998.

2) *Estrategias de Autor*: aquellas que privilegian el polo A del circuito de escritura-lectura. Pueden indagar sobre: su supuesta intención estética; sus motivaciones psicológicas (asumidas o implícitas); su biblioteca material o lectora; las posibles relaciones existentes con la tradición y los modos de producción cultural de la época; su originalidad individual, etc.
3) *Estrategias Lógico-formales*: aquellas que privilegian el espacio central de la tabla. Buscan las marcas de la autoría individual en la forma y la significación de los textos, y las relaciones que se establecen con otros textos. Manejan conceptos como *similitud*, *identidad* y *analogía*.
4) *Estrategias de Lectura*: aquellas que privilegian el polo Ω del esquema comunicativo. Su interés es esencialmente fenomenológico y pragmático. En general, conciben los textos como terrenos de enfrentamiento entre horizontes epistemológicos diferentes u opuestos: la lectura como actualización de potencialidades semánticas y simbólicas; la escritura como lectura potencial de otras escrituras. En uno u otro caso, el foco de atención se dirige al *Poder de las palabras*. En contraste con las otras perspectivas, las estrategias de la lectura se interesan por la productividad del plagio; su capacidad explosiva de generar nuevos textos o de "saber *hacer*" (savoir-*faire*) con los textos.

Obviamente la adscripción a una u otra estrategia no es impedimento para que los críticos o investigadores –o lectores en general– hagan un uso excluyente de las mismas. Las lecturas sobre el plagio sean profesionales o, digamos, espontáneas obedecen a patrones epistemológicos más amplios. El plagio no es más, en definitiva, que una autoría deficiente o rechazada de un texto. Los lugares semiológicos donde buscar la carencia o la falsedad coinciden lógicamente con los elementos constitutivos de la comunicación literaria. Nada impide que, pongamos el caso, se combinen simultáneamente investigaciones que rastreen las fuentes textuales o las influencias precisas de un texto, mientras se intenta determinar las coordenadas poéticas o del Público en un periodo preciso de la historia literaria.

En otro orden de cosas, es posible realizar una nueva distinción entre las distintas estrategias, a partir del origen epistemológico (i.e. disciplinar) de las herramientas empleadas en cada una de ellas. La confluencia de saberes puede, y de hecho suele hacerlo, encubrir su carácter extra-disciplinario. Miembros de una disciplina determinada pueden *injertar* planteamientos de otras disciplinas que no serán percibidos como foráneos ni tan siquiera por los distintos participantes; eventualmente estos argumentos pueden terminar formando parte de pleno derecho de los materiales y del currículo de la disciplina. Se debe proceder a una

clarificación sobre la naturaleza originaria de una u otra tendencia dentro del saber interdisciplinario de la autoría y el plagio. De este modo, podemos agrupar estas definiciones teóricas en cinco grupos en función del componente predominante:

1) Estrategias y definiciones morales.
2) Estrategias y definiciones estéticas, semióticas y formales.
3) Estrategias y definiciones jurídicas.
4) Estrategias y definiciones psicopatológicas.
5) Estrategias y definiciones sociales, pragmáticas y políticas.

Las *estrategias y definiciones morales* subyacen en la práctica totalidad de los textos generados en torno a las polémicas de plagio de todas las épocas. Este es un hecho comprensible, dado que todos los participantes del mundo de las letras (tanto críticos, como autores y lectores) tienen una opinión moral sobre los asuntos literarios básicos, y la autoría literaria es, indudablemente, uno de ellos. Aunque se pudiera pensar que los especialistas, habituados a tratar con los análisis formales y las sutilezas e indeterminaciones semánticas, y al contrario de lo que se podría esperar del *lector ingenuo* –i.e. no profesional–, manifestaran una marcada tendencia a apoyar sus dictámenes en razones de índole estético, en muchas ocasiones estos axiomas morales, en tanto 'apriorismos indemostrables', permanecen implícitos en los análisis, en principio formales, de los profesionales de la lectura, los responsables de la teorización y la crítica literaria. Las definiciones morales cuando son explícitas aprueban o condenan prácticas literarias en función de los valores propios a la sociedad y la época en la que son emitidas. Este postulado, que puede parecer una obviedad, es a veces ignorado por aquellos que deberían ser más conscientes del carácter contingente de los valores literarios (veremos algunos ejemplos en los siguientes capítulos).

Las *estrategias y definiciones estéticas* (formales, estructurales, lingüísticas) se establecen a partir de una jerarquía de valores literarios que, como se ha indicado, se apoyan en valores morales o, si se prefiere, sociales. En otras palabras, el nacimiento de las definiciones estéticas coincide con las definiciones morales, sin que por esto se vean necesariamente confundidas. De este modo, las primeras teorías formales que sientan las bases de la reflexión literaria parten de axiomas implícitos sobre lo que es lícito en la Escritura, en paralelo a una definición propia de la Literatura. Cuando Aristófanes enjuicia a Esquilo por apropiarse de fragmentos ajenos, algunas de las imágenes que emplea son de origen social (lo califica de "mendigo vestido con harapos ajenos" y lo acusa de hacerse componer las obras por un esclavo literato), junto a otras exclusivamente literarias (artificiosidad, pedantería); el resultado del

juicio (la balanza se inclina del lado de Sófocles y no de Esquilo) une ambas dimensiones al dejar implícito que estas infracciones éticas repercuten en el resultado estético de las obras. Posteriormente, la doctrina clásica de la *imitación*, heredada por la literatura tradicional y vigente hasta bien entrada la Modernidad, modulará estas relaciones a través de la institución del *decoro*, y se juzgarán los préstamos en función de la *mejora* del texto antecesor. Es preciso insistir en el hecho de que en ambos caso el vocabulario metafísico empleado ("este texto es *bueno*", "este texto es *mejor*") traiciona la pretendida objetividad y autonomía de las primeras perspectivas formales. La irrupción del subjetivismo con la Modernidad –movimiento que tendrá su apogeo en las poéticas románticas– aportará e impondrá el uso de nociones que nos son familiares, como *novedad*, *originalidad* y *autenticidad* (esta última en tanto que verdad del autor, y ya no Verdad revelada como anteriormente), sin que por ello se consiga salir del ámbito metafísico. Este salto se producirá con el suplemento proporcionado por las nuevas disciplinas, las cuales refinarán –desde sus intereses particulares y sin que esto deba ser entendido como avance objetivamente observable– las herramientas de análisis formal a la medida de los nuevos intereses de control del discurso: rastreo filológico de fuentes, etimología, estilística, análisis traductológico, lexicométrico...

Las *estrategias y definiciones jurídicas* coexisten junto a los axiomas morales y estéticos; y en cierto sentido los preceden, puesto que la firma, el nombre propio suscrito, puede ser interpretada como el primer documento con valor legal. Por consiguiente, el delito de *plagio* constituye, al sustituir un nombre *propio* por otro *impropio*, una violación en primer grado de la convención más elemental del texto como documento de naturaleza judicial: un *fraude de documento público*. Esta relación contractual entre el nombre de autor y el texto literario fue rápidamente percibida, así como su naturaleza potencialmente judicial, pues los críticos más reputados ejercieron desde tiempos antiguos como *jueces* en los certámenes literarios y todas aquellas situaciones controvertidas donde se requería estimar la valía o la legitimidad de las obras. En el siglo VI antes de Cristo, Teognis, el poeta precavido, decide imponer su nombre con un sello privativo para evitar cualquier apropiación indebida. Si bien pocos eran los autores que recurrían a las autoridades judiciales, los tribunales literarios, formados por la aristocracia de la República Literaria, adoptaron las formas y las argumentaciones procesales a la hora de *disciplinar* los sujetos letrados. Una de las funciones más visibles de los dictámenes judiciales es la de construir un relato coherente de los hechos desde la óptica (necesariamente parcial) de la verdad jurídica. Para este propósito, el discurso judicial se sirve de una serie limitada de *argumentos* genéricos: fundamentos de derecho, antecedentes, circunstancias atenuantes y agravantes, cuerpo del delito, materia probatoria, intención criminal

(móviles), ocasión, etc. Los primeros tratadistas sobre plagio dignos de este nombre aparecerán en ambientes universitarios de los Países Bajos y Alemania, y serán en su práctica totalidad jurisconsultos, de una variedad académica muy localizada y de corta duración: la especie de los polígrafos, originada en la segunda mitad del siglo XVII y extinguida en los alrededores de la segunda mitad del XVIII. Estos sabios, altamente polivalentes y digresivos, clasificaron y ordenaron cantidades ingentes de material sobre plagio, tanto doctrinal como de corpus en función a unos códigos jurídicos precisos y unos intereses extremadamente diversos, otorgando así una forma abierta, aunque altamente codificada, muy característica a los posteriores paradigmas analíticos y discursivos.

Los autores han recurrido de manera progresiva a *modelos y estrategias psicológicas*, en la medida en que Crítica y Filología han indagado de forma progresiva en la exégesis textual y han abandonando las perspectivas puramente subjetivas, valorativas o apriorísticas (es decir aquellas regidas por su adecuación a una poética y unos postulados explicitados *a priori*). Más allá de los mimetismos adoptados por el lenguaje común y que pudieran salpicar esporádicamente los textos críticos, o de las escuelas que se adscriben expresamente a los postulados psicoanalíticos, los autores de toda índole han buscado y se han servido de explicaciones fundadas en la subjetividad de manera constante y con consecuencias importantes en el discurso de la Crítica consagrado a la autoría y las *angustias de la Influencia*. En paralelo a la formación de los catálogos teratológicos de la Fisiognomía y la Criminología, como pueden ser los de Lombroso, la crítica dedicada a la indagación sobre el plagio se ha dotado de explicaciones sobre la Psique anómala o deficitaria de los plagiarios, estimadas esenciales en la elaboración de los aparatos de diagnosis, para la detección y registro de los indicios y síntomas de las *enfermedades discursivas* en textos y presuntos autores. De este modo, la veneración del modelo canónico, tradicionalmente *viril* y *potente*, se convierte en el motivo, casi una caricatura, de la *impotencia literaria*, en un *fetichismo* desviado, una *perversión*; el recurso al texto ajeno para vencer la fobia de la "página en blanco" a los traumas y complejos más diversos. Más aún, uno de los textos fundadores, el comentario de Lacan sobre la *Lettre Volée* de Edgar Allan Poe/ Charles Baudelaire, oscila a partes iguales entre el plagio (de Baudelaire) –una de las obsesiones de Poe–, la falsificación y el papel del crítico/lector/detective/analista y su relación con la *palabra robada*. Éste no es más que uno de los momentos de más intensidad de la relación fructífera entre ambas disciplinas, reconocida a menudo abiertamente como garantía de legitimidad en los siempre resbaladizos territorios que se adentran en la dimensión irracional de la creación, y de sus supuestas e inaccesibles pautas.

Por su parte, las *estrategias sociales* se confunden con las *pragmáticas* y *políticas* en virtud de la confluencia de intereses entre los tres campos del saber –o si se prefiere discursivos–, separados por fronteras más ideales que efectivas. Hemos podido observar cómo, a lo largo de la Historia, los modos de referencia y representación del plagio han contenido referencias sociales que han servido de orientación en la detección y construcción de los argumentos condenatorios. La pragmática se ocupa de los objetivos extralingüísticos y la lectura de los mismos que producen los enunciados; aplicada al plagio, desde una perspectiva crítica, explica las relaciones entre el entorno inmediato y los enunciados lingüísticos. Bien es cierto que, en un gran número de ocasiones, estas definiciones sociales permanecen implícitas, pero el análisis comparativo entre las prácticas legítimas e ilegítimas empleadas por el conjunto de los escritores en cada época muestra una correspondencia inequívoca entre la pertenencia a uno de los grupos objeto de descrédito social y los modos de representación y de caracterización de los autores ilegítimos: herejes, mujeres, mendigos, moros, judíos, proletariado, plebeyos, etc.; como blancos predilectos, pero también como modelos emblemáticos de las representaciones de las escrituras ilegítimas, falsificadas o, en resumidas cuentas, peligrosamente similares a los modelos canónicos. Todas estas caracterizaciones cumplen fines específicos de los que se ocupa la Pragmática y la Política, desde el momento en que como fenómeno requiere de una dimensión pública que amplifica y determina el desenlace del mismo.

Estas definiciones con mayor o menor desarrollo se dan cita en las distintas modelizaciones teóricas y discursos de toda índole que se han sucedido desde los precursores de fines del XVII hasta los estudios actuales, en la tarea de dar cuenta de las transgresiones de las normas literarias. Hubiera sido posible elaborar, como he procedido hasta ahora, una historia del discurso académico y crítico sobre la materia; consignar la aparición de perspectivas y paradigmas novedosos, la transformación de la *Episteme* a partir del relato de las sucesivas aportaciones multidisciplinarias. Sin embargo, en cierto sentido, esto supondría falsear el modo en el que realmente sucedieron y suceden los acontecimientos por dos razones fundamentalmente. Primero, porque podría dar a entender que existe un desarrollo conceptual, una *mejor* percepción del problema, en paralelo al indiscutible desarrollo informático o tecnológico. Segundo porque sería falso otorgar una primacía cronológica, ni tan siquiera para periodos muy precisos, a una sola de cualquiera de estas perspectivas. Las escuelas que se establecen en el estudio del plagio siguen la misma periodización que los paradigmas epistemológicos de los que no son más que una sub-división. Sería ingenuo esperar que su historia obedeciera a una evolución predecible a partir de la acumulación teórica y factual. Por el con-

trario, si hay algo que caracterice a esta sub-disciplina y a los discursos consagrados a la cuestión (tanto literarios como críticos) es el aprovechamiento sincrónico, por parte de unos y otros, de argumentos irreductibles entre sí; esto es especialmente llamativo en los textos generados en las controversias mismas.

Sólo me queda por hacer dos aclaraciones antes de comenzar la exposición propiamente dicha de las distintas representaciones teóricas. La primera es de índole metodológica. Como se puede observar, esta segunda parte teórica se encuentra precedida, al igual que sucediera con la primera histórica, por una cita que hace referencia a Michel Foucault. No es difícil percibir cuáles son mis premisas de partida y la posición metodológica que pretendo adoptar. Desde esta perspectiva, los discursos sobre plagio, críticos, literarios o teóricos se igualan en un mismo valor discursivo o epistemológico, todos obedecen a estrategias similares y responden a necesidades argumentales específicas. Este tipo de planteamientos es compartido por otros autores como Edward Said, Pierre Bourdieu, Alain Viala, T. A. van Dijk o Louis Althusser y es, en mi opinión, la única actitud posible para dar cuenta de los posicionamientos teóricos, dado que estos no se oponen entre sí, sino que son solidarios de un inventario (a menudo incongruente, sin que esto resulte paradójico) de *lugares comunes*: postulados, material ecdótico y anecdótico, modelos teóricos multidisciplinarios, estrategias complejas; en otras palabras, un arsenal de materiales discursivos autorizados para los diferentes usos particulares. Claro está que el empleo de estos materiales argumentales no está exento de consecuencias importantes en la construcción de los modelos formales y de las intervenciones en cualquiera de las posiciones comunicativas posibles en las controversias literarias. No obstante, la dirección final que emprenden los discursos de plagio termina por obedecer a los propósitos para los que fueron creados: la construcción de argumentos sólidos en uno u otro sentido. La ciencia, como "aparato ideológico del Estado" –retomando la célebre expresión de Althusser que hoy estamos obligados a matizar y extender a otras instancias no-estatales de control y poder–, está supeditada, en última instancia, a intereses extra-disciplinarios; afirmación aceptable para la sociología y el análisis del discurso a pesar de que el grado de dependencia sea, inevitablemente, objeto de desacuerdo.[1] Como se habrá comprendido, esta motivación extra-disciplinaria, más concretamente, de *poder*, es uno de los axiomas de mi exposición de los sucesivos y simultáneos "umbrales epistemológicos", de los que hablaba Deleuze refiriéndose a Foucault, franqueados en la teorización sobre el plagio.

[1] Vid. de Jürgen HABERMAS, *La technique et la science comme idéologie* [*Technik und Wissenschaft als Ideologie*, 1968]. Jean-René LADMIRAL (trad.). Paris: Gallimard, 1973.

La segunda advertencia deriva de la primera y es la respuesta a un interrogante que suscita la exposición que evoco de los distintos lenguajes disciplinarios aplicados a la autoría y a su reverso; los discursos literarios, críticos y teóricos han ido incorporando las distintas representaciones de otras disciplinas, pero ¿cuál será el lenguaje propio de la Crítica? El lenguaje *de* y *sobre* el plagio es el conformado por los *lugares comunes* antes mencionados: modos de referencia y representación acumulados históricamente a partir de los distintos paradigmas y modelos empleados. El discurso sobre el plagio posee lugares bien transitados por los autores, aunque en direcciones distintas, a menudo opuestas; contiene fórmulas emblemáticas (o enigmáticas o paradoxales) como la de Eugenio d'Ors: "Lo que no es tradición es plagio", la cita crítica obligada del *Pierre Menard* o de la *Biblioteca Total* de Jorge Luis Borges, la mención anecdótica de Marcial y la acuñación del término "plagiario", así como las caracterizaciones más frecuentes del acto mismo, como "robo", "fraude", "engaño", etc. Por razones exclusivamente de claridad expositiva, he preferido separar en una tercera parte enteramente consagrada a la cuestión, el estudio de la discursividad, la poética efectiva del plagio, de su representación teórica; nada hubiera impedido yuxtaponer su exposición a la de las representaciones teóricas, como de hecho sucede en los textos mismos.

2.1 Precursores.

Las disciplinas discursivas escogen sus precursores dentro del extenso abanico de autores, figuras colectivas o individuales que les proporciona el Gran Texto de la tradición escrita, en función, obviamente, de los intereses de cada época y de cada autor. Apoyándonos en la Historia del Plagio de los capítulos anteriores, se puede sostener que la formación discursiva, el campo de investigación que aquí nos ocupa tiene profundas raíces históricas y *arqueológicas* (es decir, fundamentos epistemológicos pre-discursivos), aunque resulte extremadamente complicado situar cronológica o espacialmente el inicio de la reflexión y la representación teórica, es decir, el relato de las figuras de autor y de las posibles infracciones potenciales en materia discursiva o literaria. Algunos sitúan el inicio de estas indagaciones (llámense éstas Filología, Crítica, Retórica, Exégesis o Hermenéutica, entre otras apelaciones posibles), en el inicio de la reflexión acerca del lenguaje en la filosofía griega clásica.

A menudo se han invocado las condenas platónicas de la Escritura (desviación subversiva del lenguaje entendido como facultad *natural*, *transparente* e inmediata), de la actividad sofística que entrañaba un "alquiler de palabras" inmoral y pernicioso para el pensamiento y, más concreta y significativamente, de los Poetas, los *ángeles caídos* de la República; "las viejas prostitutas de la Historia", como los llamara José Agustín Goytisolo, reconociendo, en el

interdicto platónico, las analogías evidentes entre el comercio de los placeres y de las palabras. Ciertamente, es posible interpretar estas primeras prevenciones contra la palabra escrita y su uso *desviado* con respecto a un ideal ontológico y epistemológico, que descansa en la correspondencia unívoca y manifiesta entre Pensamiento y Palabra en el *Logos* clásico, como una reacción dogmática contra los cambios sociales y políticos de la Edad Clásica. La democratización relativa de las esferas públicas helénicas, tanto políticas como discursivas, y la aparición entre otras figuras pedagógicas de los maestros de la palabra y de los *escribidores*, que ofrecen *a la venta* fuerzas retóricas y argumentales, cuya principal cualidad es la de ser transferibles a sujetos y objetos de discurso diferentes a los que los originaron, son otras tantas muestras del cuestionamiento progresivo de la univocidad del lenguaje, o si se prefiere, del paso, de una ontología, a una hermenéutica de la palabra.

La necesidad reconocida de interpretar la palabra escrita, de restituir su forma verdadera, su autenticidad e intención comunicativa, se encuentra detrás de la formación del sistema bibliográfico y filológico de la llamada Escuela de Alejandría. Los métodos de normalización textual (como los empleados en la tarea de expurgar y fijar el corpus homérico) ideados por los gramáticos desde el siglo III a. C. traducen una voluntad teórica de asegurar un consumo *recto* de los textos, así como, involuntariamente, una gran inseguridad en la palabra escrita como *huella material* de la palabra. La tesis implícita en la filosofía clásica del Lenguaje sostiene, para cada individuo, cada autor, unas marcas reconocibles y exclusivas, un *estilo* (en el sentido de 'incisión, marca física'). El hecho de que este sistema de correspondencias formales y discursivas pueda ser sorteado o desviado –la existencia de apócrifos, versiones espurias o falsificaciones–, no sólo descubre las debilidades de la percepción clásica del lenguaje, sino que tiene consecuencias aún más graves en su representación clásica: frente a un sistema binario, unívoco y manifiesto, las posibilidades de *engaño* y *falsificación* implican su complicación, hasta alcanzar un sistema ternario, para dar cuenta en el nuevo elemento de las formas que son imitables, apropiables y que ya no corresponden a un único sujeto de discurso. La fragilidad del sistema hermenéutico empleado por los bibliotecarios filólogos helenistas se manifiesta paradójicamente en la proliferación de anécdotas donde los sabios de la Escritura demuestran su pericia en desenmascarar falsos discursos, heteronimias, impostores y plagiarios. Tenemos noticias incluso de monografías extensas consagradas íntegramente a la cuestión y que, desgraciadamente, no han subsistido.

Las aportaciones romanas a la cuestión derivan fundamentalmente de este inestable sistema helénico clásico, con una aportación fundamental: el desarrollo de una doctrina coherente (y dogmática) sobre la tradición literaria. La gran novedad romana residía en consi-

derar la obra literaria, más allá de los grandes géneros aristotélicos, dentro de una continuidad históricamente determinada. Es verdad que esta perspectiva histórica ya se hallaba presente, aunque de otra manera, en la crítica filológica helénica, pero la diferencia estriba en su uso orgánico dentro de una teoría sistemática de la intertextualidad, el paso de una crítica filológica (atenta a la fijación formal de los textos) a una esencialmente *literaria*, encaminada a la valoración de las obras; como lo atestigua el hecho de que hoy en día sus textos (la *Epistola ad Pisones*, las *Noches áticas*, etc.) puedan ser leídos como tales. La *imitatio* clásica instauró un sistema de valoración intertextual (o hipertextual si se prefiere) basado en la apreciación valorativa de las dependencias textuales con respecto a la tradición literaria. Una imitación exitosa era capaz de sacar "perlas/margaritas de una porquería", mientras que una fracasada era considerada como algo que todavía no se nombraba como "plagio", sino como "hurto", "engaño" o "impostura".

Las letras romanas también incorporaron una nueva dimensión discursiva a la Literatura al explorar el carácter alográfico del signo literario. La generalización de las bibliotecas y del sistema de copia manuscrita en la difusión de las obras cuestiona de improviso el estatus ontológico del discurso poético. La posibilidad de realizar copias problemáticamente *idénticas* a las obras originales; pero, sobre todo, la posibilidad de comerciar con ellas, implica un horizonte nuevo, peligrosamente extenso, de control de los materiales literarios; la desestabilizante posibilidad, en definitiva, de un sistema de acotación de los signos literarios, de sus unidades mínimas, que asegurara unos beneficios simbólicos y, por primera vez, económicos en la difusión alográfica del discurso literario. La gran novedad de las acusaciones reside en que, por vez primera, nombran como "plagio", en el sentido de 'secuestro', de la personalidad productiva del individuo, es decir, de 'su descendencia o de sus esclavos', la violación de las fronteras subjetivas –aunque indudablemente físicas (*stylus*)– proyectadas por el autor en su discurso. Es por este motivo, y no por otro, que la figura de Marcial,[1] entre los múltiples ejemplos que, como hemos visto, están disponibles en la tradición greco-latina, es invocada ininterrumpidamente desde el siglo XV hasta nuestros días por todos aquellos que han pretendido situar los orígenes de las *leyes* y tabúes literarios.

La prueba de que estas posiciones se hallaban implícitas en la tradición griega anterior a Roma la hallamos en la Poética clásica arábiga (entre los siglos IX y XI), que proviene esen-

[1] Esto no quiere decir, en absoluto, que los autores anteriores a Marcial no obtuvieran indirecta o directamente beneficios económicos de sus obras; es fácil encontrar ejemplos al respecto: premios literarios, mecenazgos públicos o privados, autores dramáticos o los sofistas mismos, que procuraban a sus clientes discursos forenses o políticos.

cialmente de aquélla. Las detalladas taxonomías de los préstamos literarios o, si se prefiere, de las relaciones intertextuales, reposan en el mismo principio ternario estimativo, igualmente encubierto por una división binaria entre la forma y el contenido. Los tratadistas arábigos consideran que cualquier aproximación a la Poética requiere ineludiblemente una explicitación teórica de los contenidos de la tradición literaria como etapa previa a una reflexión proprofunda sobre las relaciones establecidas en la obra con sus precursores y contemporáneos. Significativamente, estas relaciones son caracterizadas bajo el signo único de *sariqa* ('apropiación, toma, robo') y subdividas posteriormente en *legítimas* (exitosas) e *ilegítimas* (fracasadas); donde el criterio, como en Roma, es la superación estética (valorada por el crítico-juez) del hipotexto. La posibilidad de mejora es, en definitiva, la justificación implícita para que los tratadistas árabes decidan incluir la *sariqa* entre los demás *badī* tradicionales (lo que todavía hoy día se conoce como "recursos literarios") como la metáfora o el hipérbaton. Los tratadistas árabes, propensos a la crítica valorativa y, por lo tanto, a la polémica, elaboraron numerosas monografías sobre el plagio, llegando a constituir incluso el *kitab as-sariqa*, como género de la crítica literaria, en el que aplican todas las clasificaciones posibles basadas en las taxonomías de las formas y de los contenidos, incluidas las transformaciones genéricas. Estas reflexiones implican indagaciones continuadas sobre dimensiones problemáticas del discurso literario clásico, como la sinonimia, la autoría o la especificidad propia del discurso, en las que el estudio de los textos afectados por la *sariqa* servía de piedra angular o de toque para la teoría poética clásica; rol parecido al que se podría atribuir (*a posteriori* en este caso) a las disputas poéticas que tendrían lugar durante el Renacimiento y el Barroco.

Varios siglos después de las obras de Ibn Rashiq o Abū Hilāl Al-'Askarī, los primeros humanistas habrían de efectuar reflexiones similares a las de sus predecesores arábigos, como si de manera espontánea la aplicación de los mismos fundamentos poéticos en un ambiente de competición cortesana, generara respuestas doctrinales parecidas. Bien es cierto que estas intervenciones, como las que encontramos en Petrarca o Boccaccio, son de carácter más puntual, vago y general; más ocasionadas por controversias y disputas de índole personal que por una reflexión teórica prolongada, pero en ambos casos reflejan una similar *fatalidad* al definir el abanico crucial de relaciones legítimas entre autores –o textos *individuales*–, y el *Gran Discurso* literario dentro de la teoría clásica de la *imitatio* y *emulatio*. Y de manera más parecida todavía, las primeras manifestaciones de preceptiva poética medieval vernáculas, tanto implícitas en los discursos poéticos (como puede ser en las *cantigas d'escarnio*) como explícitas en las preceptivas trovadorescas (*Leys d'amor*), llevan a cabo taxonomías donde una vez más se separa el *qué se dice* del *cómo se dice*, pero donde siempre es clave el tercer miembro,

poco importa si oculto o explícito, que se establece con *lo que han dicho otros*, ya sea como modelos o como antagonistas. La labor de la crítica literaria anterior al siglo XV *también* era concebida como un "campo de batalla", a pesar de lo que pudiera interpretarse en determinados historiadores de la Literatura que propician más la adopción medieval –indiscutible, por otra parte– del talante más apropiacionista, *emulador* de la Antigüedad Grecolatina (cuyas afirmaciones más explícitas son del tipo "no existe noción de plagio aplicable en la Edad Media), y que la tradición ha cifrado en dos sentencias célebres complementarias; las dos autorizan las apropiaciones subrayando alternativamente la dimensión pública, colectiva, de la palabra literaria, y el carácter valorativo, subjetivo que pugna por imponerse, como fuerzas generadoras de la Reescritura: "*Res publicata publica est*" y "*Quod bene dictum meum est*". En la diferencia radical entre ambas se puede cifrar la fragilidad del sistema valorativo de las doctrinas imitativas o emuladoras clásicas, el *punto ciego* donde se detiene su visibilidad y que reside concretamente en este "bene", ora interpretado como mejora cualitativa, ora como valor acumulativo que permite la re-escritura, la reproducción indefinida de la (finita) materia literaria.

Este componente expansivo, y altamente subversivo a largo plazo, que no habíamos mencionado hasta ahora en la síntesis histórica aquí esbozada, perdura como elemento esencial en las poéticas herederas de la tradición Grecolatina. A este principio estimativo, tan pronto se le otorgan valores ontológicos (*autenticidad*) con fructíferas extensiones teológicas en la Edad Media –y aplicaciones concretas en la refutación de paganos y herejes, protestantes o papistas–, tan pronto se interpreta bajo el signo de una literatura –más *populista*, que *popular*– que invita a una poética participativa, colectiva y cuya marca más extendida y reconocida por los críticos sería la *serie de variantes*, como principal característica, y que podría ser ejemplarizada con *el Libro de Buen Amor* o cualquiera de los tipos de reescritura practicados en los textos religiosos del periodo.

Simplificando considerable y groseramente las cosas, en cierto sentido es a los límites de la imitación fijados por este ambiguo "bene" a lo que se enfrentan las poéticas medievales, renacentistas y barrocas. Según la interpretación que se le otorgue, se desarrollarán *poéticas imperialistas*, que avalarán, con axiomas extraliterarios, las apropiaciones de Garcilaso, Dryden o Corneille, y las expropiaciones culturales de todo tipo en los territorios de África, América y Asia; *poéticas de la emulación*, que propugnarán una mejora necesaria en la transformación de los materiales apropiados, del tipo que será aplicado a la hora de caucionar la labor de Lope o Shakespeare, y que se agitará incansablemente a lo largo de siglos en polémicas aparentes, estériles –es decir, conservadoras– en los cuestionamientos fundamentales,

entre *imitar lo mejor* (Cicerón, Tácito, etc.) e *imitar mejor*. O bien el triangulo, resuelto –insisto– habitualmente en clave binaria, se desplaza hacia el vértice menos expuesto o, mejor dicho, recombina los mismos una vez más para enfatizar el carácter emblemático, la distribución *consolidada* entre forma y contenido con visos de significado universal o inmutable, poniendo de manifiesto no sólo la relación efectiva entre fragmentos de la tradición preexistente y la construcción de enunciados completos, sino todas las relaciones posibles simultáneamente: una *poética combinatoria*; en la que la cita se recubre de un valor que transciende su significado efectivo, para convertir el lenguaje, tal y como se presenta en la tradición, en una pura *máquina discursiva*.

Estas poéticas, descendientes todas del aristotelismo y de una discursividad propia que podríamos denominar provisionalmente "occidental", no sólo no se oponen entre sí, sino que además son equivalentes. Aunque explotan dimensiones diferentes del signo literario, todas son válidas dentro de un mismo enunciado, sin que su conjunción o yuxtaposición parezca presentar mayores problemas. Si las propuestas de Richesource resultan un escándalo para sus contemporáneos (y sobre todo para los lectores de las generaciones posteriores) no es por sus planteamientos poéticos, rigurosamente contemporáneos, ni siquiera retóricos, pues sus planteamientos no diferían de las poéticas clásicas defendidas por los *précieux* o los *nouveaux savants*, según A. Viala. Lo que resulta inaceptable para la mayoría de los contemporáneos tanto de Richesource como de otras propuestas del estilo de la de Suárez de Figueroa es la ruptura del *decoro*; el conjunto de normas reglamentarias del discurso en el campo de las letras; aquel que regula las representaciones que le son propias.

Estas reglas comprenden tanto la ética, la etiqueta y las nociones de urbanidad, como el conjunto de límites tácitos en materia de representación o de citación, y se organizan en una estructura que discurre en paralelo a las distintas representaciones de la Poética. *El hombre de letras* de Daniello Bartoli o la *República Literaria* de Saavedra Fajardo –significativamente, ambos dedican un espacio considerable al problema, sin visos de solución, del plagio– forman parte de los libros que iluminan esta dimensión ética o, si se prefiere, ideológica, de la poética clásica. A medida de que se agotaba la poética de reescritura que había posibilitado el clasicismo, que el Barroco deformaba aquello que había sido concebido y compartido como un patrimonio heredado y acrecentado comúnmente, y se extendía el tópico "de los demasiados libros" que amenazaba con romper para siempre el equilibrio de la República Literaria, a medida de que se desarrollaban todos estos procesos se recurrió progresivamente a nuevas instituciones que autorizaran a partir del respaldo otorgado por los pares, los *hombres de le-*

tras. Esta búsqueda de autoridad dentro de instituciones estrictamente literarias fue esencial en la constitución de una autonomía para el campo de las Letras.

Parece manifiesto que el problema del plagio –de la autoría, la apropiación, el discurso indirecto, la citación– lejos de resultar una novedad a fines del XVII, ha acompañado el desarrollo de la poética occidental, marcando sucesivamente, lo cual se refleja en el discurso teórico, los límites propios a cada época literaria. Sin embargo, el discurso disciplinario del plagio va a sufrir en este momento una transformación sustancial, hasta el punto de "franquear un umbral epistemológico". Sería erróneo explicar, pese a lo expuesto en los párrafos anteriores, este cambio fundamental en la discursividad a partir de la resolución de las incoherencias del modelo clásico. Tampoco se debería ver en una supuesta relajación del gusto y oportunismo literario, que habría requerido el refuerzo de los mecanismos de control de la materia literaria con el propósito declarado de afinar, fundamentar, o cualquier expresión equivalente, el gusto popular a partir del juicio de las autoridades y tribunales habilitados para juzgar la cosa literaria; aunque tal pueda ser el objetivo proclamado por algunos críticos como Gerard Langbaine, Pierre Bayle o el Padre Feijoo. Si se produce un cambio epistemológico y por lo tanto de discursividad, es, simplemente, porque esta evolución es posible.

La constitución del saber y del discurso sobre el plagio obedece a necesidades nuevas que conciernen los nuevos medios de distribución de la palabra escrita, nuevos escenarios de actividad literaria, que dan cabida a la irrupción de nuevas fuerzas sociales en la República de las Letras, la aparición de la esfera de la opinión pública, etc., de la misma forma que la aparición de diccionarios de autores y obras o el proyecto enciclopédico obedecieron a requisitos sociales, aunque no necesariamente se debe ver en ello una forma de fatal determinismo social. Sostener lo contrario es negar asimismo las evidencias más indiscutibles; ¿quién puede dudar que, en materia de plagio, el desenlace de la controversia, de la crítica, de la explicación que finalmente se dé del fenómeno, tiene consecuencias en la ulterior carrera de los implicados dentro del campo de la Literatura, o que las alianzas entre grupos como las *tertulias* y las *academias* en la difusión de acusaciones y escándalos por plagio?

Ahora bien, el cambio de perspectiva no supone una invalidación de las definiciones, de las estrategias empleadas anteriormente. El hecho, pongamos el caso, de que se otorgue prioridad a una estrategia jurídica no invalida los enunciados morales o estéticos, que habían sido privilegiados con anterioridad, y nada impide que ulteriormente este equilibrio se invierta. Una de las características más remarcables del plagio como objeto de reflexión es la pluralidad de perspectivas que se superponen en la mayoría de las formaciones discursivas que origina. Esta heterogeneidad es múltiple; por un lado, se encuentra abundantemente constitui-

da por densos estratos de discursividad superpuestos históricamente; por otro, al depender de nociones siempre problemáticas como *lenguaje* o *sujeto*, se encuentra en la frontera de múltiples áreas del conocimiento o, lo que es lo mismo, de un amplio y diverso campo discursivo concomitante. Ambas dimensiones se complican además recíprocamente dando como resultado un aparente *totum revolutum* que, sin embargo, se rige por unas reglas, por unas regularidades bastante precisas. Es posible sin grandes esfuerzos observar rasgos que se oponen de manera tan sistemática que resultan equivalentes, pues reflejan una economía teórica necesaria y predecible. El aparente desorden que parece caracterizar los discursos teóricos y prácticos sobre el plagio obedece por el contrario a patrones regulares y a restricciones sistemáticas. Uno de los factores estabilizantes resulta de la dependencia de *discursos mayores* como la Teoría de la Literatura o del Arte. En periodos donde se le conceda más importancia al polo Autor (en el Romanticismo, por poner un ejemplo cómodo) antes que a otros posibles como el texto, el lector, el lenguaje o su función, las formas y estrategias dependientes se ven afectadas sistemática y verificablemente: abundan las acusaciones y controversias; se desarrolla una representación, una taxonomía y una serie de definiciones que puedan interactuar con los postulados y procedimientos validados por el *discurso superior*. Sin que esto deba ser entendido tampoco como un determinismo absoluto: la naturaleza mixta del plagio entre lo literario y lo extraliterario, la delincuencia y la subversión, y tanto en juego, desde intereses prosaicos, hasta definiciones cruciales sobre la actividad literaria y la naturaleza del Arte.

Por todo lo expuesto anteriormente, las distintas estrategias, definiciones, descripciones, comentarios, interpretaciones y teorías de conjunto deben entenderse esencialmente como un abanico de herramientas discursivas disponibles a la hora de tratar con determinados textos, que por una u otra razón se encuentran fuera o justo en el límite de lo se puede leer adecuadamente; puesto que, en definitiva, un plagio no es más que un texto que *no se deja leer como un verdadero texto*, independientemente de su parecido formal o de su contenido. Ingenuamente se puede sostener que un plagio es un asunto de *repeticiones* y de *copias*, y esto es únicamente cierto en la medida en que las apropiaciones ilícitas conciernen la *identidad* de autores y obras. Una *repetición idéntica* es piratería editorial, no plagio; y si se sostiene, por otro lado, que las modificaciones mínimas (como la alteración de *sólo* un nombre propio antecediendo la obra) no alteran la verdadera *identidad* de la obra como tal, y que, por lo tanto, sí es posible calificar este tipo de apropiación como plagio, se olvida que para que sea posible un enunciado como éste, es necesario toda una teoría que determine, por ejemplo, qué tipo de objetos entran dentro de la categoría de *obras*, o en qué consiste la Literatura, que requisitos debe cumplir un texto para ser leído como tal, etc.

Una última consideración antes de comenzar: la reflexión crítica, la historia, la representación y la teorización del plagio forman por sí mismas objetos de estudio, sobre los que es posible –y desde luego se ha hecho– teorizar e interpretar críticamente. Los autores y corrientes que realizan esta labor meta-crítica figuran al final de la relación; siendo materia de interpretación irreductible, ninguna cronología ni jerarquía de valor o de adhesión determinan realmente su orden, sino la búsqueda de la claridad expositiva.

2.2 Estrategias eruditas y académicas

En la segunda mitad del siglo XVII, el discurso sobre el plagio se convirtió en una disciplina académica reconocida. Esto es fácilmente comprobable: no sólo se publican decenas de monografías sobre la cuestión, que además aparece con frecuencia en los medios académicos, sino que adquiere por primera vez una estabilidad y una continuidad epistemológicas que se prolongarán a lo largo del tiempo, y que es posible observar en todo momento. Es el momento en el que se fijará un objeto de discurso preciso, unas definiciones, unos procedimientos consensuados y un corpus disciplinario más o menos extenso; en el que se negociarán las relaciones con otros discursos disciplinarios como la Filosofía, la Teología, el Derecho, la Filología. Es el momento en que los distintos textos de todo tipo, generados para cernir la naturaleza escurridiza del plagio, comienzan a presentar una unidad, denotan una común pertenencia genérica. Esto es todavía más visible en la sólida red de referencias textuales y referenciales que se establece entre ellos, más aún, no se limitan a compartir doctrina, casuística, sino que asumen postulados que no explicitan reenviando a otros textos de la serie con la confianza que otorga el saber que *se quiere decir lo mismo*.

Esta consolidación disciplinaria no es un caso único, ni se debe concebir como independiente de las grandes transformaciones culturales de la época. Se debe asociar, en primer lugar, a procesos paralelos en el ámbito de la cultura, como la institucionalización de las academias o la aparición de los nuevos espacios de visibilidad y sociabilidad (círculos literarios, posteriormente tertulias). Estos, a su vez, no pueden ser desligados de la nueva visibilidad y el reposicionamiento de la actividad literaria dentro de la jerarquía de las Artes, ni de las funciones sociales que desempeñaba. Otros factores son de carácter esencialmente discursivo y epistemológico, y conciernen el desplazamiento y emancipación del discurso y pensamiento científicos que coexisten, significativamente a la luz de las correspondencias nocionales, con la constitución de la formación discursiva sobre el plagio y las autorías ilegítimas, como la zona conflictiva, ilegítima y, en definitiva, *impertinente* que debía ser excluida de los ámbitos

homogéneos y ortodoxos que la Ciencia y la Literatura, y sus Historias *oficiales* respectivas, representan y posibilitan.

Las estrategias que he calificado de "eruditas o académicas" (en virtud de su especificidad predominante, sin que esto sea obstáculo para que, en el seno mismo de estos discursos, operen otras estrategias complementarias) tienen como característica más destacable una relativa ausencia de problematización del conflicto suscitado por los textos interpretados como apropiaciones abusivas, consideradas simples infracciones. Todo sucede como si para estos autores, el plagio fuera una actividad inmoral, condenable y peligrosa, pero de una naturaleza simple, casi obvia. No es sólo que los argumentos que emplean sean de índole moral o que privilegien los elementos extra-textuales (registros, testimonios, evidencias materiales, fechas, firmas, etc.), este tipo de análisis opera con conceptos axiomáticos –acerca de, por ejemplo, qué es un (*buen*) texto o qué es escribir (*bien*)…–, fundamentados en modos de representación que no aparecen explícitamente definidos, ni críticamente apropiados. Es por este motivo que cuando, para un texto, se encuentra una fuente que ha sido reproducida sustancialmente sin mención, aquél pueda ser cómodamente calificado de "plagio", sin que sea necesario explicar en qué medida o por qué viola los procedimientos consensuados ni, por supuesto, por qué merece una interpretación negativa.

Desde la perspectiva académica, el estudio del *plagio* en los últimos tres siglos puede ser incluido dentro del tipo de herramientas, definido por M. Foucault, con las que se dotan las instituciones para restringir, reprimir o controlar los textos que entra en su ámbito discursivo. En este sentido no se diferencia de otros mecanismos que delimitan, en las ciencias humanas, los ámbitos de *validez*, *normalidad* o *actualidad* (pertinencia). Estas herramientas permiten al discurso crítico desarrollar su labor a partir de parámetros consensuados, en los que se reconocen los participantes en los campos del saber. La regulación de los discursos-saberes comprende asimismo una lista de procedimientos legítimos de: *uso* y *re-uso* de los enunciados; *transcripción* y *formulación* de enunciados literarios o científicos; y *traducción* a partir de disciplinas o ámbitos diferentes hacia el discurso en cuestión. La reciente "historia de la nota a pie de página" [1] –de la labor de citación e inclusión de la obra propia en la tradición colectiva, así como la de sus violaciones, entre las que el plagio ocupa una posición destacada– debe ser interpretada dentro de este sistema más general de control del discurso.

Los autores, como era de esperar, no siempre están de acuerdo con las aplicaciones (i.e. interpretaciones) concretas de estos principios. En la construcción de un discurso de la

[1] Ver la historia de la nota a pie de página (emblema de la cooperación legítima) en GRAFTON (1997).

Verdad, las estrategias que tratan de ensanchar los límites de validez o actualidad se arriesgan a ser descalificadas como impertinentes, fantasiosas, obsoletas o, más drásticamente, no-científicas o no-literarias –con matizaciones importantes producidas a partir de su separación discursiva, en las que las segundas abandonarían las ambiciones ontológicas reservadas desde entonces al lenguaje científico–; mientras que aquellas que cuestionan los procedimientos establecidos para la construcción de enunciados, aquellas que sobrepasaban la *norma* (en su doble sentido estadístico y normativo) se arriesgan a ser consideradas tan "falsas" como "ilegítimas"; en este sentido, el *plagio*, como procedimiento enunciativo supuesto, equivale a una *falsificación* de la autoría.

Estos son, por consiguiente, los elementos comunes a las estrategias académicas o eruditas. En otras palabras: la continuidad entre estas hipótesis de lectura no radica en la igualdad de sus postulados teóricos, que no permanecen necesariamente idénticos, sino en la reiteración de un mismo esquema hermenéutico que se apoya acríticamente en elementos externos, que vienen como dados por una tradición *anterior* al acto de lectura. La historiografía literaria merece una mención aparte, pues constituye una aparente excepción a estos automatismos de la Crítica. Bien es cierto que la historiografía literaria, desde al menos principios del siglo XX, ha insistido en la necesidad de situar y relacionar los documentos con la discursividad circundante, de *historiar* los textos y reconstruir su significación específica en función de las prácticas efectivas. No obstante, las buenas intenciones teóricas –como hemos podido comprobar con respecto a la Edad Media y del Siglo de Oro– distan mucho de alterar las prácticas habituales en ciertos historiadores o críticos. Así, cuando se discute sobre el significado del calificativo de "plagio" (o cualesquiera de sus sinónimos) en un periodo y un corpus de obras determinados, para dar cuenta de la historicidad de la noción, bien se sobreentiende una definición universal que estaría en nuestro poder, se aplicaría con efectos retroactivos, y nos permitiría medir su grado de perfección (por ejemplo: en el Renacimiento se permitía la traducción libre como medio legítimo de creación poética; existiría la noción, pero estaría imperfectamente definida o aplicada); o bien lo que subyace es la creencia de una mayor o menor tolerancia ante lo que, en una suerte de *continuum* temporal, se habría sabido de alguna u otra manera ilegítimo (de ahí que los autores implicados *traten* de ocultar el origen verdadero de los materiales). En ambos casos, los historiadores falsean las prácticas efectivas de los autores y las representaciones realmente en uso durante el periodo. Finalmente, en otras ocasiones se describen los procedimientos efectivos y se abstrae una gran hipótesis de conjunto, aunque se aplican descuidadamente los parámetros de originalidad, novedad y autenticidad,

como si, una vez que se ha conjurado el peligro de manera teórica, gozáramos de la libertad que caracteriza nuestra lectura en tanto que contemporáneos de los textos.

Estos *deslices* de la crítica y de la historiografía son, en realidad, bastante comprensibles. Los califico de "erróneos" en el sentido en que, en la mayor parte de los casos, no son coherentes con los postulados o directrices teóricas manifiestas o implícitas a los modos de lectura. Al decir esto, no sostengo, por el contrario, que sean *equivocados* por considerar el plagio como un acto perfectamente visible (una vez descubierto, o más bien, denunciado) e intrínsecamente inmoral. Más arriba afirmé que las apropiaciones indebidas, la posibilidad de (d)enunciarlas, estaba prevista por la *firma*, la inscripción de la autoría individual en las obras literarias, hecho relativamente temprano en la Historia de la Literatura; desde esta perspectiva, se podría incluso sostener que son coetáneas. En cambio, lo que resulta inaceptable es que el resultado de estos análisis atente contra la historicidad de los discursos literarios, dimensión que resulta ineludible para nosotros, hijos todos de la Modernidad. Trasladada desde el autor hasta el receptor o a las palabras literarias que vehiculan el mensaje literario, o, más allá incluso, al significado que se le deba otorgar a éste, el lector moderno no sabe leer sin asignar un valor cualquiera a la historicidad de los artefactos textuales a los que se enfrenta.

Esta dimensión histórica se halla indisolublemente ligada a las nociones presentes en los discursos contemporáneos de la Crítica y de la historiografía literarias. Se pueden rastrear sus orígenes, su desarrollo en las materialidades históricas, puesto que las huellas son numerosas y permanecen en la superficie de los acontecimientos. El Romanticismo, por ejemplo, desempeña un papel clave dentro de esta evolución, así como la disciplina histórica que es la Filología del siglo XIX, heredera de tantos postulados evolucionistas provenientes de las Ciencias Naturales y Sociales. Realizar el relato de la Historia de la Literatura limitándose a constatar que tal obra es un plagio de tal otra es decir muy poco acerca de la época en la que fue escrita, de las razones de esta apropiación o los procedimientos empleados en ella–más allá de la mera reproducción, que no entraña sino piratería editorial–, en definitiva, de la *obra* en sí misma.

Sin embargo, la historiografía y la crítica literaria han continuado elaborando catálogos de plagios y de plagiarios; al igual que sigue otorgando valores literarios, y se resiste a abandonar nociones como "genio" (y sus variantes como "ingenio", "agudeza", etc.), "obra maestra" u otras expresiones equivalentes, tan cuestionadas en el plano teórico desde las teorías estructuralistas. El *libro de los plagios* se ha convertido para la Crítica en un género misceláneo, recurrente, sujeto a las modas, quizás un poco desfasado con los tiempos modernos por su dependencia a la actualidad amarilla del mundo de las Letras, y su incongruencia

con las estrategias teóricas en boga, cada día más alejadas de las ortodoxias morales o de las visiones no-problematizadas del signo literario. Significativamente, el plagio, la reescritura y los límites de la intertextualidad y de la autoría (por no mencionar los derechos de autor) se convierten en asuntos de candente actualidad cuando se enfrentan de manera teórica.

Las estrategias eruditas tienen su origen en una epistemología y unos procedimientos muy concretos. Fueron iniciadas para unos fines específicos dentro de una epistemología que trataba de explicar la realidad a través de una correspondencia unívoca con los medios de expresión empleados en su análisis; este sistema de conocimiento se apoyaba en una visibilidad extrema del discurso científico, que se obtenía a través de la elaboración de complejas taxonomías que trataban de explicar el mundo, la historia, el Derecho o la Literatura reduplicándolos de manera ordenada. Estas directrices axiomáticas (visibilidad, taxonomía, catalogación) no dejaron de tener importantes repercusiones en el tipo de conocimiento, es decir, de discurso que proporcionaban, y en las obras posteriores a las que inspiraron o sirvieron de modelo, como veremos a continuación.

2.2.1 Polígrafos y eruditos. El plagio, el método científico y la instauración de la Crítica Literaria

> Esta República [Literaria] es un Estado extremadamente libre. No se reconoce en ella sino el imperio de la verdad y de la razón; y, bajo sus auspicios, se declara la guerra inocentemente a cualquiera. Todos y cada uno son soberanos y justiciables de todos (…): todos los particulares tienen el derecho de decidir en cuestiones de vida o muerte [*droit du glaive*], y lo pueden ejercer sin tener que solicitar permiso a los que gobiernan.
>
> Pierre Bayle.[1]

> Los críticos literarios intentamos vigilar el mercado. Unos propiciaron la Literatura, otros permanecemos en la puerta de la casa de la Literatura impidiendo el paso a los millones de personas que escriben hoy en día.
>
> Germán Gullón.

[1] Citado por BOTS y WAQUET (1997, pág. 19).

Si retrocediéramos hacia el periodo comprendido entre los siglos XVII y XVIII, podríamos encontrar numerosos indicios de una ruptura en las modalidades discursivas, en las que las nuevas formas de autoría, las nuevas tecnologías de la lectura y de la escritura, alcanzarían nuevos valores que conservamos como evidencias incontestables de una genealogía del discurso. Hoy en día no las percibimos, asimiladas como *naturales* en nuestra relación con la palabra escrita. No nos extraña que ésta, por ejemplo, tenga un dueño, o un comprador, que se pueda robar o apropiar, como tampoco nos extraña que pueda reflejar mentiras, ficciones, o textos sin significado denotativo (al menos aparente u obvio); entre otras muchas habilidades, y no de las menos meritorias, somos capaces de desenvolvernos en textos con varios y complejos niveles de autoría y de referencia, sin confundir los distintos niveles de lectura, y somos (idealmente) capaces de restituir en todo momento la relación establecida entre el hipertexto y los posibles hipotextos.

Todas estas operaciones, banales para los lectores de la Modernidad, son posibles gracias a la evolución de nuestra relación con la Escritura, cuyas marcas más significativas se encuentran asociadas a la instauración del discurso científico y literario. En el transcurso de esta transformación decisiva, se llevó a cabo la homologación internacional de los procedimientos modernos de cooperación: un patrón de citación, es decir, la instauración de convenciones discursivas propias a la comunicación científica para referenciar enunciados ajenos e incluirlos en el texto propio. La importancia de consensuar los mecanismos de apropiación legítimos se mide a partir de los fines meramente honoríficos que se le atribuyen a la actividad científica, donde, a diferencia de lo que sucede con las invenciones mecánicas que son retribuidas mediante el sistema de patentes primitivo, la gloria se supone la recompensa buscada por los autores, independientemente de los privilegios efectivos a los que pueden optar los científicos y hombres de letras. Por consiguiente, no es sorprendente que éste, el momento del nacimiento de la Ciencia moderna, sea también un periodo donde se producen, de manera nada casual, grandes polémicas sobre la prioridad en los descubrimientos científicos.

Ya vimos cómo se establecían los cimientos de la República Literaria, y cómo ésta se desgajaba paulatinamente hasta buscar un campo del discurso propio, separado del de la Ciencia. Este cambio es una evolución y una redistribución de los espacios discursivos con importantes repercusiones hermenéuticas y epistemológicas; una de las cuales, según señalaba Foucault, era la distinta evolución de la función-autor dentro de los textos literarios y científicos. Esta volatilidad de la autoría es paralela a la sacralización de determinadas, escasas figuras científicas como Galileo, Copérnico o Newton, lo que denota un campo altamente

competitivo, terreno fértil para las controversias en materia de autoría. La *República erudita* llamada tanto a testimoniar como a pronunciarse sobre las controversias tenía más de una razón para pretender una estandarización y definición clara de los protocolos de comunicación científica, tanto para proteger a los autores de los abusos por parte de colegas desaprensivos, como para salvaguardar el principio altruista de cooperación que caracteriza la *comunidad internacional* (ideal que sobrevive hasta nuestros días), evitando que la actividad científica cayera en el hermetismo o el esoterismo, actitud que tradicionalmente se excluía de la actividad científica.

Para lograr estos propósitos la comunidad literaria y científica se dotó de numerosas y novedosas herramientas. Se favoreció la comunicación a todos los niveles, las famosas correspondencias científicas o humanísticas que desempeñaban la misma función que posteriormente los *journaux de savants* o las gacetas ilustradas. Igualmente, se aunaron los esfuerzos encaminados al establecimiento de un lenguaje científico, objetivo, correlato discursivo transparente al objeto de estudio; es en este sentido que se deben interpretar la "búsqueda de la lengua artificial" y la prohibición de la Retórica en las comunicaciones académicas instaurada por la *Royal Society* en 1666. Estos esfuerzos por depurar el discurso académico de afectos y efectos retóricos deben ser asimismo puestos en relación con un sistema epistemológico definido por la correspondencia visible entre las ciencias y sus objetos de estudio, proclive a los cuadros, los catálogos, las taxonomías capaces de visualizar las unidades mayores y la multiplicidad inferior de los rasgos distintivos. Las consecuencias prácticas de este modo de conocer y de hablar del Mundo pueden ser nombradas e inferidas a partir de un concepto dual que les es indispensable: el nominalismo ontológico. Los fundamentos de este orden son, en sí mismos, muy antiguos; el aristotelismo subyacente es fácilmente rastreable en la *Nueva Atlantida* de Francis Bacon; en sí misma no tan diferente de otras utopías a medio camino entre el nominalismo y la epistemología combinatoria –de la misma y paradójica manera que lo encontramos en la *máquina alquimista de palabras* de R. Llull–, como la Ciudad-Enciclopedia que diseñara el jesuita Mateo Ricci para el Emperador de la China.

En el ámbito bibliográfico, la publicación de los catálogos bibliotecarios, los diccionarios de autores, pseudónimos y obras anónimas obedecían a preocupaciones similares y respondían a la consciencia creciente de que la masa letrada y científica sobrepasaba ampliamente las capacidades individuales, confirmando la necesaria implantación de herramientas para su control colectivo, consensuado en los círculos académicos. Estos aunaron sus esfuerzos en la producción de obras colectivas que tanto engrandecían el prestigio de la instancia de legitimidad literaria, como contribuían al proceso de homologación del discurso letrado.

A través de estas instituciones, las Ciencias y las Letras se han asociado tradicionalmente al poder político, que subvenciona y controla indirectamente su gobierno; éste es definido, en apariencia, como autónomo y soberano en su ámbito de discurso y conocimiento, sin embargo, en la práctica, esta independencia se encuentra estrechamente limitada, como ya pudimos comprobar en el relato de la *Querelle du Cid* de Corneille, o como se muestra en las Academias de Richelieu o Colbert, o en la España de las Luces hasta Godoy. A estas relaciones que muestran el interés de los poderosos en el desarrollo de las Artes y la Ciencias de los siglos XVII y XVIII, se les aplica, por parte de los interesados, una retórica del altruismo, la afición y la filantropía, que queda en entredicho a poco que se observen más detenidamente sus prácticas efectivas y sobre todo la trayectoria (jerarquizable y cuantificable) de sus actores, como han observado A. Viala para el siglo XVII francés (*L'Âge Classique*, –la *Pensée Classsique* para Foucault–) y J. Álvarez Barrientos para el XVIII español (llámesele *de las Luces*, *de la Ilustración*, *Neo-Clasicismo*, o como se prefiera); al igual que Paul Bénichou y Pierre Bourdieu para los siglos XVIII y XIX franceses. Descartados los parcos emolumentos obtenidos desde la representación de la Gloria o la Fama, el único cliente que retribuye efectiva y financieramente las Ciencias (y las Letras, aunque esto cambiará radicalmente en el siglo XIX) es el Estado; por su parte, las obras literarias poseen un mercado más amplio a partir de los modos de mecenazgo y patronato estatal, aristocrático o privado.

Las autoridades competentes y las personalidades influyentes o adineradas constituyen durante siglos un mercado de prebendas, gratificaciones e incluso rentas que explican la ferocidad a menudo expresada por los autores implicados en disputas, y la imagen de guerra sin cuartel de todos contra todos, puesto que la oferta siempre supera a la demanda. Los recién llegados al campo de las Letras son, como se mostró anteriormente, participantes frecuentes de las controversias, concebidas como instrumentos para ganar visibilidad ante los posibles protectores. La "caza de plagios" formaba parte de un abanico amplio de estrategias para ganar ascendiente; los riesgos eran considerables (crearse una reputación antipática, asegurarse uno o varios enemigos) pero las oportunidades eran tentadoras.

El Padre Benito Feijoo sabía de estos asuntos (se le había acusado de plagiar publicaciones francesas en sus escritos), cuando respondía de este modo a un detractor, autor en ciernes e inexperimentado, al que le atribuye intenciones encubiertas de ganar fama a su costa, en la *carta erudita* que se titula "Algunas advertencias a los Autores de Libros, y a los Impugnadores, o Censores de ellos" (Tomo IV):

> (...) Pero esto aparte, pues es verosímil que V. mrd. no halle a mano autor alguno vivo de ilustre nota en quien estrenarse, lo que le ruego eficacíssimamente, y aun le encargo sobre

> ello gravemente la conciencia, es, que sea, que alto, que humilde, que esclarecido, que obscuro el autor sobre quien determine exercitar su crítica, se abstenga de la vilíssima torpeza de levantar falsos testimonios, assí al que impugne, como a los que para impugnarle cite. Que por desgracia de nuestra literatura se practica no muy poco en esta era. Con qué conciencia se hace esto, no lo alcanzo. Truncar passages, omitir voces que declaran el verdadero sentido de las cláusulas, para atribuirles uno falso; suponer letura de libros que nunca se han visto, ni aun por el pergamino, alegándolos contra el autor que se impugna; imponer a este, que es el plagiario, sin haver visto jamás ni aun dos renglones que haya copiado de otro, y todo ello con el fin de despojarle de la buena fama que ha adquirido, ¿son venialidades que se quitan con agua bendita? El crédito que con su aplicación y talentos ha ganado alguno de autor original, ingenioso, sincero y erudito, ¿no es un bien grandemente apreciable? Sin duda. Luego procurar arruinárselo con imposturas, nunca puede evadirse de pecado grave. Acaso uno, u otro se podría disculpar por el capítulo de ignorantes; pero quando alguna passión anima la pluma, muy de temer es, que para la ofensa entre mancomunada la mala disposición de la voluntad con el corto alcance de la razón (1781, págs. 166-167).

Las quejas de Feijoo hacen eco de otras anteriores, y todavía lo harán infinitas veces más. En efecto, no se ha de ser muy malicioso para comprender que el riesgo ante la eventual derrota en este tipo de controversia siempre recae del lado del que posee más capital simbólico en cada estadio del campo de las Letras. Normalmente, se trata también del contrincante de más edad, lo que, siendo un hecho habitual, puede complicarse con un enfrentamiento generacional (con aliados por ambas partes). Feijoo subraya en su misiva esta diferencia (ÁLVAREZ BARRIENTOS, 2006, pág. 143), como tratando de asegurar los beneficios de toda una retórica prolongada de *querelles entre Anciens et Modernes,* que había proporcionado los tópicos más usitados: “Con que siendo Vmd. Autor novicio, y sin experiencia, yo viejo, y experimentado, espero no desprecie algunas instrucciones [consejos] mías”.

Los consejos que le da a su detractor, pues éste le ha mencionado la intención de publicar una “obrilla”, describen un mercado de las letras dominado por las influencias, las protecciones y las modas. A las escasas luces del público, se le une la pésima labor de la crítica ejercida por los hombres de letras, quienes a menudo fundan deshonestamente o erróneamente sus apreciaciones y cuya influencia, al fin y al cabo, es minimizada. Hasta tal punto la Crítica carece de fundamentos y fracasa en su orientación del “buen gusto”, que la ausencia de malas críticas debe ser tenida por “malísima señal”, mientras que le recomienda que desconfíe de las alabanzas:

> Publicada la Obra, es menester dejar pasar algún tiempo para hacer concepto de su buena, o mala fortuna. El buen despacho en los primeros días es una seña muy incierta, porque son muchos los que a los principios atrae un título especioso; y reconociendo luego el engaño, se vengan de él gritando oprobios contra el libro, y el Autor. Aun menos hay que fiar en los aplausos de los Aprobantes. Las aprobaciones de libros, epístolas, dedicatorias, y sermones funerales, poca, o ninguna más fuerza tienen para testificar el mérito de los aplaudidos, que las adulaciones de pretendientes.
>
> Si pasado algún tiempo considerable después de publicado el libro, no sale alguna impugnación contra él, téngalo Vmd. por una malísima seña. Nadie, o raro le celebra cuando ninguno le impugna. Nunca está del todo silenciosa la envidia en la celebridad ajena. (págs. 136-137).

Para apoyar sus argumentos utiliza una comparación con una controversia célebre en la historia de la literatura, y que sirve para ilustrar el poco juicio de los críticos a la luz de la posteridad o del Público:

> De tantas buenas piezas teatrales, que compuso el célebre Pedro Cornelio, convienen generalmente los Críticos en que la mejor de todas es la *Tragicomedia del Cid*. Y ésta es puntualmente sobre quien cayó una inundación de escritos, imponiéndole mil defectos; mas sin que por eso en la opinión común se minorase su fama; por lo que el célebre Despreaux dijo con la agudeza que le era tan natural: por más esfuerzos que hayan hecho los Críticos para desacreditar esta composición, el Público se va obstinando en mirar al Cid con los ojos de Jimena (pág 137).

El ejemplo del *Cid* de Corneille no es casual, pues Feijoo, impugnado por este motivo con anterioridad, asocia las críticas que recibe a la misma falta de pericia mostrada por los detractores del dramaturgo francés (como vimos en el capítulo consagrado a las acusaciones de plagio en el mundo del teatro barroco). El Padre Feijoo no arremete contra todos los autores que ejercen la Crítica; los buenos son aquellos que comprenden que las posibles irregularidades de cada obra no deben ser calificadas de "yerros" sino de "descuidos", y solicitaba que se considerara el conjunto de la obra, en lugar de la intransigencia habitual ante cualquier pasaje desafortunado. Los malos críticos cometen un "pecado no venial" [por lo que no se absuelven únicamente "con agua bendita"], además de privilegiar en sus críticas, a menudo por envidia, a los mejores autores, escatimando a los mediocres. Como colofón de su ataque, Feijoo retoma los consejos a su detractor, sugiriéndole que si no tiene éxito –es decir, si no levanta los ánimos y suscita los ataques de la mala Crítica– debe renunciar a escribir o, todo lo más, con-

vertirse él mismo en uno de los malos críticos, subsistiendo a base de robar la Fama de algún autor de prestigio:

> ¿Qué quiero decir en este último? Que se meta a impugnador de otros Escritores, que es la cosa más fácil del mundo. Así se han bandeado otros pobres, y no les ha ido muy mal.
>
> Esto no pide ingenio, estudio, o ciencia, porque le es libre picar donde quisiere; y como pique, será aplaudido de innumerables Lectores, especialmente si impugna a algún Autor famoso, que por serlo ha concitado la envidia de infinitos. Esto se entiende de Autor, que esté vivo, que de los muertos no cuida la envidia. No sólo los envidiosos tendrá a su favor, mas toda la inmensa multitud de los ignorantes, que, incapaces de distinguir entre lo bueno, y lo malo, se dejan llevar del errado concepto, de que cuando Vmd. hace frente a un Escritor acreditado, es sin duda tan hábil, y esforzado como él (págs. 142-143).

El Padre Feijoo caracteriza a los *malos críticos*, y expone las razones de su éxito entre los "ignorantes, incapaces y envidiosos", potencialmente un público "infinito". A partir de esta definición en negativo podemos abstraer las características ideales de la *buena Crítica*. Ya vimos cómo ante la irresistible superabundancia editorial, los autores (Saavedra Fajardo, Bartoli, etc.) reaccionaban con angustia y reclamaban alguna forma de control interno que evitara los abusos que lesionaban los intereses de los "verdaderos autores"; es normal, por lo tanto, que la "verdadera Crítica" sea la única capaz de "distinguir entre lo bueno, y lo malo". Para poder llevar a cabo esta tarea es necesario "ingenio, estudio o ciencia"; es decir, frente a los malos críticos, que favorecidos por la ignorancia y envidia del Público, pueden permitirse una actitud de aficionados, y por lo tanto, opinar y construir análisis, con celeridad, sin reflexión verdadera y falseando el texto que analizan ("Truncar passages, omitir voces que declaran el verdadero sentido de las cláusulas, para atribuirles uno falso; suponer letura de libros que nunca se han visto, ni aun por el pergamino, alegándolos contra el autor que se impugna; imponer a este, que es el plagiario, sin haver visto jamás ni aun dos renglones que haya copiado de otro"), para, en definitiva, aprovechar las *malas* inclinaciones de sus lectores, en una búsqueda mercantilista y asequible del mercantilismo. Frente a estas prácticas, de lejos las más abundantes, la Crítica verdadera se encuentra claramente en desventaja, puesto que requiere un mayor espacio, tiempo y trabajo para ser producida.

Hasta este momento nos hemos contentado en señalar las relaciones potencialmente conflictivas entre los autores y los críticos, y hemos aceptado esta intermediación como natural entre una obra intelectual pública y sus lectores. No es una observación desacostumbrada, pero nuestra familiaridad con las tareas habituales encomendadas a determinados *escribas* (en

el sentido arqueológico que otorgaba al término Manuel Vázquez Montalbán),[1] especialistas de todo tipo de las Letras, nos impide percatarnos de su corta edad, de su modernidad dentro de los parámetros relativos de la Historia de la Literatura. No se trata de sostener que las tareas encomendadas a la Crítica no hayan sido desempeñadas anteriormente por otros textos, géneros o disciplinas, que no haya habido autores que hayan intentado orientar los gustos de sus lectores, establecer unos valores autorizados y estables en la Estética literaria. El cambio no radica tanto en *qué* se dice, sino en *desde dónde* se dice.

La autonomía adquirida por la Literatura con respecto a otros discursos explica que se dote de mecanismos de control que le son propios; la Crítica es uno de ellos. De hecho si hay un término que se repite en el texto de Feijoo es éste, tanto como adjetivo, como sustantivo *masculino* (personal, concreto,) o sustantivo *femenino* (abstracto, genérico). En un principio su ámbito de actuación no era tan limitado como en la actualidad, donde se ve reducido a los lenguajes artísticos y filosóficos. Entendida como superación del pensamiento mágico, de las supersticiones, victoria última de los *modernes*, que implica comprobación a través de "las pruebas de la Razón" de todas las estrategias discursivas, la Crítica es una institución clave para el Siglo de las Luces, periodo que la privilegiaría hasta hacer de ella uno de sus emblemas; no en balde, Immanuel Kant subrayaría el carácter fundamental de la categoría al titular dos de sus obras mayores como *Crítica de la Razón Pura* y *Crítica de la Razón Práctica*; tradición continuada como joya de la familia heredada de generación en generación, y progresivamente dirigida paradójica, pero necesariamente, hacia (¿contra?) sí misma, registrando de manera recurrente los límites de la Razón, tal y como aparecen expuestos en los textos de la *Escuela de Frankfurt* y de la, tan justamente llamada, *Teoría Crítica*.

Es posible que la verdadera instauración de la Crítica literaria, la separación entre ciencia y literatura, entre las verdades producidas por la Historia Natural o las Matemáticas y las verdades o las justicias poéticas, se sitúe no muy lejos de donde Germán Gullón cree encontrar el inicio de la "Edad de la Literatura" (1800-), y donde Michel Foucault cree descubrir el comienzo del "Pensamiento Moderno" (1795-). Quizás sea anterior si buscamos en la Inglaterra Augusta (*The Augustean Age*), donde escritores como Alexander Pope (*Ensayo sobre la Crítica*, 1706) o Samuel Johnson practicaban los antecedentes más fructíferos del género.

---

[1] Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *El escriba sentado*. Barcelona: Editorial Crítica, 1997. El término alude indistintamente a los "hombres" y "burócratas de las Letras", escritores, críticos o intelectuales, subrayando la unidad entre todas estas representaciones bajo la aparente diversidad de sus máscaras. El escriba suele estar sentado, para cumplir más eficazmente las órdenes del Poder. El libro reúne una serie de artículos disparejos unidos en mayor o menor grado por esta óptica.

Los predecesores del género tal y como quedó constituido a caballo entre los siglos XVIII y XIX, aquellos que podemos encontrar diseminados en los tratados de retórica, en las sátiras, Artes de Escribir y otros lugares impredecibles, y los *nuevos críticos* comparten más de una característica formal y funcional. Ambos colectivos deben luchar por imponer su autoridad sobre los textos acerca de los cuales dictaminan; los críticos modernos quizás parten con ventaja estratégica porque son tenidos por representantes de una instancia discursiva mayor, con amplias prerrogativas e inmunidades –nunca totales– consuetudinariamente aceptadas para desempeñar sus funciones, mientras que los críticos anteriores a la *instauración* de la Crítica Literaria debieron imponer sus dictámenes quizás más marcadamente a escala individual, todo lo más a través de grupos aliados de hombres de letras.

Los autores ante las críticas –ante *la Crítica*– no siempre reaccionan de manera sumisa; recuérdese que no sólo trabajan por la gloria literaria. La reacción del Padre Feijoo en la carta anteriormente citada, y que como se recordará tenía como objeto responder a un crítico, es ilustrativa al respecto:

> ¿Porqué dice Vmd. que son yerros? ¿Sabe que todos los demás Críticos sean de ese sentir? ¿Sabe que lo sean los más, o la mitad, o siquiera la tercera parte de ellos? Si Vmd. quiere hablar ingenuamente, confesará, que jamás pensó en hacer ese cálculo, y aun puede añadir, que le sería imposible hacerle, aunque quisiese; ¿porque qué autoridad haría juntar los Críticos en un salón, donde Vmd. les tomase los votos? (…) De todo hay escasez; y más que de todo lo demás, de ingenio, y erudición suficiente para hacer recto juicio de los Escritos ajenos. No será, pues temeridad colegir que Vmd. para censurar los míos sólo se escuchó a sí mismo, sólo a sí mismo se tomó el voto.
>
> Pero me dirá Vmd. que para esa censura no se fundó en el dictamen de otros, sino en sus propias razones. (…) ¿Y de qué sabe Vmd. que son buenas? ¿Parecen a los demás tales? Nunca pensó en hacer tal examen. Con que tiene Vmd. por buenas sus razones, sólo porque es Vmd. mismo quien las tiene por buenas. ¿Y qué haremos con eso, si yo las juzgo ineptas? Pero, señor mío, no es muy difícil convenirnos. Yo tanto derecho tengo para ser el Aristóteles de mi rincón, como Vmd. para ser el Platón de su Aldea. Así Aristóteles, como Platón erraron en muchas cosas, que juzgaron que acertaban. Será, pues, justo que los dos, no habiéndonos hasta ahora canonizado el mundo, ni a Vmd. por Platón, ni a mí por Aristóteles, hagamos el juicio reflejo de que aún estamos más expuestos a errar en aquello mismo, en que por el directo pensamos acertar, que los dos supremos ingenios Griegos que tenían estos nombres (págs. 135, 136).

Antes de esta institucionalización de la palabra crítica, la definición de las instancias discursivas estaba lejos de ser una cuestión zanjada. ¿Quién y dónde?, ¿por qué y qué puede

criticar o ser criticado? ¿De dónde proviene la verdad, o la autoridad de la Crítica? ¿De los argumentos, de los autores? Y también: ¿Cómo podemos saber si una crítica es verdadera? ¿Por aclamación entre otros críticos? ¿Es la *res literaria* objeto de juicio democrático?, ¿aristocrático? El Padre Feijoo lleva más lejos aún su ataque, negando la objetividad imparcial, el carácter desinteresado de los juicios elaborados por los críticos:

> Acaso me replicará Vmd. que el partido no es igual, porque yo me constituyo Juez en propia causa, y Vmd. en la ajena. Pero permítame decirle que en esto padece equivocación. Causa tan propia de Vmd. es la censura que hace de los que llama yerros míos, y defender que la censura es justa, como mía escribirlos, y defender que no son yerros. Tan interesado es Vmd. en lo primero, como yo en lo segundo" (págs. 157).

Feijoo llega incluso a casi caracterizar la Crítica como *anti-literaria*, puesto que, de tener razón, de ser sus críticas acertadas, verdaderas, no habiendo nada, ningún texto inmune a los diferentes gustos, a las diferentes ideas de belleza y de verdad, la actividad crítica podría apoderarse del cuerpo completo de la Literatura, reprimiéndola y censurándola:

> Pero doy que Vmd. en la disparidad, que señala entre los dos, tenga razón, y que por ella yo deba preferir al mío su dictamen. ¿Qué se seguirá de aquí? Lo que Vmd. estaría muy lejos de pensar: que deberé borrar cuanto hasta ahora he escrito, sin reservar ni una línea. Y ésta es la consecuencia a donde yo le quería traer, e insensiblemente le fui trayendo desde el principio de esta Carta. Por el capítulo de sentenciar en causa ajena, otros infinitos tienen el mismo derecho, que Vmd. para censurar mis Escritos. Es muy verosímil, y aun para mí absolutamente cierto, que no he escrito cosa que no desapruebe alguno de esos infinitos. Con que si la razón, con que Vmd. pretende que yo borre lo que me reprueba, es buena, como la misma hay de parte de los demás, deberé borrar cuanto he dado a la pública luz (pág. 137).

Esta concepción de la Crítica como filtro, como instancia reguladora del flujo cada vez más caudaloso de la Producción Literaria, es una de las funciones que se le suelen atribuir en todas las épocas. Las razones son de índole estética, moral o, simplemente, práctica. La superabundancia literaria, tópico recurrente especialmente en los momentos de crisis epistemológica o de salto tecnológico en los modos de producir y consumir literatura, se nos dice, hace necesaria una brújula para no perdernos en la extensión inabarcable de la producción escrita. Es por ello que la actividad de los críticos conlleva inevitablemente una selección de lo que se debe leer o, lo que es lo mismo, lo que se puede escribir. Éste era uno de los cometidos que Saavedra Fajardo, se recordará, otorgaba a los Jueces-Sabios de la República Literaria, aunque, en ocasiones, sus sentencias fueran defectuosas o inaplicables. Más de tres

siglos después, la misma noción reaparece en la pluma misma de los críticos, conscientes de su labor censora –que muchos consideran incluso necesaria–. Es hora de retomar la cita de Germán Gullón que servía de epígrafe a esta sección y restituirle el contexto en que se encontraba:

> Los críticos literarios intentamos vigilar el mercado. Unos propiciaron la Literatura, otros permanecemos en la puerta de la casa de la Literatura impidiendo el paso a los millones de personas que escriben hoy en día. En una sociedad democrática donde predomina la educación universal, cuando la mayoría de los ciudadanos escriben con una cierta corrección, viajan, saben observar, etcétera, lo lógico es que surjan escritores. Los críticos somos quienes ponemos alambradas al coto literario, colgando un cartel para intrusos donde se especifica que ellos, los aficionados, ahí dentro sobran. Estamos cumpliendo el encargo tácito hecho por la clase media: asegurarse de que la literatura sigue siendo un coto cerrado, una especie de religión descafeinada. Los críticos se venden así al mejor postor, la clase media, que sigue poseyendo el dinero y la educación para comprar libros y tiene tiempo para leerlos.[1]

Aunque Germán Gullón achaca las desviaciones interesadas de la Crítica a los modos de consumo literarios de la clase media y, en realidad, a los intereses de las editoriales intoxicadas por el mercantilismo, no parece que los cometidos de los críticos hayan variado enormemente. La delación, condena y erradicación de la *mala* literatura, la falsa, aquella que está llena de "yerros" porque no está producida por verdaderos escritores, es una de las materias obligadas de la *Policía de la República Literaria*. Los plagiarios son una de las muchas identidades que pueden adoptar los falsos escritores. Los sabuesos de la crítica rastrean los menores indicios hasta dar con las evidencias palpables, las fuentes literales, la explicación racional del *modus operandi* y la reconstrucción de los móviles y del plan criminal. El carácter racional del análisis es la característica primordial de esta investigación y juicio. En caso de duda, el sentido común y la verosimilitud, es decir, la adecuación de los hechos a los apriorismos convencionales sobre la creación literaria y las negociaciones con la tradición literaria, son los elementos decisivos. La regla aplicada puede ser tomada, entre las muchas formulaciones equivalentes, tal y como la enunció Samuel Johnson, y suele ser el criterio empleado todavía hoy como una muestra del *sentido común* y de las expectativas, inalterables en lo sustancial, de los críticos:

[1] Germán GULLÓN, *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Madrid: Caballo de Troya, 2004, págs. 28-29.

> Ningún escritor puede ser condenado como imitador, salvo si concurre una semejanza mayor de la que puede imaginarse por casualidad; como cuando se combinan las mismas ideas sin que exista un orden natural o la necesaria coherencia, o cuando no sólo el pensamiento, sino también las palabras han sido copiados.[1]

Las excepciones que introduce Samuel Johnson en su definición de lo que es un *plagio*, "la semejanza mayor de la que pueda ser verosímil calificar de coincidencia", le permiten conservar la noción de materia pública tradicional ("*oratio publicata, res publica*", "*quod bonum meum*"), los lugares comunes legítimos, frente a las nuevas disposiciones legales que, en su opinión,[2] amenazan la autonomía y la creatividad de los autores. No todas las imitaciones son condenables, sostiene, y algunas acusaciones son fruto de la envidia y de la impotencia a la hora de desprestigiar la obra por sí misma; todo ello, a pesar de ilustrar su número del *Rambler* ('el murmurador') con algunos ejemplos de "plagios" de Pope o de Alleyne. Pero esto sucede a mediados del siglo XVIII, cuando ya las estrategias jurídicas comienzan a ser utilizadas y desarrolladas plenamente. Hasta este momento, el plagio, las autorías arrogadas, ilegítimas eran un asunto casi exclusivamente erudito, al menos desde el punto de vista de las formaciones discursivas. El hecho mismo de que se recurra a otras estrategias indica que las necesidades y la perspectiva adoptada habían evolucionado.

Uno de los problemas más serios de la Crítica como discurso radicaba en la autoridad de quien lo ejercía, quién ocupaba la posición reservada para evaluar y normalizar el discurso. El sujeto que ocupa esta posición, la voz del crítico debe ser transparente a lo que representa, pues su discurso debe dar cuenta de manera exacta del valor y de la adecuación del texto a las exigencias enunciativas. Si observamos la definición de Samuel Johnson, vemos como da preferencia a las expresiones impersonales para responder de un proceso que debe ser reflexivo, es decir, que requiere de un sujeto, más que de una persona verbal, para ser efectuado. En efecto, ¿cómo, si no, podría calibrar las posibilidades aleatorias de recurrencia de un enunciado poético, el límite a partir del cual no somos capaces de imaginar el azar? Samuel Johnson, como todos los críticos que creen saber la diferencia entre un texto original, auténtico, y otro que no lo es, confía en una suerte de media racional, de *mínimo común múltiplo* del juicio estético, lo que hace posible que el crítico se vuelva *invisible* cuando lo nombra.

---

[1] "No Writer can be fully convicted of Imitation, except there is a concurrence of more resemblance than can be imagined to have happened by Chance; as where the same Ideas are conjoined without any natural series or necessary coherence, or where not only the thought but the words are copied". Samuel JOHNSON, *The Rambler*, nº 143, Martes 30 de Julio de 1751, London: J. Payne & J. Bouquet. En el Volumen II de la Recopilación de 1753, págs. 851-856, la cita aparece en la pág. 856.

[2] Julie STONE PETERS, *The Theatre of the Book, 1480-1880. Print, Text, and Performace in Europe*, Oxford-New York: Oxford University Press, 2000, págs. 234-235.

Las cualidades que debía reunir el crítico literario eran, pues, considerablemente raras y preciosas. Un buen crítico debía ser honesto y objetivo; no debía moverse más que por el amor de la verdad (*amicus veritas*), y sólo ser juez de "causa ajena" –como escribe Feijoo– y por lo tanto ser desinteresado, es decir que no debía *ganar* nada, ni material ni simbólico, con su crítica. Una posible solución, provisional, para este tipo de problema consistía en encomendar los casos más problemáticos a una asamblea colegiada, a una academia o, eventual-eventualmente, a un autor o erudito de reconocido prestigio. Como modelo de este tipo de propuesta podemos recurrir de nuevo a la disputa de Corneille y Scudéry resuelta por la Academia, pero cuyas conclusiones –deberíamos precisar que el encargo constituía una suerte de consagración y, por lo tanto, de cuestionable desinterés– fueron encomendadas a Jean de Chapelain, quien, por otra parte, no podía dejar de buscar el favor del protector de la Academia, el Rey.

Otro obstáculo mayor para la buena labor de la Crítica residía en las dimensiones juzgadas descomunales de la palabra escrita. Los falsos autores no carecían de recursos para disimular sus artimañas, si a esto se le añadía la inconmensurabilidad de los recursos literarios, la tentación se veía ayudada por la ocasión y las perspectivas de impunidad. Durante un cierto periodo se creyó encontrar la solución en un grupo escogido de autores, la última descendencia de una estirpe ilustre del la Historia de las Letras. De Athanasius Kircher se ha dicho que fue "el último hombre que lo supo todo", pero se olvida que Newton también escribía tratados de Alquimia y Astrología, que consideraba campos legítimos de conocimiento. Juan Caramuel era maestro en numerosas disciplinas, algunas tan disímiles como la Arquitectura, la Gramática, la Teología y la *Metamétrica*. Herederos todos de unas aspiraciones holísticas de las que las nuevas taxonomías del conocimiento aportadas por las Luces harían tabla rasa, a partir de la cual construir los nuevos mecanismos discursivos y epistemológicos.

Entre 1670 y 1750, las sociedades de eruditos, hombres de letras, hombres de ciencias se dotaron de unos instrumentos de regulación extraordinarios. Su confección y utilización fueron supervisadas por los últimos *pansofistas* de ideal renacentista.[1] Hacia 1714, año de publición de la *Charlatanería erudita* de Mencken, el término "pansofista" había ido perdiendo lustre hasta convertirse en una apelación peyorativa por la nueva estirpe letrada; nuevos autores que practicaban un acercamiento más cooperativo y colegiado que sus antecesores. La mayoría compartía un ambiente universitario en el Centro y Norte de Europa; sus competencias abarcaban el conjunto de los conocimientos discursivos disciplinados de la Época;

[1] Hans BOTS y Françoise WAQUET señalan que ya Adrien Baillet y Daniel Georg Morhof consideraban que era "imposible dominar el conjunto de los saberes" (1997, pág. 49).

muchos eran protestantes, pero los prejuicios que habían desgarrado la Europa del siglo anterior los hacían más proclives a la tolerancia que sus predecesores; todos compartían unos estándares exigentes en cuanto a la ética literaria, que primaban frente a cualquier consideración de otro tipo; sus extensos conocimientos y su imparcialidad les ganó el respeto y la consideración de sus contemporáneos que les otorgaron una autoridad que se traducía a menudo en *ley*, puesto que entre sus filas abundaban los jurisconsultos. La Historia Literaria los conoce, en razón de su curiosidad incansable, como los Polígrafos o los Polihistoriadores. Un nuevo discurso sobre la autoría y los peligros que la amenazaban se originó con ellos, y continúa todavía presente en los textos que elaboran los críticos de hoy en día para realizar la misma función de control, represión, exposición, reproducción y censura que ellos realizaron en su día. De ellos nos ocuparemos en las siguientes páginas.

2.2.2 La *Dissertatio Philosophica de Plagio Literario* de Jakob Thomasius y Johannes Reinelius.

En Leipzig, en 1673, se publicó la *Dissertatio Philosophica de Plagio Literario*, primera monografía extensa sobre el plagio literario elaborada por los *Polihistores*. Sus autores fueron Jakob Thomasius y Johannes Reinelius.[1] Se trataba de una tesis doctoral en Derecho (Thomasius era el director), y suponía el tratado más sistemático y exhaustivo en la materia, que culminaba la labor filológica de genealogía textual emprendida por los primeros humanistas. Su importancia en el estudio y estimación académicas es el producto de factores tanto históricos y biográficos, como dados por la propia evolución interna histórica de los *discursos y conocimientos letrados*, y es perceptible en numerosas obras posteriores de diferentes campos de las ciencias humanas, y de ese nuevo espacio discursivo que aparece desgajado, pero siempre en estrecha relación con ellas: la Literatura. Esta separación entre los discursos letrados entre literarios y eruditos (humanísticos y científicos) se produjo a lo largo del siglo XVIII y no culminó realmente hasta bien entrado el siglo siguiente. Se debe, por consiguiente, leer este tratado a partir de este horizonte histórico, como una de las señales que a partir del siglo XVII anuncian el inicio de la "Edad de la Literatura". Bien es cierto que la *Dissertatio* no registra este proceso de diferenciación sino de manera indirecta. No obstante, sus autores estaban embarcados en la difícil empresa de regular y normalizar el discurso erudito, del que al cabo quedaría excluida la actividad literaria, lo que acabaría constituyendo uno de sus rasgos distintivos.

[1] Citaré por la edición completada anónimamente y publicada después del fallecimiento de Thomasius, *Dissertatio de Plagio Literario, nunc recusa & sex accesionibus locupletata*, Leipzig: Cristoph Enoch Buchta, 1692.

El autor más destacado de la *Dissertatio*, Jakob Thomasius (Thomas o Thomasen, 1622-1684), es en la actualidad más conocido como maestro de Gottfried Wilhem Leibniz en la Universidad de Leipzig, y sobre todo, como progenitor de Christian Thomasius, uno de los principales impulsores del Derecho Natural, como disciplina autónoma y separada de la Teología, y del Derecho Positivo, y recordado con simpatía como autor de algunos de los primeros alegatos jurídicos contra la tortura como procedimiento interrogatorio y la persecución penal de la brujería. Como profesor universitario y hombre de letras, Jakob Thomasius no sólo era un *polihistor* de pleno derecho, sino una de sus figuras públicas más influyentes. Durante buena parte de su vida acumuló puestos y funciones en el *cursus honorum* académico; profesor de Retórica y, posteriormente, rector en la *Nicolaischule* y en la *Thomaschule*, fue después profesor también de Teología, Derecho, Literatura Clásica y Rector de la Universidad de Leipzig. Los Thomasius son, además, una gran familia erudita que comprendía al padre, Michael, y al suegro de Jakob (profesor emérito), al hermano Johann Thomasius, a su hijo antes nombrado, Christian, así como a los yernos de Jakob, tres de los cuales eran asimismo profesores universitarios.[1]

De Johann Michaelis Reinelius, por el contrario, no sabemos gran cosa. En los catálogos bibliográficos no figuran más obras atribuidas, ni parece haber desempeñado funciones dentro del mundo académico. Bien es cierto que su apellido latinizado no es de gran ayuda, puesto que las equivalencias germánicas son múltiples (Rayner, Reinel, etc.). En cualquier caso, la obra que nos ocupa fue rápidamente conocida como el libro de Thomasius, y como tal es referido por comentaristas o los eruditos que utilizaron la obra. Esto es debido al peculiar sistema de Enseñanza Superior habitual en la época, en el que los estudiantes para obtener el diploma universitario debían realizar una *dissertatio*, que debían defender públicamente en una *disputatio*, que solía contar con un claustro de profesores que servían de testigos y jueces. A menudo (como sucede hoy en día) no sólo el tema de investigación, sino el desarrollo de la misma eran supervisados por un director de investigación, al que solía atribuírsele el resultado final del trabajo, el cual, cuando menos, era considerado colectivo (GRAFTON, 2009, pág. 126). Éste parece ser el caso de la *Dissertatio de Plagio Literario*, en la que es difícil que lleguemos a saber qué parte corresponde a Thomasius y cuál a Reinelius, puesto que no parece haber mayores discrepancias entre ambos –lo que es del todo normal en este género universitario–; a esto se le añade el hecho de que fuera adscrita a Jakob Thomasius tempranamente por sus lectores contemporáneos e inmediatamente posteriores (así Vincent Placcius en 1674).

[1] Sobre las dinastías de la República de las Letras ver BOTS y WAQUET (1997, pág. 104).

Como exclusivamente suya aparece citada por Pierre Bayle, que la utilizó y se inspiró ampliamente en ella, así como por muchos otros eruditos del siglo siguiente. Asimismo, desde la edición de 1679, se suele preceder la obra, lo que era un honor excepcional reservado a las figuras consagradas del mundo académico, de un retrato de Jakob Thomasius, al pie del cual el artista se lamenta de que nadie "pueda pintar las dotes del ingenio", y se le presenta como maestro de Elocuencia de la Universidad de Leipzig.

Ilustración 12: Retrato de Jakob Thomasius que precede la edición de *De plagio literario*. Leipzig: Cristoph[us] Enoch. 1673.

La obra sigue, pues, el esquema propio de la *disputatio* académica; se compone de tres segmentos bien diferenciados: *Theoricum*, *Historicum* y *Practicum*. La parte teórica, heredera evidente de más de dos milenios de aristotelismo, corresponde a las taxonomías nominativas y casuísticas. La parte histórica comprende un brevísimo relato para demostrar que los problemas de autoría y de ética literaria no habían comenzado con la Imprenta y la *superproducción* escrita, sino que se remontaban a los orígenes literarios del discurso occidental; asimismo, en este capítulo se incluye un catálogo de plagios y acusaciones, ordenado alfabéticamente, lo cual era bastante novedoso en la época y, posiblemente, una de las razones de su éxito. Jakob Thomasius era un eminente jurisconsulto, teólogo y experto en Literatura bíblica y de la Antigüedad, disciplinas que aparecen reflejadas en el saber ecléctico, que la obra normalizaría y pondría al alcance de las siguientes generaciones eruditas. En la época, la obra fue todo un éxito editorial a escala internacional y se imprimieron varias ediciones durante las siguientes décadas.[1] Prueba de ello es que hoy en día subsisten numerosos ejemplares de las ediciones del siglo XVII, además de ser fácilmente accesible en las principales bibliotecas nacionales y universitarias de Europa y Estados Unidos (Bibliotecas Nacionales de París, Madrid, Londres, Copenhague, Librería del Congreso, de la Universidad de Gante, etc.), las cuales en ocasiones incluso poseen varios ejemplares de distintas ediciones.

Desde una segunda edición de 1673, se le añadieron de forma anónima unas *Accesiones*, que incluyen un resumen de las tesis principales, un "prólogo" (i.e. epílogo) acerca de los "pecados de la Escritura" [*vitii literari*], un índice-resumen por cláusulas, nuevos ejemplos de plagio, y una lista alfabética del *Catalogus sive Index Plagiariorum vel Quasi*, índice de los autores acusados de plagio y autores de la materia presentes en la *Dissertatio de Plagio Literario*. Es posible que los suplementos hayan sido aprobados por Jakob Thomasius y, de hecho, asumen la primera persona del plural y del singular que interviene en la primera versión, pero algunas contradicciones mínimas (especialmente en los dos resúmenes) permiten sospechar la colaboración de algún estudiante o subalterno bajo la dirección o con la aprobación de Thomasius. Aquí trataremos del tratado haciendo abstracción de estas ligeras incoherencias y como si fueran obra de una sola persona o autoría. Estos suplementos clarificaban la doctrina de la obra, así como facilitaban el empleo erudito de la misma con fines consultivos y *autoritarios*. Estas *Accesiones* se encuentran reproducidas como apéndices en todas las ediciones posteriores a la de 1673.

[1] Dos en 1673, otras dos en 1679 y dos más en 1692.

La lista de autores sospechosos es extensa y bastante ecuánime, lo que demuestra que las Guerras de Religión habían dejado paso a un respeto ecuménico, al menos en lo tocante al mundo literario y académico. Entre los autores contra los que se registran las acusaciones, se encuentran autores canónicos de la talla de Virgilio, por ejemplo, Ariosto o Aretino, e incluso el mismísimo Aristóteles (por no salir de la A). Otro signo de tolerancia o, si se prefiere, de objetividad (especialmente llamativo si se compara con el capítulo consagrado a las controversias entre católicos y protestantes), o quizás de la poca consideración que les otorgaban, es el hecho de que entre los acusados, sólo se encuentran siete escritores hispánicos: San Isidoro de Sevilla, Pedro Toledano, Juan Maldonado, Juan Luis de la Cerda,[1] Alfonso Fernández, Lorenzo Ramírez de Prado y Andrés Laguna.

En cuanto a su estructura, la *Dissertatio Philosophica de Plagio Literario* queda pues dividida, en su cuerpo principal, del siguiente modo:

1) *Teoría*: **Teoremas** que explican el nombre, la naturaleza y las circunstancias del plagio.
2) *Historia*: **Catálogo** de las acusaciones de plagio, las injuriosas, las confirmadas y las presuntas.
3) *Práctica*: Conjunto de **Reglas** para disuadir de las estrategias deshonestas y para dictaminar objetivamente sobre las controversias literarias.[2]

La obra tiene globalmente una progresión lógica y deductiva, propia de la época; traza las líneas, la cuadrilla teórica que hace visible el objeto de estudio (una tipología de los delitos literarios contra la autoría) y que, como sucede en la Historia Natural contemporánea, sirve para clasificar las ocurrencias delictivas. Todos estos materiales ya colocados según sus rasgos distintivos permiten una interpretación de conjunto que es de índole moral; la Práctica nos enseña las Reglas, las verdaderas normas para escribir. No es de extrañar que las virtudes teologales sean finalmente la respuesta a los orígenes malignos de los crímenes literarios.

La estructura de la obra implica además que la respuesta legal o literaria, la satisfacción de las demandas del honor o de las propiedades textuales de los autores no es el propósito esencial de los juicios literarios. La exposición, el relato coherente y verdadero de los delitos,

---

[1] Cfr. PONCE DE LEÓN ROMEO (2003, pág. 134).

[2] "Nunc summam dicendorum partiemur Rem universam absolvemus tribus capitibus: Theoretico, Historico, Practico. Primum certis theorematibus naturam atque hac occasione & nomen plagii literarii explicabit. Alterius præcipuam partem Catalogus faciet eorum qui plagii hujus sive jure sive injuria funt accuisati aut alias non fine ratione suspecti esse queunt. Ultimum Regulas complectetur quibus hinc ad plagium propensi revocentur ab inhonesto propofito, illinc qui vel laesi sunt plagio vel se arbitrantur læsos, ne dolore vel iracundia peccent, instruantur" (THOMASIUS & REINELIUS, 1692, pág. 3).

es en sí misma parte de la actividad de "impartir justicia", pues devuelve la fama merecida a sus legítimos propietarios, y corrige la Historia como remedio último; pero es el retrato del Mal, encarnado en las distintas infracciones literarias, la evidencia misma de la existencia de leyes implícitas en materia literaria –corpus jurídico separado de disposiciones positivas del Estado–, su explicitación, en resumidas cuentas, la finalidad última del estudio (obviando la pretensión, más prosaica, de doctorarse de J. M. Reinelius). Son las inquietudes éticas, las ansiedades –quizás únicamente puritanas– sobre la proliferación y el *libertinaje textual* las que se hacen oír en la *Dissertatio*; la justificación de una política más estricta, mejor coordinada, *más* visible (de ahí el interés por los catálogos e inventarios) y dotada, ésta vez, de unos códigos normalizados y unos protocolos explícitos de actuación, y de un super-registro –en cierto sentido el equivalente de un museo o, mejor, de un gabinete de monstruosidades literarias– de *modus operandi* delictivos.

2.2.2.1 El plagio como pecado literario. La Escritura y el Mal

Al principio de *De plagio literario*, Thomasius o Reinelius –la publicación se compone de una reescritura que no diferencia entre las voces del candidato y del tribunal– da una lista de precursores en el estudio de la cuestión. En la lista hay autores de la Antigüedad: Clemente Alejandrino, Eusebio, Vitruvio, Séneca el Rétor, Plinio el Viejo y San Jerónimo. Entre los *modernos*, figuran tratadistas humanistas de la imitación como Juan Luis Vives; preceptistas como Daniello Bartoli; jurisconsultos como François Duaren,[1] Téophile Raynaud o Eberhard Speckhan; teólogos, médicos y polígrafos como Petrus Fabrum (Jean-Pierre Fabre), Theodor Zwinger o Lelio Bisciola. El objetivo de la *Dissertatio* es ordenar todo este acervo documental y doctrinal en un *cuadro*, una representación coherente con el fenómeno y congruente con la ideología de las letras; el ideal filosófico propuesto por los *polihistoriadores* cristianos para refundar el gran Discurso-Saber erudito –la verdadera expresión letrada, aristocrática, *savante*– desde una nueva ética cooperativa y justa en retribución de los bienes simbólicos, que se apoyaba en gran medida sobre una nomenclatura propia de autor, y un sistema fiable de catalogación bibliográfica. Es por este motivo que en la *Dissertatio* se mencionan con especial admiración los trabajos sobre la *pseudonimia* y las diferentes máscaras de autor (*larvae*) de los colegas Friedrich Geisler (*Dissertatio de nominis mutatione scriptorium et anonymis scriptoribus*, Leipzig, 1669) y Johann Friedrich Falkner, por sus contribuciones al *syllabus*

[1] Franciscus DUARENUS, "De plagiariis et scriptorum alienorum compilatoribus aliisque rebus cognitu dignis, francisci duareni, iurisconsulti, ad Franciscum Balduinum, iuresconsultum, epistola" [1549, editado por su amanuense Huberto Molinaeo], pp. 293-295, vol IV, lib. IV, en *Opera omnia*, Petrus de la Rovière, Paris (?),1608.

(lista) de plagiarios, y que insinúan un esfuerzo colectivo entre los distintos departamentos de la Universidad de Leipzig.

En la misma medida en que el movimiento enciclopédico ilustrado es deudor de las grandes ordenaciones compiladoras a partir de grandes "lugares comunes", las prácticas científicas y literarias modernas son el producto de las instauraciones éticas –evidentemente, con sus acomodos, desviaciones y evoluciones históricas–, de los ideales éticos y políticos de la Ciudad Letrada. Las *apoteosis* propias de las figuras de escritor romántico, bohemio, vanguardista o intelectual comprometido no hubieran sido posibles sin la garantía moral y profesional que cimientan las grandes regulaciones de la palabra escrita a caballo entre el Mundo Clásico y el Moderno. Estas normalizaciones se produjeron en diferentes capítulos de la instauración de la Literatura, de sus autonomías, prerrogativas, y modos de consumo y representación, entre las que se cuentan, desde una perspectiva jurídica, los derechos de autor, la propiedad literaria y, como hecho realmente inusitado, la "libertad de expresión", cuyo sinónimo es, en este caso, la "libertad de *prensa*". Los historiadores de la Literatura suelen explicar los cambios acaecidos en este periodo como bien consecuencias necesarias de la ascensión de la burguesía al poder, como muestra del imparable avance de las mercantilización de la palabra literaria, como la aparición de la subjetividad individual, de la figura del *escritor crítico*, del *filósofo*, del *intelectual* frente a las nuevas representación del *pueblo*, de la *nación*, o bien como una confluencia de todos estos procesos.

A la larga estas representaciones, las cuales funcionan como *barreras*, *filtros* de la materia escrita y los actores legítimos dentro del Mundo de las Letras, terminaron arrebatándole a la Crítica (a los pares de los escritores) el papel preponderante en los dictámenes sobre autoría y plagio, relegándola a labores subalternas de peritaje judicial; o arrinconándola en los márgenes de la historiografía literaria, allí donde se acumulan los chismes, el material anecdótico, biográfico, circunstancial, todo aquel material del que no se podría abstraer ningún postulado poético, ni se sabe a ciencia cierta su utilidad, pero que lleva demasiado tiempo formando parte del mobiliario[1] y del que todavía no nos decidimos a desembarazarnos.

Una de las principales preocupaciones de los *polihistores* o *polihistoriadores* era la separación de los fundamentos epistemológicos en función de los diferentes objetos de estudio. Jakob Thomasius, a pesar de ser como pensador religioso, un protestante ortodoxo, intentó poner los cimientos de un discurso jurídico autónomo con respecto del pensamiento teológico; ambos saberes coincidirían en sus fines, pero no en sus medios de reflexión, hermenéutica o

[1] Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Biblioclasmo. Por una páctica crítica de la lecto-escritura*, Toledo: Fundación Caja Duero, 1999, especialmente las págs. 143-148.

producción discursiva. Para el discurso literario, su propuesta es similar; las leyes que rigen la producción literaria son propias a su objeto de aplicación: textos, autores, historia literaria. Las partes implicadas son siempre autores, o las sociedades académicas o eruditas que los agrupan; las *faltas* o *crímenes* entre autores resultan en daños simbólicos que atentan contra la verdad (interés colectivo), pero especialmente contra los intereses de otros autores. El plagio, la infracción más letal en Literatura, nunca excede de los límites impuestos por el circuito literario, la *societas autorum*; el castigo, por lo tanto, debe ser proporcional y cumplir las mismas restricciones de aplicación.

Existe un paralelismo claro en la manera en que Thomasius establece la autonomía epistémico-discursiva del Derecho Penal y la *Policía* Literaria, frente a la antaño omnipresencia de la argumentación teológica. Crímenes literarios, políticos o comunes tienen su origen en el Pecado, dimensión moral concomitante con la esfera espiritual, que es cognoscible teológicamente; ahora bien, aunque el pecado de la *envidia* puede provocar resultados penales diversos, crímenes comunes diferentes como el robo o el vandalismo, y literarios como el plagio o la falsa crítica, no es la Teología la disciplina que nos ofrece los medios para tratar la materia criminal, sino las leyes humanas, de las que se ocupa el Derecho y la Crítica Literaria (*foro eruditorum*). El plagio en tanto crimen literario puede obedecer a tres pecados capitales, la Codicia (envidia), la Ira (odio) y la Pereza (págs. 108-112), pero debe ser juzgado por *tribunales literarios*, presididos por los autores sabios más reputados. Deben ser juicios abiertos a la sociedad de los autores, pues el mayor castigo, el más justo, es el oprobio ante los pares de las fechorías de los delincuentes literarios, y sus fallos consignados por escrito como escarmiento y espantajo de las nuevas promociones literarias (págs. 279-283).

Los modos propios del Pensamiento Clásico y el Neo-Aristotelismo inducen a Thomasius y Reinelius a comenzar su exposición teórica con una definición del concepto, a partir de la explicitación de sus *causas primera*, *última*, *material*, *formal*, etc., a través de una epistemología nominalista, que los lleva, por vías etimológicas, a descartar como aproximativas todas las apelaciones-descripciones del "plagio". J. Thommasius y J. M. Reinelius definen el plagio no como "hurto literario" (*furtum*), sino como "fraude" *(fraus)*, lo que lo diferencia de la piratería editorial. Asimismo, lo consideran un delito propio (i.e. exclusivo) de los hombres de letras (*eruditi*), e identifican que el objeto en disputa es la reputación (*fama*) de los autores. En la buena tradición casuística, elaboran una lista de *causas* del plagio, de métodos, con la distinción entre los procedimientos para apropiarse del contenido y de la forma del texto saqueado, e incluso de excusas y atenuantes.

En la *Dissertatio* opera implícita una definición axiomática del hecho literario y de su naturaleza y modos de ser, que excluye de facto la consideración de las prácticas literarias como mercancías o propiedades o productos de una actividad literaria. Reconocerles esta dimensión económica minaría la autonomía discursiva propuesta para las comunicaciones académicas y literarias, puesto que, a sus ojos, eran escasos los autores que se ganaban la vida con el mercado editorial y, en cualquier caso, irrelevantes para su análisis dentro del esquema de retribución simbólica sobreentendido por Thomasius y Reinelius, lo que equivale también a obviar el carácter *material* de la Escritura. El índice de teoremas muestra a grandes rasgos las premisas teóricas de la obra, del siguiente modo (el estilo de índice explicativo permite su lectura como si se tratara de un resumen):

> **Teorema I. El Plagio Literario no es "plagio" propiamente dicho.** En efecto, nuestro "plagiario" no es un "ladrón de hombres". La etimología de 'plagio' es indirecta, y posiblemente múltiple. (…)
>
> **Teorema II. El Plagio Literario no es, en propiedad, un tipo de hurto.** Si se sostiene que el plagio literario es un robo propiamente dicho, alegarán los Teólogos el Octavo Mandamiento;[1] y alegará la Razón que, de hecho, no hay ningún bien sustraído. ¿Qué puede ser entonces el plagio? Debemos comenzar averiguando a qué tipo de faltas se asemeja.
>
> **Teorema III. Lo más próximo desde una perspectiva filosófica es el falso testimonio.** Establezco la diferencia entre la definición filosófica y la popular. Explicamos su definición teórica y de manera unívoca; en cuanto a acto, y no como hábito, inmoral. Entra, de este modo, dentro de toda una categoría de actos inmorales con los que está emparentado indirectamente. Es más cercano a la mentira [*medacium*] o la falsedad [*falsum*]: La falsedad y la mentira actúan aquí como sinónimos. Asimismo, la Teología nos conduce a considerarlo como un falso testimonio: la jurisprudencia se inclina hacia el delito de falsedad. Ahora bien, no puedo pronunciarme sobre si para los teólogos o para los jurisconsultos el delito de falsedad equivale por completo al falso testimonio. Para Raynaudus [Téophile Raynaud] lo que más se le asemeja son los libros apócrifos [suppositio librorum], (…) y matizada la postura de Raynaud: mostramos nuestra conformidad con su doctrina, que parece ajustarse, a su vez, a los Elementos de Jurisprudencia de Feldemanus

[1] Thomasius y Reinelius parecen hacer referencia al Octavo Mandamiento según la confesión luterana –y católica– ("no levantarás falso testimonio") y no otras versiones protestantes para las que corresponde al robo o el hurto.

> [Johann Von Felden]. Nosotros seguimos la doctrina y los principios aristotélicos [Peripateticae]… (págs. 50-53)[1]

Thomasius combina, a partir de los principios teológicos que definen el Mal, los criterios aristotélicos y la casuística legal –que adscribe a la autoridad de Bartolo de Saxo-Ferrato– para producir una definición propia que no es ni "hurto de bienes ajenos", ni un "falso testimonio" [*mendacium homileticum*], pero que tampoco corresponde a la "falsificación de un documento legal" [*mendacium justitiarium*]. Thomasius parece encontrar una solución, que le permite solventar alguna de las objeciones prácticas que le impedían concebir el lenguaje literario como "propiedad" (en el sentido de 'posesión'), o como "verdad" en sí mismo, al interpretar que:

> Equiparar el plagio a la falsedad moral es menos oportuno, que hacerlo a la falsedad legal, y aquel que viola el principio de reciprocidad [*justitia commutativa*] debe ser tenido como ladrón o perteneciente a esta categoría, de la misma manera que el que no devuelve lo que debe. Por consiguiente, no ha lugar a acusaciones de plagio, cuando la donación es voluntaria (págs. 26-28).

Este concepto de "justicia conmutativa" ['reciprocidad'] designa realidades muy dispares, no necesariamente lingüísticas, por lo que no es en sí mismo suficiente; es más, "el plagio no sólo atenta contra la justicia sino también contra otras virtudes al mismo tiempo". Esta tesis bien podría haber sido inspirada, como tantas otras en la *Dissertatio*, por Daniello Bartoli, quien, en *El hombre de letras*, había establecido que los hombres de Ciencia tenían un amplio deber de comunicación, argumento llevado aquí a sus últimas consecuencias, con respecto a la sociedad y a las generaciones posteriores, que excluía de facto los comportamientos esotéricos o excluyentes: "esto no es tanto una liberalidad por nuestra parte como, en cierto modo, un acto de justicia" (BOTS & WAQUET, 1997, pág. 118). Los Teoremas IV y V se consagran al origen y significado histórico de los términos (metáforas) empleados para designar el crimen; materiales que son empleados en rechazar la etimología de la expresión para comprender su significado; "robo" era la designación más extendida, y la utilización de "plagio" ha dependido, desde la Edad Media, de las condiciones de difusión y recepción de la obra de Marcial.

Descartadas las definiciones lingüísticas (etimológicas, semánticas), las jurídicas y las morales, Thomasius y Reinelius proponen, en los Teoremas VI y VII, una definición *filosófica*

[1] Cito a partir del resumen proporcionado en las *Accesiones* de 1673, probablemente de pluma ajena, que se encuentran al final como suplemento y con numeración independiente (THOMASIUS & REINELIUS, 1692, págs. 49-53).

(racional), basada en los parámetros epistemológicos aristotélicos. La pieza clave de su propuesta es la *causa eficiente* (en este caso 'agente'), el indicador que define el tipo de crímenes que serán cometidos, aunque esto pueda llevar a engaño:

> Fácilmente podemos designar a los hombres de letras [*homines eruditi*] como la causa eficiente. De ahí que se diga plagio literario. Sin embargo, bajo la apelación [vulgar] de hombres de letras, se esconden algunos que sólo lo son en apariencia. Aunque tampoco los verdaderos eruditos [*docti*] dejan de cometer plagio. Tenemos, pues, dos significados, uno literal y otro enmascarado en esta expresión.[1]

No se debe confundir, por lo tanto, el fraude editorial que concierne a los bibliopolas ('librero, impresor'), con el plagio, crimen propio de la clase erudita; además, ambos delitos poseen móviles (*causas finales*) diferentes. En la definición filosófica, Thomasius y Reinelius intentan separar, como particularidades, las causas internas: la materia y la forma. Apoyándose en lo expuesto sobre la "definición vulgar" intentan precisar quién puede cometer los crímenes literarios, los cuales, aunque análogos a los crímenes comunes (robo, falsedad, fraude, etc.) responden a una Justicia Literaria, que posee tanto imperativos, propósitos y escenarios, como elementos constitutivos propios. Así, la *causa final* del crimen literario de "plagio" es dividida en varias subclases, en un razonamiento inspirado por el jurista Speckhanius [Eberhard Speckhan]. Los objetos del acto enjuiciado (la dimensión material) son también divididos en tres tipos:

1. *Objeto personal*: aquel o aquellos que resultan perjudicados por las prácticas enjuiciadas; el perjudicado puede, por ejemplo, haber fallecido, y el plagiario puede, asimismo, estar muerto.

2. *Objeto real primario*: la condición de hombre de letras [*opinio eruditionis*]. Bajo esta condición [*eruditionem*] se agrupan varias actividades (*inventio*, *explicatio*, *lectio*, *erroris depulsio*, *dicenda elegantia et nitor*), y todas ellas suponen otras tantas formas de autoría que puede ser violada. Thomasius y Reinelius destacan que la condición de hombre de letras otorga la fama no al hombre bueno [*bonus*], sino al autor competente [*artificis*].

3. *Objeto real secundario*: El *cuerpo* del delito, el discurso apropiado o reivindicado como propio, con o sin transformaciones formales.

El que se recurra a definiciones filosóficas y al marco cognitivo-representativo peripatético no debe conducir a engaños; Thomasius y Reinelius permanecen en todo momento dentro

[1] "Accesio V", pág. 54.

del pensamiento casuístico judicial; el cual también es, por otra parte, de naturaleza neo-aristotélica, lo que explica que no encuentren ninguna contradicción en emplear herramientas originarias de diferentes distribuciones y formaciones discursivas. La definición filosófica puede ser traducida al discurso jurídico, mediante equivalencias, ya tradicionales dentro del Derecho post-bartolista, para indicar quién es el *agraviado* [*laesus*], el *infractor* [*laedens*] y el *tercero* [*tertius*] que ha sido engañado.

Todas estas categorías interpretativas, tanto morales, como jurídicas o filosóficas responden a una finalidad precisa, más allá de la condena moral o de la Reforma de la República Literaria; y es en este objetivo donde reside gran parte de la originalidad e importancia del tratado. Solamente a partir de ellas se puede, *en justicia*, estimar el daño [*damnum*] y la indemnización [*pretium*] que corresponden a cada violación de la autoría legítima, de las prerrogativas exclusivas del auténtico propietario de las palabras. El daño es considerado como casi exclusivamente simbólico:

> Ante todo, debemos considerar aquí la autoridad del plagiario infractor, para poder estimar la gravedad de su falta, que no es poca en su dimensión moral [*ethico foro*]. A pesar de que ésta pueda resultar engañosa a la hora de juzgar al plagiario y dificultar así la clarificación de su abuso.[1]

La estimación del daño no es, en efecto, una tarea fácil ni certera. En *De plagio literario*, especialmente en su capítulo "Histórico", abundan los ejemplos que muestran la dificultad de los juicios literarios; más allá de la imposibilidad de encontrar evidencias documentales o biográficas, de los escollos interpretativos, las falsas apariencias, la opinión establecida o las disyuntivas tajantes, obstáculos todos entre los que deben sortear los jueces literarios, la conducta de los autores no es siempre (visiblemente) honesta o deshonesta. El ejemplo elegido por Thomasius para ilustrar estas limitaciones, este espacio de indeterminación de la justicia es el enfrentamiento entre Marc-Antoine Muret y Justo Lipsio, paradigma de un duelo entre monarcas de la erudición, cada uno con sus blasones y testigos respectivos, ante el cual los espectadores privilegiados no consiguen formarse una opinión definitiva. La *erudición* (Ciencia y Literatura) en su mayor parte transita por galerías de claroscuros; numerosos autores canónicos cometieron *pecados* que sólo calificamos de *veniales*, porque así nos lo parecen ante –o mejor: *desde*– el resto de su obra. O en otras palabras, el Mal aparece demasiado enraizado en la Escritura para distinguirlo de manera inmediata, antes bien, es necesario examinar, clasificar y *nombrar* sus distintos modos de existencia; las distintas ma-

[1] "Accesio V", pág. 55.

neras en las que se pueden violar las leyes de la Literatura *erudita*, la única escritura que disfruta de estas aristocráticas prerrogativas.[1]

2.2.2.2 Estrategias dolosas.

A la hora de considerar los modos en los que el plagio puede ser cometido, Thomasius y Reinelius retoman su definición intermedia entre la usurpación y el fraude, para estimar que los daños y perjuicios no se limitan al acto en sí mismo, sino a todas las ocasiones en que la obra apropiada podría haberle producido réditos –simbólicos (reputación y autoridad)– a su autor ("*Quanquam non accipiendi, sed usurpandi vitio sit plagiarius propriè*").[2] La obra literaria es considerada, utilizando un símil financiero, como una inversión a largo plazo, de ahí la necesidad de controlar la enunciación de la Historia de la Literatura. En la profesión de escribir, en los *juegos eruditos*, la última jugada recoge todas las bazas, puesto que "el plagiario también se apodera de la autoridad que obtendría posteriormente el verdadero autor".[3]

La literatura como apropiación, como acto fraudulento conducente al *dolo*, al engaño criminal es el aspecto fundamental que permitirá estimar en su justo valor los méritos da cada cual; el tamaño, la dimensión cuantificable de los daños y perjuicios; y más importante, permitirá evidenciar la intención culposa del plagiario. Las *máscaras* que permiten disimular los fragmentos plagiados son finalmente las *marcas* (*signatures* ['firmas, rasgos'], en los términos de Foucault) que los delatan. Thomasius y Reinelius trazan las líneas maestras de los procedimientos que caracterizan las apropiaciones eruditas deshonestas.

De la misma manera que se puede "pecar por omisión" (el símil es de la *Dissertatio*), los plagiarios pueden citar escrupulosamente para asuntos menores y callar en las grandes deudas ("*aut semper tacere,aut non nisi ubi absentias, nominare, technae sunt plagiariorum*", págs.119-123); una manera sutil de minimizar las posiciones ajenas y de ganar algunos peldaños en el escalafón de los méritos eruditos. Los métodos, como se puede comprobar, no han variado demasiado tres siglos más tarde.[4] Es posible que esto se deba a una concepción subyacente (al menos en lo que respecta a las materias científicas o eruditas) del texto plagiario como texto truncado. El fragmento abstraído contendría las verdaderas "señas de identidad" del restante fragmento injertado en el segundo texto; en otras palabras, lo que se echa en falta

[1] La representación y explicación de los "vicios eruditos" constituyó una tradición de largo alcance, J. Álvarez Barrientos cita además los ejemplos de Ashaver Fritsch, *De vitiis eroditorum* (1677) y de Büchner, *De vitium inter eruditos occurentium scriptoribus* (1718); ver J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (2006, pág. 21).
[2] Págs. 87-89, y en la "Accesio V", pág. 59.
[3] Págs. 52, y en la "Accesio V", pág. 55.
[4] J.-F. JEANDILLOU (2002, págs. 139-152) y de Antoine COMPAGNON, « L'Université ou la tentation du plagiat » (VANDENDORPE, 1992, págs. 173-188).

son las fórmulas protocolarias de retribución (simbólica) de los autores *apropiados*. Es en este sentido en el que debemos interpretar los "objetos reales secundarios" en la jerga jurídica neo-aristotélica de las universidades alemanas de finales del siglo XVII: éstos designan algo más que el fragmento apropiado, llevan en sí mismos tanto las marcas de su enmascaramiento (determinados suplementos, depositados por *capas*), como, en negativo, las marcas de su origen (*señas de identidad* abstraídas). Es a partir de esta concepción doble de las marcas que es posible establecer una tipología de los procedimientos.

Los objetos reales secundarios son definidos como conceptos de "orden intelectual", para indicar su posterioridad, su enmascaramiento tras las apariencias textuales. Este tipo de perspectiva encaja con la visión del lenguaje como inagotable traducción de otras realidades, incluidas las lingüísticas. Su división doble se realiza a partir de la perspectiva de la obra original, es decir, de la importancia relativa de los elementos apropiados:

> Podemos establecer una distinción entre (1.) mayores [*magna*] y menores [*parva*]; (2) literales [*in nuda*] & encubiertos [*vestita*].[1]

Los "plagios literales" corresponderían al *grado 0* de las estrategias dolosas, a las que siempre se podrían superponer otras posibles o complementarias; de ahí que se emplee una imagen textil (recuérdese la recurrencia de este imaginario en las páginas anteriores consagradas a la historia del plagio), de *velos* que se depositan para vestir-ocultar su origen. Estas distinciones (la importancia de la apropiación y su grado de ocultamiento) se complican con una nueva distinción entre contenido (que no sólo hace referencia a las "ideas" [*cogitata*]) y forma. Se plantea la objeción clásica en las reflexiones sobre el plagio de todas épocas de cuáles son los límites de las apropiaciones en los contenidos, en la significación de los textos, puesto que, desde la perspectiva antes expuesta, "el plagiario ni se apropia ni reproduce las ideas literalmente". Thomasius y Reinelius se decantan, por el contrario, por considerar que las ideas también pueden tener un autor legítimo ("aunque cambien de aspecto [*mutat vestem*], continúan siendo suyas"), y por lo tanto ser objeto de apropiación en lo esencial, puesto que éste, el Pensamiento, es asimismo uno de los ámbitos de actuación del discurso erudito.

Sin embargo, Thomasius y Reinelius advierten que esto no impide que pueda haber apropiaciones de formas sin contenidos, y como ejemplo aducen el caso de los autores de centones, tradicionalmente blanco de los ataques de los escritores más "serios", los cuales han menospreciado las labores mecánicas y derivativas de las obras formadas a partir de otras fragmentadas y despojadas de su significación primera, monstruosidades que desafían las

[1] "Accesio V", págs. 55, también en el cuerpo de la *Dissertatio*, págs. 53-56.

nuevas directrices y las nuevas definiciones intentadas por los jueces literarios y eruditos legítimos. Las repeticiones considerables (*magna*), incluso las mejor disimuladas o encubiertas (*vestita*), es decir, que se juzgan equivalentes o sinónimas, a pesar de sus divergencias formales, no pueden ser producto del azar y, por sentido común, deben entenderse como imitación o copia –axioma recurrente en la Crítica Literaria, como vimos anteriormente en la cita de Samuel Johnson–; e independientemente de la mayor o menor dificultad de la asignación de los roles de "original" y "plagio" ("*Ratio, quia naturaliter impossibile, duos hîc in eadem sensa pariter & verba conspirare*", pág. 63).

La autoría, descartados los *coups de dés* del azar mallarmeano, o la combinación mecánica de Richesource o de Suárez de Figueroa, se verifica por consiguiente a un nivel intermedio entre la forma y la palabra o, mejor, que los englobe a ambos como ámbitos posibles de autoría; ahí donde reside la "peculiaridad" de cada texto, de cada autor; no hay oposición entre sujeto y objeto de discurso para Thomasius y Reinelius, puesto que uno se traduce en otro y viceversa, como si el autor también pudiera ser leído en el texto, a partir de sus marcas peculiares, en la superficie y en el *esqueleto* de las palabras ("*ut habeat formam peculiaritatis*"). Por razones similares, la labor de traducción (en su sentido primero, ej. del latín al alemán) no puede ser considerada una transformación esencial del discurso. Una apropiación que se valga de la traducción entre lenguas no es una autoría legítima en sí misma, pues conserva la peculiaridad de la "*forma* de pensar" del autor original ("*sola sensuum structura, à verbis abstracta, peculiaritatem*").[1]

Quedan, sin embargo, espacios no cubiertos por la autoría, cuya propiedad, uso (i.e. repetición) y apropiación son lícitos para todos, puesto que no son atribuíbles a ningún autor [literalmente "erudito", págs. 67-69] de manera exclusiva. Thomasius y Reinelius incluyen en esta categoría [*omnibus hominibus communia*] unidades de discurso como los proverbios, las frases hechas, los procedimientos metafóricos incluidos en el lenguaje popular ("vulgar"). Estos materiales no constituyen, por consiguiente, el "botín" buscado por los "ladrones de textos". Al contrario, el valor de los textos es explicado por la *Dissertatio* en función de su rareza; noción derivada del Estudio de la Riqueza, disciplina que sería sustituída por la Economía Política. Es necesario hacer un alto en este punto, pues alberga uno de los centros de tensión, es decir, de *intereses*, del tratado (págs. 71-72).

Esta visión del valor no descansa en conceptos posteriores, todavía hoy vigentes, como *capital* invertido, *trabajo* empleado o *plusvalía* obtenida. El valor de los objetos era

[1] "Accesio V", págs. 55-56.

considerado, por el contrario, no de manera ingenua o simple, sino a partir de una definición bastante compleja, que incluye al menos dos componentes: como *valor intrínseco* (por ej. el trigo es valioso *per se*) y como *valor extrínseco* en función de la *ley de la oferta y la demanda*, es decir, de su *rareza* (resta entre la necesidad y la abundancia de una especie: "*Jam quae non communia sunt, ea rara, & materia plagii*"). La importancia de que Thomasius y Reinelius incluyan este punto en su exhaustiva descripción teórica de la categoría discursiva del plagio radica en la aparente contradicción de considerar la Erudición dentro de una óptica comercial, lo que parece contradecir la tesis axiomática de que la retribuciones literarias son simbólicas o sociales, que la verdadera Escritura posee una función filosófica que nada tiene que ver con la literatura comercial. La incongruencia no es tal, puesto que no se trata de insertar o añadir la dimensión económica del texto, su función dentro de un intercambio comercial, sino de trasladar, *traducir* una estructura interpreativa de una diciplina a otra. Es un procedimiento que permite dar cuenta por medio de la analogía de los móviles de la apropiación textual; una Economía del Discurso, de las relaciones interdiscursivas como un Gran Mercado Textual, donde el deseo de muchos se convierte en la riqueza de unos pocos.

De hecho, Thomasius y Reinelius retoman el análisis clásico de la Riqueza para explicar que la *rareza* de un texto, es decir su valor, puede ser *contingente* (como el valor de las perlas, de los tulipanes negros, de un comentario filológico) o *necesaria* (como el valor de la sal, como las leyes matemáticas o científicas). Por otra parte, el valor de las obras que vehiculan descubrimientos científicos, innovaciones estéticas o mecánicas se reduce a medida que circulan entre los lectores, hasta convertirse en objetos comunes, accesibles a todos [*communio literaria*]. Esto en sí mismo, no es más que la traducción en los términos jurídicos del Pensamiento Clásico sobre la imitación literaria. Lo relevante son la forma y los términos empleados, el intento de racionalizar, someter a análisis sistemático, ámbitos anteriormente relegados a conductas impredecibles, casi inexplicables, que se aceptaban como verdades naturales, pero difusas. Se había señalado, por ejemplo, que las metáforas petrarquistas "se gastaban" del mismo modo en que las monedas perdían su valor nominativo a medida que el uso o los distintos propietarios le iban limando sus bordes. La palabra como moneda es una imagen que cuenta con una larga tradición literaria; su relación con la autoría es uno de los fantasmas recurrentes de los habitantes de la Edad de la Literatura, donde la palabra se vende, pues tiene precio y clientes.[1]

[1] Tesis desarrollada por Anthony HALL en relación con Baudelaire, "Le plagiat de la mémoire. Autour de «La fausse monnaie» de Baudelaire" (VANDENDORPE, 1992, págs. 69-90).

Las analogías que podemos establecer entre la visión del mundo de la Literatura y la del régimen de valores que le son propios, presentes en *De plagio literario,* y los análisis que son realizados desde la Sociología Literaria, son similares a las que encontramos entre el Estudio de las Riquezas y la Economía Política. Aunque es evidente la filiación entre las nociones de capital simbólico y las distintas clases de agentes y miembros del Campo de la Literatura, con las categorías que expresan la "rareza" como valor peculiar de los textos y autores, ambas perspectivas responden, sin embargo, a necesidades epistemológicas diferentes. Thomasius y Reinelius intentan explicar los móviles de los plagiarios siguiendo las pautas normales del lenguaje jurídico, que establecen que el relato de los delitos debe proceder mediante argumentos estables, con el propósito final de "hacer legible" los comportamientos, independientemente de su relevancia o pertinencia. Una explicación del plagio literario que supusiese sólo una anatomía o taxonomía de fenómenos y no "descubriese" sus razones ocultas incumpliría las normas del discurso jurídico, al que se adscriben Thomasius y Reinelius, pues la disciplina desde la que escriben es el *Ius Literarium*.

A partir de estas bases teóricas, Thomasius y Reinelius definen el plagio como un comportamiento, un acto complejo, formado por cuatro acciones solidarias, de las cuales las tres últimas son observables (*externas*):

1) Malicia, dolo, voluntad de Mal ("*internus animi maligni*").
2) Enunciar palabras ajenas ("*proferendi aliena*").
3) Enunciar –combinar con– palabras propias ("*proferendi tanquam sua*").
4) Omitir el origen verdadero de las palabras ajenas ("*tacendi nomen veri autoris*").

De estas acciones, la que resulta realmente determinante es la última, puesto que la admisión de los "préstamos", se revierte en un "tributo" hacia su verdadero autor, que resulta favorecido con la cita; y convierte la apropiación en un acto de reescritura legítimo. El plagiario puede tratar de disimular sus apropiaciones transformándolas (*vestita*) o entremezclándolas con sus verdaderas palabras (*tanquam sua*), o por el contrario apropiárselas literalmente hasta confundirse con la piratería editorial; pero la *intención maliciosa*, en cualquier caso, es difícil de probar y no siempre evidente.

En cuanto a la tipificación y gradación de los delitos de plagio, Thomasius y Reinelius se basan en los precursores antes invocados para establecer cinco parámetros de clasificación. Observan que Theodor Zwinger dividió los plagiarios entre Poetas, Historiadores y Filósofos; Téophile Raynaud diferenciaba entre el plagio evidente [*manifestum*] y el oculto [*palliatum*]; Speckhan complicaba ligeramente esta división, distinguiendo entre 1) parcial y completo, y 2) sutil y flagrante [*crassum*]; Bartoli esbozaba una clasificación intermedia y triple entre 1)

sutiles, 2) derivados [*quod inchoata peficit*], y 3) totales. Los autores de la *Dissertatio* tendrán en cuenta todas estas propuestas a la hora de establecer sus cinco parámetros (divisiones por "accidentes"):

1) Flagrantes y sutiles [*crassum* & *subtile*].
2) Evidentes y ocultos [*manifestum* & *occultum*].
3) Totales y parciales.
4) Mayores y menores [*magnum* & *parvum*]
5) Judiciales y extrajudiciales.

El primer término designa el grado más grave de infracción ("total vs parcial", etc.). Las dos primeras divisiones son fruto de la distinción entre contenido y forma, como dimensiones *apropiables*, siendo siempre más graves el plagio "flagrante" (calco de ideas) y el "evidente" ('literal'), que los sutiles o disimulados (ocultos), pues implican una transformación que atenúa el carácter mecánico de la apropiación ilícita; esta distinción es reiterada en la apreciación de la extensión y de la importancia de la apropiación indebida.

La distinción entre *judicial* y *extrajudicial* es, sin embargo, de índole diferente y parece referirse a los ámbitos de actuación del plagio, y las consecuencias extra-literarias del mismo. Judicial debe ser entendido como el espacio de actuación de los Jueces, de los Tribunales reconocidos de la República Literaria. En los certámenes discursivos en los que se enfrentan los autores para obtener honores, consolidar su reputación, mientras prosiguen el avance de las Letras y de las Ciencias, en estos terrenos polémicos donde los eruditos se juegan sus carreras, el recurso al plagio es todavía más grave que en los espacios extramuros de la Ciudad Literaria. La voluntad de reforma de Thomasius y los restantes Polihistores se detiene allí donde terminan los poderes judiciales que les otorgan las instituciones eruditas y académicas; la Literatura, no siempre elaborada por las mejores manos, ni para los mejores ojos u oídos, escapa en buena medida al control de los eruditos, puesto que con frecuencia carecen de seguridad o de convicción los juicios sobre los textos que transitan estos territorios no domesticados –"*Externus judex in plagio judiciali certus, in extrajudiciali incertus*" (THOMASIUS & REINELIUS, 1692, págs. 136-141)–.

Estos límites serán alejados progresivamente por las nuevas y distintas instancias de control de la palabra escrita que amplían el poder de la República literaria e incrementan el espacio de la labor crítica; la dimensión mercantil de la palabra, desdeñada aristocráticamente en el estudio de Thomasius y Reinelius, suscitará la reglamentación de su régimen de intercambio; la profesionalización de la Escritura, la adopción de nuevos valores estéticos por la Modernidad, permitirá la construcción de figuras de autor (no únicamente jurídicas) con nue-

vas prerrogativas, valores asociados, exigencias e incompatibilidades; podríamos continuar la lista señalando otros vectores de dispersión de la atención hacia nuevos espacios de disciplina: la industrialización progresiva de la cultura, la adopción de la noción de *trabajo*, la *Teoría de la Evolución* o los *derechos humanos*, citando únicamente tres ejemplos para dar cuenta de la variedad de estructuras y modos implicados en la construcción del saber sobre la autoría literaria y sus supuestas violaciones.

Las ambiciones de Thomasius y Reinelius, en comparación, son relativamente modestas; proponen controlar el discurso erudito y académico, pues es, a sus ojos, el más importante y disciplinable. Para ello, es necesario exponer las técnicas, las estrategias criminales, los *modi operandi* de los que se valen los plagiarios eruditos para engañar a los lectores y apoderarse de la reputación y la autoridad de otros autores. Thomasius y Reinelius en este punto recurren, ampliando y detallándolas, a doctrinas ya enunciadas por sus predecesores como en las obras de Bartoli (ÁLVAREZ BARRIENTOS, 2006, págs. 192-193) o Saavedra Fajardo. Estas estrategias se dividen según su ámbito de actuación entre:

I. Aquellas que atentan contra la reputación de otro autor: 1) omitir completamente el nombre de la fuente, o 2) no citar sino parcialmente o 3) de manera deliberadamente ambigua, 4) alabar y captar la benevolencia del autor si está vivo –Marco Valerio Marcial aconsejaba "comprar el silencio de su autor" (*Epigramas*, Lib. I., 67)– y 3)– o, lo que es todavía más grave, 5) destruir a su vez la reputación del autor verdadero, para *desactivar* las eventuales protestas.

II. Otras estrategias se dirigen *contra los textos originales* [*versus scriptum autoris*]: 1) Destruir el original, cuando no es conocido; si esta primera opción no es posible, puede 2) simular que su escrito es anterior al plagiado, hacer correr el rumor de que el original es el suyo, eligiendo preferentemente los textos no escritos en vernáculo, o invocar varias fuentes para encubrir la importancia de las deudas; o 3) apropiárselo por completo transformándolo superficialmente "de manera que su autor no pueda reconocerlo". Éstas últimas técnicas se asemejan considerablemente al método *plagianista* de Richesource.

III. En último lugar figuran *las estrategias del texto plagiario* [*circà scriptum suum*]; las cuales son más simples y se reducen en grandes rasgos a dos: 1) Omitir el nombre del autor original; y 2) fingir que su texto es más antiguo de lo que es (págs. 119-123).

Puede causar una cierta sorpresa la división entre autores, texto original y texto plagiario, o que se sitúen, por ejemplo, las transformaciones formales y las adaptaciones en el ámbito de los textos originales. No obstante, estas disposiciones son comprensibles, puesto

que la *Dissertatio* es obra de juristas; la clasificación ha sido elaborada en función de las distintas extracciones de las posibles evidencias probatorias: hechos circunstanciales, texto original y texto sospechoso. A pesar de que la base jurídica que sostiene este tipo de clasificación pueda ocultar la interdependencia entre las relaciones intertextuales y las estrategias de autoría, esta separación propicia la búsqueda de las pruebas incriminatorias de una manera metódica, indispensable para la construcción de un discurso jurídico racional –fomentado tanto por Jakob como por Christian Thomasius–, una ficción o, mejor, un territorio legal estable sobre el que era posible fundar una ética y una política textual sólida.

Esta predominancia de los intereses *policiales* explica además que la lista de técnicas y estrategias propuesta no sea exhaustiva, y que no parezca que Thomasius y Reinelius le den mucha importancia a su exposición teórica. Por el contrario, suplen esta función los ejemplos proporcionados en el amplio catálogo de plagiarios, un inventario más completo, pero sobre todo, más instructivo a la hora de formar la mirada y la lectura de los jueces. A esto se añade una intención más transcendente en la elaboración de la lista más completa posible de infractores y estudios; a partir de ellos se puede no sólo elaborar una Historia de la Literatura *justa*, sino además establecer las Reglas de comportamiento, de instancias reconocibles e instrumentos específicos de normalización de los discursos.

Estos procesos de control del discurso son realizados a partir de una regulación general de los significados, de las interpretaciones posibles; regulación que permite, entre otros parámetros de control, la autoría de los textos literarios. La apropiación textual, la cita, el plagio, la alusión, el reaprovechamiento en una obra mayor, la parodia, la enunciación de una verdad universal, etc., son otros tantos significados, de una lista no exhaustiva, otorgados a los discursos indirectos, a la intertextualidad. La adscripción a uno u otro significado es el objeto mismo de poder al que aspiran Thomasius y los otros Polihistores. Puesto que todos los autores están obligados a repetir las mismas palabras (*formæ*) y realidades (*rerum*), el espacio controlado se superpone al conjunto de los discursos escritos generados por los Autores, quedando excluidos los escritores que por razones de decoro o estéticas no cumplen los requisitos de entrada en la República de las Letras. Estos esfuerzos por fijar los significados de los segmentos intertextuales son tanto más visibles a partir de la resistencia que se les presenta.

En la *Dissertatio*, hay un capítulo consagrado específicamente a neutralizar los argumentos apologéticos empleados por aquellos, escasos, que se mostraban en desacuerdo con las normas vigentes mayoritarias o aparentes; los otros discursos apologéticos deben ser entendidos en un contexto de conflicto particular, en acusaciones de plagio dentro del belicoso *cursus honorum* de las Letras; en ocasiones se trata de una confluencia de ambos contextos.

Las estrategias apologéticas son divididas por Thomasius y Reinelius en tres clases principales:

1) Argüir la (legítima) búsqueda de la gloria literaria; entran aquí todas las coartadas fundadas en la mejora, en su sentido más, amplio de los materiales preexistentes.

2) Negar la apropiación textual [*furtum*], es decir, desmentir cualquier tipo de dependencia con el supuesto modelo.

3) Guardar silencio ante las acusaciones.

Los autores remiten al capítulo histórico para matizar y ampliar esta clasificación de las estrategias defensivas de los autores "desenmascarados", para que los jueces y los policías de las República Literaria no se dejen convencer por las artimañas y argumentos eximentes de los reos. De este modo, la "Historia de las vanas excusas de los plagiarios" (*Historia vanarum excusationum*, págs. 262-265) funciona como una *vacuna* contra la *enfermedad* del plagio literario, exponiendo sus apologías y enmarcándolas dentro de unas coordenadas éticas que impidan su propagación y que puedan fortalecer otras estrategias –más individualistas, indudablemente subversivas–, que pongan, en definitiva, en peligro la comunión y armonía en el mercado de los bienes literarios y el *cursus honorum* de los Hombres de Letras.

2.2.2.3 Las Reglas de la Escritura. Catálogos, diccionarios de infractores y otras herramientas de control.

El propósito último de los discursos teóricos y académicos es imponer las leyes e impartir la justicia literaria. El relato de la Historia del plagio, el Catálogo de criminales, su exposición pública en la picota, en el espacio reservado a la visibilidad del Mal, es la domesticación del discurso que no es tal, el reverso ilegítimo de la Escritura, enmendado en su relato elaborado por las autoridades, los jueces y las instancias legítimas. El discurso erudito y académico es, de este modo, considerado como una herramienta disuasoria; los instrumentos punitivos permanecen dentro de los estrictos límites del discurso disciplinario. De hecho, las penas adicionales son desaconsejadas, pues implican una desproporción frente al daño acaecido –recordemos que la *Dissertatio* lo considera esencialmente simbólico–, un "acto de venganza" que contraviene el principio de moderación exigido en los juicios literarios.

En la "Parte Práctica" del tratado, la que trata de las implicaciones concretas del análisis teórico y el relato histórico, Thomasius y Reinelius hacen una distinción de largo alcance y efectos considerables entre los espacios de juicio de la Escritura. Distinguen dos: el *Foro Ético* y el *Foro Político*; en los que "foro" debe ser entendido como 'tribunal, espacio de dictamen'. El Foro Político es el formado por la Opinión Pública, aunque ésta deba ser enten-

dida de manera restrictiva, pues alude en lo esencial a las clases letradas (eruditos, jurisconsultos, hombres de letras: República Literaria). Los autores demandan que la Opinión Pública ejerza una actividad reguladora en la producción y difusión de las Letras, para ello debe dotarse de normas que establezcan los límites razonables de la Autoría y del Bien Común. Para ello solicitan la creación de lo que podríamos llamar una *Política de la Cita*, con las consiguientes medidas policiales y profilácticas.

Los autores tienen derecho a incorporar los saberes (*res peculiares*) y los discursos (*formæ peculiares*) ajenos, pero deben hacerlo respetando la *fama* (el valor simbólico) de los autores apropiados. La forma legítima de incorporación es la cita, porque es un procedimiento que retribuye, a través de la mención, a los autores precedentes. A grandes rasgos el modelo propuesto por Thomasius y Reinelius coincide con el actualmente en vigor en los ámbitos científicos, académicos y Universitarios, y tampoco eran los primeros en proponerlo o en emplearlo. La cita como forma erudita de discurso indirecto exige unos protocolos que deben ser explicitados y definidos. La cita sólo es necesaria, por ejemplo, cuando la apropiación se realiza sobre materiales peculiares, es decir inéditos en el momento de ser escritos. Por otra parte, los materiales valiosos ("raros") pueden referirse a realidades necesarias, su conocimiento por una mayoría de los lectores potenciales puede asimismo hacer innecesaria la cita. En buena parte de ocasiones, por el contrario, la cita es forzosa, so pena de quebrantar la deontología literaria. La cita, además, debe reunir una serie de requisitos, entre los que se encuentran el no tergiversar al autor citado, reproducir fielmente el pasaje o la idea expresada en él, reconocer su prioridad, así como proporcionar todas las indicaciones necesarias para que el lector pueda encontrar la fuente en el original, tales como: nombre de autor o autores, responsables de la edición, librero, impresor, tipo de volumen, número de página, capítulo, sección, párrafo, peculiaridades de la edición, etc. La adopción de estos protocolos, el control de la palabra escrita y de su reproducción –alegan los autores– no puede sino redundar en el bien común de la República Literaria y el avance del Saber (págs. 72-74).

En este sentido, el tratado debe ser puesto en relación con peticiones públicas –como las que ya vimos de Saavedra Fajardo o Daniello Bartoli– y empresas similares en otras facetas de la ordenación discursiva y, por extensión, bibliográfica. Éstas no surgieron espontáneamente a fines del siglo XVII, como lo atestiguan las *Bibliothèques* de La Croix du Maine y de Antoine du Verdier –1584, 1585 respectivamente (CHARTIER, 1992, págs. 50-52)–, pero conocieron una proliferación e intensificación inéditas, en obras como los diccionarios y obras de referencia de Philippe Labbé (*Bibliotheca bibliothecarum*, 1664), Friedrich Geisler (*Dissertatio de nominum mutatione et anonymis scriptoribus*, Leipzig, 1671), Vincent

Placcius (*De scriptis et scriptoribus anonymis atque pseudonymis sintagma*, Hamburgo, 1674), Georg Daniel Morhof (*Polyhistor literarius, philosophicus, historicus et practicus*, 1688, 1692), Adrien Baillet (*Auteurs déguisez sous des noms étrangers; Empruntez, Supposez, Feints à plaisir, Chiffrez, ou Changez d'une Langue en autre*, 1690), Pierre Bayle (*Dictionnaire historique et critique* [de autores], 1697, 1703), o, en el mundo hispánico, Nicolás Antonio (*Bibliotheca Hispana vetus* y *Bibliotheca Hispana nova*, 1664 y 1696 respectivamente). Así resumía A. Baillet los objetivos perseguidos por estos críticos, en el segundo tomo de los *Jugements des sçavants sur les principaux ouvrages des auteurs* de 1685:

> Esta [es la] primera especie de Críticos, cuyo deber es recopilar y catalogar las obras de cada Autor; establecer una distinción entre las mismas, para no atribuir en ningún caso a uno lo que pertenece a otro; juzgar su estilo y sus modos de escribir; dar a conocer el éxito que han tenido en el Mundo; y mostrar el fruto que se puede sacar de ellos.[1]

En el mismo sentido se pronunciará ulteriormente el Padre Sarmiento en las *Reflexiones para una Biblioteca Real* (1743),[2] donde tratará de los modos y la perentoriedad de una reforma profunda de la República Literaria y señalará con detalle las medidas institucionales, legales, fiscales e incluso pedagógicas para salvaguardar tanto el progreso de las Artes y de las Ciencias como el sustento y bienestar de las clases letradas; y donde, entre otras numerosas propuestas, solicitará la prohibición de la publicación anónima (y la elaboración de catálogos para las obras ya existentes), la instauración de la propiedad literaria como privilegio heredable por los descendientes de los autores o la creación de bibliotecas públicas para fomentar la lectura, con el objetivo último de consolidar las industrias culturales españolas (sin perder de vista los territorios americanos y ultramarinos).

Hay sin embargo una sombra que acecha detrás de todos los esfuerzos y encomiables propósitos de esta reducida familia de omnívoros literarios. El plagio, las falsificaciones, los pseudónimos, anónimos, heterónimos y todo tipo de imposturas librescas parecen propagarse a pesar de la censura, de las Academias, de los diccionarios que pretenden inútilmente censar los volúmenes descarriados. El resultado de la lucha emprendida parece incierto, cuando no utópico. En ocasiones es imposible dictaminar quién se esconde tras este o aquel libelo, quién plagió a quién, si no lo hicieron ambos, etc. Es quizás por este motivo que los autores com-

---

[1] Adrien BAILLET, *Jugemens des sçavants sur les principaux ouvrages des auteurs*. Paris: Antoine Dezallier, 1685, Tomo II, pág. XII.

[2] Compuesta en 1743 como suerte de propuesta personal a Juan de Iriarte, consta de dos epístolas extensas de gran interés para conocer los ideales ilustrados en materia de política cultural: aborda temas muy diversos como la censura, los derechos de autor, la fiscalidad editorial y un largo etc. Fueron publicadas en el séptimo volumen *Semanario Erudito* de Antonio de Valladares y Sotomayor en 1789 (Madrid: Blas Román).

prometidos con la Reforma de las Letras acostumbran a apelar a las convicciones individuales, a introducirse, apropiarse del "Foro Ético" de los autores para *disciplinar* su conciencia. En los términos de Thomasius y Reinelius: "Disuadir a los que podrían verse tentados" por las prácticas deshonestas, "por el plagio".

Las propuestas reformadoras de los polígrafos protestantes basan la ética literaria en los sólidos valores cristianos. La *Dissertatio de plagio literario* no es una excepción en este punto. Así pues, Thomasius y Reinelius proponen, en la "Parte Práctica" (págs. 265-283), cuatro *Reglas* generales que los aspirantes al campo de las letras deben adoptar para poder comportarse adecuadamente en las peripecias literarias a las que se verán confrontados. Estos mandamientos son asimilados a una *terapia* para las *enfermedades* de la Escritura:

1) *Admitir la enfermedad* desde los primeros síntomas para poder sanar de ella ("*Quisque morbum suum in fonte & agnoscat, & sanet*").
2) *Amar a Dios, primero, sobre todas las cosas, después amar al prójimo y, sólo en tercer lugar, a sí mismo*. (Si así actuaran todos los participantes en la Res Literaria (ofendido, ofensor y juez) "no pecarían").
3) *Imitar los buenos ejemplos*; deben ser esgrimidos tanto para reformar a los plagiarios, como para aconsejar moderación ("caridad cristiana") a las víctimas (*laesi*) y la mejor manera de obtener justicia (se evoca la anécdota apócrifa virgiliana del "*sic vos non vobis*" contra el poeta Batilo); los jueces también deben acomodar su comportamiento a los ejemplos aprobados por la tradición (se evocan los precedentes de Aristófanes y el más reciente de Georg Daniel Morhof).
4) *Instaurar penas como medida disuasoria* para los autores deshonestos [*pœna improborum deterreant*], puesto que "no todos se reforman únicamente con los buenos ejemplos".

Cuando las enfermedades amenazan a una parte considerable de la población adquieren el estatuto de "epidemia" y requieren la intervención del Estado (*Res Publica*), para que diseñe y aplique estrategias globales –es decir, *políticas*– de diagnóstico, profilaxis y terapéutica. La dimensión estatal, e incluso supraestatal, del Mundo de las Letras propició la creación de protocolos, instituciones y remedios para el control epidemiológico de la proliferación textual *irregular* capaces de actuar de una manera universal, por encima de barreras lingüísticas o nacionales.

La proliferación de publicaciones periódicas y *analecta* científicas y académicas, como ya he apuntado en otras ocasiones, deben también ser interpretadas en este sentido. No es ca-

sual que Jakob Thomasius también fuera editor de las *Acta Eruditorum*, y del boletín periódico de la Universidad de Leipzig. Las *Nouvelles de la république des lettres* de Pierre Bayle, publicación periódica que resumía y difundía las noticias eruditas, literarias y curiosas, eran leídas en media Europa; sus contenidos fueron reutilizados a menudo en la elaboración de su *Diccionario histórico crítico* de Autores. Una de las razones de su éxito estriba en el público buscado, más allá de los círculos eruditos, compuesto por "honnêtes gens" o, más *democráticamente* incluso, "lectores curiosos" sencillamente (BOTS & WAQUET, 1997, pág. 144). Algo similar sucede con las obras del Padre Feijoo o las equivalentes (*Diario de los Literatos*, *El Censor*, etc.) de los escritores hispánicos del XVIII (ÁLVAREZ BARRIENTOS, 2006, pág. 113). Estas publicaciones constituían un espacio ideal de comunicación, pero también de poder y de conflicto, en el que los autores de la Alta Literatura medían sus fuerzas y conquistaban con la pluma sus *destinos* literarios.

Las publicaciones literarias y eruditas (actas académicas, revistas especializadas, boletines de sociedades científicas, etc.) forman parte de los elementos fundamentales de una nueva *visibilidad* de la actividad científica y erudita, separada finalmente de los discursos literarios, pero no es más que una de las múltiples manifestaciones de un proceso más amplio. La ampliación de los espacios públicos consagrados a las Ciencias y a las Letras incluye la consagración de ámbitos de socialización, de instancias y protocolos de actuación específicos.

Tanto la literatura periódica, como las obras de referencia (catálogos bibliográficos, diccionarios de autores, de pseudónimos, etc.) permitían una mayor visibilidad y alcance de las medidas reguladoras adoptadas por la comunidad literaria; las decisiones de los tribunales literarios, incluso individuales, se realizaban (como actualmente) en nombre de ella, o del sentido común, el "buen gusto", o cualquier expresión equivalente. La reputación de un autor podía verse afectada no sólo en los círculos que frecuentaba, sino de manera transversal, condenando o franqueando los accesos a espacios geográficamente distantes o socialmente más elevados. Sin lugar a dudas estas empresas apuntaban a un horizonte de universalidad como lo atestiguan los proyectos más o menos fantasiosos de establecer una "Oficina General de la República Literaria", suerte de gobierno que supervisaría la red internacional de comunicaciones eruditas y académicas del Estado Global de las Letras ("Projet pour l'etablissement d'un bureau général de la République des Lettres", publicado anónimamente en la *Bibliothèque des ouvrages des savants de l'Europe*, 1734), uno de cuyos principales objetivos era "constituir una comunidad de bienes o de comunicación de asistencia mutua [*secours*] entre los miembros de esta República" (BOTS & WAQUET, 1997, pág. 22).

En la actualidad, las publicaciones periódicas siguen cumpliendo esta función reguladora para el discurso científico y académico; mientras que la Literatura se ha dotado de instituciones autónomas que sólo parcialmente coinciden con el mundo universitario o académico. La función que antes realizaban las publicaciones eruditas o pseudo-eruditas son llevadas a cabo por nuevos medios de comunicación, a partir de canales que les son propios. A lo largo de los siglos XIX y XX, la Crítica periodística cumplió esta función, alejándose paulatinamente de la reflexión teórica, mientras construía una poética axiomática del "buen gusto".

2.2.3 Libros y *Cazadores* de plagios.

Durante el siglo posterior a su publicación, la influencia de la *Dissertatio de Plagio Literario* de Thomasius y Reinelius fue muy amplia. Aunque su prestigio se extendió por el conjunto de la República Literaria de la época (existen tanto referencias como numerosos ejemplares, como ya se señaló, en las principales bibliotecas reales y universitarias de la Europa meridional y católica), su influencia fue mayor en los territorios protestantes del Norte y Centro del continente.[1] Su difusión entre los centros universitarios y académicos europeos suscitó la aparición a lo largo de las siguientes décadas de numerosas obras eruditas que emularon, completaron o reaprovecharon[2] los materiales reunidos en la obra pionera de Thomasius y Reinelius. Entre éstas, las principales son:

–El *Syllabus Plagiarorum* de Theodoor Jansson van Almeloveen, publicado originalmente en 1686 entre las *Opuscula, sive Antiquitatum è sacris profanarum Specimen*, y publicado nuevamente ampliado en otra obra miscelánea, *Amoenitates theologico-philologicae* en 1694. La obra retoma y completa el *Catálogo de Plagiarios* de Thomasius y Reinelius, añadiendo nuevas acusaciones y referencias bibliográficas; en la edición de 1694, añadió abundante información de la *Decas Decadum* de J. A. Fabricius, en lo que constituye

[1] El Padre Sarmiento, al igual que Mayans, se lamentaba en sus *Reflexiones Literarias* (1743) que en España no se hubieran confeccionado los catálogos de pseudónimos, paternidades ocultas, anónimos y otras supercherías literarias (SARMIENTO, "Reflexiones literarias para una Biblioteca Real, y otras bibliotecas públicas" [1743], 1789, pág. 264).

[2] Pascale HUMMEL en su exhaustivo y estimable estudio *Moeurs érudites. Étude sur la micrologie littéraire (Allemagne, XVIe -XVIIe siècles)*, Genève: Droz, 2002, págs. 288-295, se ocupa de los *continuadores* alemanes de la obra de Thomasius y Reinelius. No obstante, ofrece, en mi opinión, una imagen engañosa de la importancia o singularidad de las aportaciones posteriores a Thomasius y Reinelius, de los que trata superficialmente; peor aún: al señalar que Schwartz "se ocupa detenidamente de la etimología" o de "las artimañas de los plagiarios", no muestra el grado de dependencia extremo de todos estos autores en relación con el magisterio de Thomasius –a quien, por otra parte, la mayoría de las obras remite explícitamente–, cuyo tratado abordaba, en detalle todas estas cuestiones. Hago esta observación menos por un prurito de exactitud, que con un propósito teórico: el saber sobre plagio *ya estaba fijado* institucional y normativamente en los inicios del siglo XVIII. Por decirlo de algún modo, la labor de estos autores es más *pedagógica* o *divulgativa* que crítica.

una muestra del trabajo cooperativo de los Polihistores y la rapidez con la que se "institucionalizaba" el saber erudito. El *Syllabus* disfrutó también de una amplia difusión e influencia debido a la reputación erudita de Almeloveen, médico y *polihistor* de prestigio, editor de Estrabón, Quintiliano y Celso, así como sobrino de otro reputado editor, Jan Jansson.

–*Decas decadum, sive plagiariorum et pseudonymorum Centuria*, de Johan Albertus Fabricius [Faber], publicado –al igual que la *Dissertatio philosophica de plagio literario*– en Leipzig en 1689, es otra de las primeras obras que continúan la labor colectiva de *indexación* de los criminales literarios; en este sentido, Faber invoca explícitamente los precedentes de Thomasius, Almeloveen y A. Baillet. En el prólogo a la edición de 1694 del *Syllabus Plagiarorum* de T. J. van Almeloveen, Petrus Baelius[1] informaba de que, a la vista del éxito y de la demanda de obras autorizadas al respecto, J. A. Faber y Gottfried [Gothofredus] Thomasius (hermano del más conocido Christian][2] habían anunciado una nueva edición ampliada y comentada de la *Dissertatio* de Jakob Thomasius. No parece que dicha obra viera la luz, aunque el anuncio resulta esclarecedor sobre el clima propicio y la proliferación de los estudios consagrados a la cuestión; la abundancia de los cuales, a la postre, habría quizá disuadido a Gottfried y a Faber de llevar a cabo la empresa.

–De David Abercromby, el *Fur academicus*, publicado por Abraham Wolfgang, en Ámsterdam en 1689. Esta obra posee la particularidad de preferir la imagen del "ladrón de letras" a la del "plagiario", en contraste con la amplia mayoría de los estudios consagrados en la época a la cuestión. Además, aunque es muy probable que se sirviera de la obra de Thomasius y Reinelius, no la cita explícitamente. Abercromby presenta, a la manera de Bartoli o de Saavedra Fajardo, una República Literaria donde reinan los pecados eruditos, sin distinción de credo ni de nacionalidad: acusa formalmente al conjunto de ciudadanos eruditos, españoles, franceses, italianos e ingleses, como vicio generalizado de las clases letradas.

–En *Tentaminis de plagio litterario* (Halle: Christian Henckel, 1701) y en *De plagio litterario, Liber unus* (Leipzig: Jacob Fritcsh, 1706), Johan Conrad Schwartz sigue fielmente la obra de Thomasius, a la cual remite "omnino" ['enteramente'] (1706, pág. 7n). De este modo, inicia su tratado con la definición y etimología del término; lo clasifica en las mismas variedades (*parcial*, *total*, *mayor*, *menor*, etc.) y explica en extenso sus causas en los mismos términos que Bartoli y, a partir de él, Thomasius y Reinelius: en función de los pecados capi-

[1] En la dedicatoria a Johannes Deckher que antecede la obra (ALMELOVEEEN, 1694, pág. s.n.).
[2] Charles NODIER se hizo eco de esta empresa abandonada, aunque su editor J.-F. JEANDILLOU dude de la existencia de Gottfried Thomasius y crea en una confusión de nombres con el más conocido Christian (2003, pág. 201), opinión que desmiente el propio texto de Baelius, antes citado, así como otras fuentes de la época.

tales (pereza, avaricia, etc.). Como sus predecesores, también Schwartz se preocupa de la persecución y castigo del crimen literario de plagio; un capítulo es consagrado a la *fiscalía* [officio accusatoris], otro a la *defensa* [defensores], así como un último a la *judicatura* [arbitri]. Todos los participantes activos en el litigio deben cumplir unos requisitos mínimos tanto en términos éticos, como en competencias eruditas; los jueces, en este punto, deben ser figuras intachables, de reconocido prestigio. La obra parafrasea la doctrina que ya se ha establecido al respecto; prolonga algunos puntos comentando, explicitando o añadiendo ejemplos más recientes o más pertinentes. Así, en un momento dado, Schwartz se pregunta si las mujeres podrían desempeñar los cometidos judiciales, a lo que responde afirmativamente, aunque matiza que se trata de una situación inusitada (1706, págs. 176-177). En cuanto a las penas, Schwartz no se aparta de su modelo, y considera igualmente que los crímenes literarios deben mantenerse dentro de los límites de la República de las Letras, y considera que el deshonor y la retrogradación dentro del *cursus honorum litterarium* son, por sí mismos, castigo suficiente para las faltas de los autores plagiarios; y considera que los autores de estas historias de la ignominia literaria merecen "hac laude ornatus ese" (1706, pág. 173), pues son armas eficacísimas en el combate contra los males literarios. De hecho, es plausible pensar que Schwartz tenía la intención de añadir otro volumen a la obra –de ahí el *unus* del título–, y continuando con el modelo de Thomasius, bien podría haber sido un nuevo "catálogo de plagiarios", pero no hay constancia de que llevara a cabo la empresa.

–*De Furibus librariis*, de Thomas Crenius [o Crusius, como figura en el catálogo de la B.N.E.] (Leiden, 1705) consiste en un nuevo "catálogo de plagiarios", la mayoría de los cuales no figura en la lista de Thomasius y Reinelius. Adopta la forma de la epístola erudita, dirigida en este caso a Fridericus Daniel Knochius. La obra carece de un índice alfabético propiamente hablando, pero los autores examinados, tanto de la Antigüedad, como modernos, sí que aparecen por este orden. Crenius no parece interesarse por la definición histórica o teórica del plagio, ni parece tampoco albergar el propósito de confeccionar una *pedagogía literaria*, y parece limitarse a una mera exposición de casos, sin que considere necesario justificar teóricamente esta tarea.

– Caietanus Giardina añade dos "pequeños índices" (*indiculi*) de "plagiarios, anónimos y pseudónimos" a su método para "citar correctamente" [*recta citando*], desarrollo detallado de las indicaciones contenidas en el tratado de Thomasius y Reinelius: *De recta methodo citando Authores, & authoritates. Animadversiones criticæ, Quibus de Pseudonymis, Plagiariis & Anonymis congnitiones accedunt*. Palermo: Gaspar Bayona, 1718.

–Friedrich Otto Mencken en su *Miscellanea Lipsiensia nova ad incrementum rei literariæ* (1742) incluía unas *Plagiariorum duas decades*, tras indicar las fuentes consolidadas de *erudición sobre plagio* (Thomasius, Almeloveen, Crenius, Schwartz, Abercromby, etc.), daba noticia de una veintena de nuevos casos descubiertos.

–*Catalogus plagiariorum, vel quasi, ordine alphabetico digestus, notulisque cristiicis illustratus* de Christianus Ludovicus Schilichterus, publicado entre los *Symbola Litteraria* de Conrad Icken [Ikenius] en 1744 (págs. 43-101).[1] La obra reproduce el listado de Thomasius y Reinelius, que completa con las informaciones de Heumann (*De libris anonymis ac pseudonymis*. Jena, 1711) y Almeloveen, entre otros.

2.2.3.1 Vicios eruditos. Políticas de la cita. Ecos en obras generales y divulgativas.

Las influencias del saber constituido y el discurso académico en torno a las autorías literarias falsas o insuficientes fueron más allá de las monografías y catálogos de plagios. En un primer momento, estos saberes fueron integrados orgánicamente en las tareas filológicas y bibliográficas más habituales dentro de las empresas reguladoras de los saberes y los discursos de la Ilustración. De este modo, la erudición, la reflexión y las inferencias prácticas en materia de plagio fueron aplicadas, como ya vimos más arriba, dentro del amplio abanico de herramientas disponibles para el establecimiento (i.e. el control) de la autoría y de la identidades literarias: diccionarios de autores, pseudónimos y anónimos, escritos biográficos, catálogos bibliográficos, historias literarias nacionales, repertorios de obras, antologías de supercherías eruditas y literarias, etc.

Una de las obras generales más reputadas e influyentes de la época, el *Diccionario histórico-crítico* de Pierre Bayle retoma abundantemente los materiales eruditos y los "teoremas" crítico-morales de la obra de Thomasius, al que cita en numerosas ocasiones y de manera elogiosa. La influencia de Bayle y de los otros manuales y obras de referencia, por su parte, es difícilmente cuantificable, aunque a todas luces extensa. Resulta complicado, por ejemplo, calibrar las posibles repercusiones de la inclusión o exclusión de autores en los catálogos plagiarios en la (re)elaboración del Parnaso, del *Canon de Buen Gusto* o, diacrónicamente, de la Historia literaria; máxime, si se tiene en cuenta que las consecuencias de ser nombrado entre

[1] Christian Ludwig Schlichter, jurisconsulto alemán (1705-1765). La referencia completa es: *Catalogus plagiariorum,vel quasi, ordine alphabetico digestus, notulisque cristiicis illustratus* de Christianus Ludovicus SCHILICHTERUS, en Conradus IKENIUS [ICKEN] (ed.), *Symbolæ Litterariae ad incrementum scientarum omnegenus a variis amice collatæ. Tomi Primi.* Bremæ [Bremen]: Gerh[ard] Wilh[em] Rumpius, 1744, págs. 43-101.

los "falsos autores", o de adjudicar la autoría o el valor literario a otro autor, podían ser tan extremas como conllevar la desaparición *tout court* del autor del seno de la tradición literaria.

La importancia de los *libros de plagios* en la conformación de estos *perímetros de poder* literarios es evidente en la fraseología y argumentos de los participantes del campo de las letras del siglo XVIII. Ya vimos cómo el Padre Feijoo era plenamente consciente de las estrategias y de los intereses ocultos, más allá de la mera búsqueda de la "verdad y de la justicia", que subyacían tras muchas de las denuncias de plagio, así como que éstas son una de las armas dialécticas preferidas en las lides académicas de todas las épocas, especialmente de la Ilustración. El descrédito que conllevaban los cargos podía tanto destruir la carrera de los culpables o calumniadores, como aupar (social, simbólica, discursivamente) a los "cazadores de plagios". La detección de las deudas textuales no reconocidas se convirtió en un pasatiempo erudito que además podía reportar recompensas inmediatas, efectivas en un incremento de la reputación, más allá de la mera satisfacción personal por la resolución o desenmascaramiento de los culpables. Esta banalización es perceptible en numerosos testimonios de la época. Así, por ejemplo, en una carta desde París, dirigida a su hermano Carlos en Madrid, Juan Andrés podría hacer referencia a varias obras, por la familiaridad adquirida durante el siglo por estos instrumentos bibliográficos, cuando señalaba que una obra de Locella:

> …intitulada: *Essai sur la necessite de conferer les emplois selon les talens* ha[bía] tenido el honor de haber sido robada enteramente, y traducida literalmente en italiano por uno que la publicó como suya dando ocasión para aumentar con un plagio tan descarado el catálogo de los autores plagiarios.[1]

En la misma dirección –aunque con un feroz propósito satírico– podríamos invocar un pasaje de la *Carta de Paracuellos* que Tomás Antonio Sánchez escribió con el pseudónimo de Fernando Pérez a un *sobrino en peligro de convertirse en autor*, es decir, para las nuevas generaciones de literatos. En esta obra, el autor constata que "todos hurtan" por lo que la única diferencia entre los buenos y los malos autores es la habilidad para realizar lo que la sociedad condena públicamente y practica en privado ("el fruto hurtado sabe mejor que el del mercado"), y especialmente para no ser descubiertos ("que nadie pueda convencerte de plagiario") por la policía de la República de las Letras o el Público (aunque de este último no hay que

[1] Juan ANDRÉS, *Carta a su hermano don Carlos Andrés dándole noticia de la literatura de Viena*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1794, págs. 65-66.

esperar gran cosa)[1] y, si esto sucediera, mantenerse incólume a las críticas y negar en todo momento los cargos:

> Y si viene despues algun Crenio y te mete como forzado en galera en su libro ó *cartas epistólicas de furibus librariis* ó algun Schlichter y te pone como santo en letanía en su *Catatalogus plagiariorum* protesta la fuerza y déxate poner que ellos darán la cuenta á Dios de semejante fechoría y no tu.[2]

En ambas citas, el "catálogo de los autores plagiarios" bien podría aludir a la obra de Thomasius, de Crenius o a cualquiera de sus descendientes, pero también podría interpretarse la expresión como una referencia a una categoría de escritos –y, por extensión, de autores– ya consolidada dentro de las experiencias y expectativas lectoras del siglo. En este sentido, es preciso, como ya he señalado más arriba, adscribir los *Libros de plagios* a un archigénero superior, una categoría más extensa de libros que efectúan la (auto-/ meta-) crítica de los medios eruditos y letrados. A esta categoría podrían suscribirse libros disímiles, pero que sin embargo contienen una visión sombría, desengañada, común a todas ellas, del campo de las letras y del conocimiento humano. Entre estas obras podríamos encontrar tanto la *República Literaria* de Saavedra Fajardo como *El hombre de letras* de D. Bartoli, y otras obras, también emblemáticas, posteriores. Entre estas últimas, son destacables dos, publicadas ambas en la Universidad de Leipzig –a la que, recordaremos, pertenecían Thomasius y Reinelius, así como buena parte de los otros *libros de plagio*– a comienzos del siglo XVIII: La primera, *De Machiavellismo literario* (1713) de Michael Lilienthal anunciaba en un subtítulo la revelación de las "perversas técnicas" [*perversis artibus*] empleadas en la República Literaria.[3] La segunda, mucho más conocida, era la *Charlatanería erudita* [*De charlataneria eruditorum*] de Johann Burkhard Mencken, versión impresa de dos discursos pronunciados en ocasión de sendas ceremonias de graduación en la Universidad de Leipzig, con un evidente propósito de transmitir –quizás por última vez antes de la partida de los estudiantes, desde ese momento *colegas*– una deontología literaria y científica.

Ambas obras concuerdan en buena parte de los contenidos o incluso del material ilustrativo empleado, pero el afilado tono irónico y sarcástico de la segunda, propicio a la intimidad excluyente de *private jokes* entre iniciados, le aseguró una amplia repercusión internacional –

---

[1] "…el oficio de escritor es arte muy liberal: las obras literarias sean partos propios, sean plagios, no se han de estimar como verdolagas [mala hierba comestible, pero de escaso valor]" (SÁNCHEZ T. A., 1789, pág. 124).

[2] *Carta de Paracuellos, escrita por Fernando Pérez* [Tomás Antonio SÁNCHEZ] *a su sobrino que se hallaba en peligro de convertirse en autor.* Madrid: Viuda de Ibarra, 1789, págs. 12-13.

[3] Michael Lilienthal, *De Machiavellismo literario, sive, De perversis quorundam in republica literaria inclarescendi artibus: dissertatio historico-moralis*, Leipzig: Heinrich Boye, 1713.

en el transcurso del siglo fue traducida tempranamente al alemán (1716) y, posteriormente, al francés (1721), holandés (1738) y español (1787)[1]– además de proporcionarle una buena ración de lugares comunes a los eruditos y hombres de Letras. En ambas obras, el plagio no es más que una de las múltiples y variadísimas formas que puede adoptar la deshonestidad o, si se prefiere, el *mal* literario.

El catálogo es exhaustivo y vago al mismo tiempo; la lista de modalidades de la falsa o *mala* literatura incluye categorías disímiles y no siempre coherentes: procedimientos para embaucar a los lectores por medio de los títulos; pansofistas y charlatanes, categoría que parece albergar tanto a rosacruces, como lulistas, alquimistas o autores de poéticas combinatorias (del tipo de Juan Caramuel) y centones (quienes, como se recordará, eran asimilados con frecuencia a "autores plagiarios"; la utilización abusiva de dedicatorias y *auto-dedicatorias*; las querellas incesantes y mezquinas por intereses espurios o arribistas; los falsos inéditos; la credulidad de los eruditos en general, con los ejemplos de (nada menos que) Athanasius Kircher y de Georg Daniel Morhof; la agresividad gratuita que convierte la República Literaria en un estado en "guerra permanente"; íntimamente relacionada con el apartado anterior, la hipercrítica, es decir, la incapacidad de establecer un terreno mínimo de *negociación erudita*;[2] las prácticas de *mala citación*, consideradas desde el aspecto puramente bibliográfico, así como las artimañas para no saldar las deudas (textuales) contraídas con otros autores; la pedantería, la *incontinencia textual*; sofistas; y, por último, falsificadores y *charlatanes* (denominación genérica aplicable a todos los casos expuestos en la obra).

Este aparente *totum revolutum* –por ejemplo, en un suplemento de una de las muchas reimpresiones y ampliaciones del libro, Heumann le reprocha levemente que confunda

[1] Gregorio Mayans –quien significativamente había defendido la figura y obra de otro autor de la misma línea, Saavedra Fajardo– había proyectado una traducción –así lo recoge H. L. MENCKEN en el prefacio a la traducción inglesa de 1937 (MENCKEN J. B., 1937, pág. 30)–, pero la única realizada en el s. XVIII salió sin que el nombre del traductor fuera especificado; fue obra de Juan Pablo Forner: *Declamaciones contra la charlatanería de los eruditos, trasladadas de las que escribió en latín Juan Burchardo Menckenio*. Madrid: Imprenta Real, 1787. Esta traducción omite directamente las referencias a los vicios propios de los autores españoles, así como algunos ejemplos que podrían ser polémicos para la historiografía católica ("limpió la escoria no católica"). El traductor justifica estos procedimientos en la traducción como el fruto de una "adaptación libre", aunque, salvo los pasajes omitidos –no muy numerosos–, la traducción sea más bien "literal". Por otra parte, el suplemento que Markus Augustus Beyer hizo a las *Declamationes* de Mencken explica que "in quibus exempla nonulla praecipue Hispanorum adferuntur", por lo que procede a subsanar esta carencia en: M. Augusti Beyeri *Memoriae historico-criticae librorum rariorum: accedunt Euangeli cosmopolitani notae ad Jo. Burch. Menckenii de charlataneria eruditorum declamationes, in quibus exempla nonnulla praecipue hispanorum adferuntun*. Dresde, Leipzig: Fridericum Hekel, 1734, págs. 299 y *passim*; obra en la que también trata de las polémicas en las que se vio envuelto el propio Mayans. Para la fortuna europea de la *Charlatanería* ver (ÁLVAREZ BARRIENTOS, 2006, págs. 71-77); el mismo autor también señala que el mismo Mayans colaboró bajo pseudónimo en la aportaciones hispánicas de Beyer.

[2] En la versión española: "Y Dios os libre de desviaros un átomo de las quisquillas de estos hipercríticos y pantocríticos: la guerra será infalible; es enorme delito contradecir á un Gramático: os harán reo de lesa magestad literaria" (MENCKEN J. B., 1787, pág. 88).

pedantería y *charlatanería*–[1] es propio del carácter divulgativo de un texto concebido en principio para ser oralizado, y contrasta considerablemente con la obra de Lilienthal, organizada por capítulos y dotada también de un índice alfabético de autores tratados. Así, mientras que en la obra de Mencken el plagio no es mencionado explícitamente y parece encontrarse (por alusiones) amalgamado entre la "charlatanería" y las diferentes argucias editoriales para presentar como novedosas obras ya conocidas, *De machiavellismo literario* le consagra un capítulo exclusivo, donde se citan representaciones teóricas y los materiales eruditos, ya plenamente institucionalizados, de la monografía de Reinelius y Thomasius.

La inclusión de los *libros de plagios* dentro del archigénero de los "vitia eruditorum" es verificable no sólo en las referencias entrecruzadas y en la identidad de los *espacios de socialización*[2] y difusión de las obras, entre los cuales hay que situar en una posición prominente a la Universidad de Leipzig, junto a instituciones académicas como la *Royal Society* de Londres y publicaciones como el *Journal de Sçavans* y las *Acta eruditorum* (editadas durante más de ocho décadas por miembros de la dinastía Mencken), sino también en otras numerosas instancias de decisión, evaluación, control o difusión de la palabra literaria o científica. Estos espacios permitían precisamente combatir uno de los males considerados endémicos en la especie erudita: el individualismo y la competitividad feroces que impedían el diálogo constructivo, y que cada cual pudiera aprender de las diferentes opiniones o descubrimientos de los demás ciudadanos de la República Erudita. Cuando Gottfried Leibniz –antiguo alumno y amigo de Jakob Thomasius,[3] además de condiscípulo de su hijo Christian en la Universidad de Leipzig– mantuvo su enfrentamiento (en el que se pronunciaron graves acusaciones de plagio y deslealtad científica) con Isaac Newton por la primacía en la concepción y desarrollo del cálculo infinitesimal, éste tuvo como escenario bibliográfico las *Acta Eruditorum* y su representación *dramática* en la *Royal Society* de Londres; se da la circunstancia de que el edi-

---

[1] El suplemento se titulaba *Epistola de Circumforanea Litteratorum Vanitate*; el destinatario aparenta ser un cierto "Philomusum" ['amigo de las musas']. Se incluyó en la segunda traducción –que no edición– al alemán de 1516, y fue incluida en buena parte de las ediciones y traducciones posteriores. Utilizo la edición: *De charlataneria eruditorum declamationes duæ: cum notis variorum. Accessit epistola Sebastiani Stadelii ad Janum Philomusum de circumforanea literatorum vanitate. Editio quinta, cui additæ sunt notæ interpretis gallici et quædam aliæ*. Ámsterdam: 1747, págs. 211-241.

[2] J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (2006) coincide en servirse de la terminología introducida por la Sociología del Arte tal y como la concebían Bourdieu o Viala, a la hora de estudiar la construcción a lo largo del siglo XVIII del hombre de Letras y su posterior evolución al Escritor (Bénichou) propio de los modelos decimonónicos; en uno y otro caso los "espacios de socialización" como universidades, cafés, salones, tertulias, círculos, academias y, con posterioridad, sociedades de autores.

[3] Leibniz sostuvo su memoria de grado bajo la supervisión de Thomasius –que, significativamente y al contrario de lo que sucedió con Reinelius, nadie atribuyó al director-presidente [praesens]–; otro de sus trabajos de juventud se titulaba *De statu praesenti Reipublicae litterariae*. Hasta el final de la vida de Thomasius, mantuvieron una correspondencia regular, que, sin embargo, difícilmente se podría calificar de *familiar*.

tor de las *Acta* era Otto Mencken, progenitor de Johann Burkhard, el autor de la *Charlatanería*, quien por otra parte también sería miembro de la *Royal Society*. En estos u otros espacios de socialización, tanto Christian Thomasius como Mencken, así como otros miembros –conocidos o corresponsales tanto de Newton como de Leibniz– intervinieron en su mayoría para calmar los ánimos. En cualquier caso, ambos contendientes remitieron su caso al juicio (ecuménico) de la comunidad de eruditos.[1]

Las relaciones, alianzas y estrategias de cooperación u oposición establecidas entre los distintos participantes en la *República de los Eruditos* son esenciales a la hora de comprender el funcionamiento de los mecanismos de autorregulación que aseguraban la relativa emancipación del Campo de las Letras y de las Ciencias. Estas relaciones podían tener un componente familiar como en el caso de los Thomasius y los Mencken (y otras tantas dinastías de eruditos), la camaradería universitaria o, más generalmente, lo que se entiende habitualmente por "afinidades electivas". La *Charlatanería erudita* acabaría engrosándose en las sucesivas ediciones con nuevos materiales eruditos hasta alcanzar, a mediados de siglo, casi el doble de su volumen original. Muchas de estas aportaciones fueron realizadas por discípulos (J. G. Krause, G. S. Wagner, J. G. Walch, etc.)[2] o colegas de Mencken (como podría ser Christoph August Heumann [tras el pseudónimo de Sebastianus Stadelius], autor de la *Epistola de Circumforanea Eruditorum Vanitate*), así como por corresponsales (internacionales) de las *Acta Eruditorum* (este podría ser el caso de Markus Augustus Beyer, cuyas aportaciones abundan en referencias hispánicas). [3] Con el tiempo, los discípulos, los descendientes, se convirtieron en colegas de pleno derecho, asumieron responsabilidades académicas y universitarias, y reordenaron y ampliaron los materiales heredados; Friedrich Otto Mencken añadió sus *Plagiariorum duas decades* a la causa contra el plagio, además de retomar la edición de las *Acta Eruditorum* hasta su muerte y ocupar puestos de dirección en la Universidad de Leipzig, como su padre Johann Burkhard y su abuelo Otto antes que él.

Estas contribuciones no sólo eran fruto de un deseo de extender, fortalecer o imponer los nuevos valores y estrategias, sino que además constituían una forma de adherir explícitamente a estos nuevos paradigmas y regulaciones del *comercio erudito* (entendido en su

---

[1] Juicio controvertido, pues la Royal Society se decantó firmemente del lado nativo, mientras que los medios germánicos más bien del otro.

[2] H. L. MENCKEN proporciona una lista más completa de colaboradores en el Prefacio a la edición inglesa antes citada (MENCKEN J. B., 1937, págs. 36-39).

[3] H. L. MENCKEN ofrece un detallado panorama genealógico que muestra los puestos académicos y la red de influencia de los Mencken en Dinamarca, Alemania y Holanda. Él mismo se declara descendiente de un primo segundo de Friedrich Burkhard, Lüder Mencken, también profesor universitario (MENCKEN J. B., 1937, págs. 3-11,45).

sentido más amplio). El establecimiento de una norma eficaz y clara para reutilizar los trabajos es uno de los puntos más conflictivos, pues resumía las tensiones cooperativas e individualistas de los ciudadanos de la República de las Letras. Pierre Bayle se pronunciaba a favor de una posición intermedia que otorgara la fama justa como recompensa de los esfuerzos individuales, al tanto que eliminara los farragosos márgenes y pies de página bibliográficos eruditos que, como más peligrosa consecuencia, dificultaban la comunicación científica y literaria. La opinión de Bayle resume el criterio, que llegaría a ser mayoritario, por el cual es lícito omitir la fuente de una referencia en dos situaciones: 1) cuando se accedía directamente a la fuente original o 2) cuando se trataba de un hallazgo o descubrimiento de notoriedad pública, parámetro mensurable por la fama consolidada del autor;[1] "el verdadero espacio de autoridad y del autor se sitúa –en la acertada expresión de Marilyn Randall– en los márgenes del texto, lugar antaño privilegiado del comentador" (1992, págs. 94-95). Estas reflexiones eruditas se prolongaron en debates epistolares y obras de referencia que buscaban tanto afinar unos procedimientos estandarizados de citación, como asegurar su implantación a través de la formación de las nuevas generaciones eruditas, en obras como el *De recta methodo citando Authores, & authoritates* de Gaetano Giardina antes mencionado.

Las instancias de discursividad eruditas tanto sociales como bibliográficas se convirtieron en escenarios de consolidación de las nuevas *políticas de citación* eruditas. No sólo era objeto de discusión y de negociación colectiva la estimación de lo que se consideraba "bien común" como verdades científicas conocidas por el conjunto de la comunidad erudita, o como, en otros géneros eruditos, recursos literarios y retóricos de uso legítimo en tanto que consuetudinario. La aparición y generalización del "espíritu ilustrado" en su aspecto más filantrópico y universalista, propicio a las interpretaciones conducentes a fortalecer la comunicación científica y literaria, resultó una fuerza determinante (y, con frecuencia, una coartada de todo tipo de apropiaciones, justificadas en nombre del "Progreso general" o del "Bien común"). En una edición del *Diccionario filosófico portátil* de Voltaire de 1762, el editor justificaba el haber añadido textos de otros autores en aras del "interés general", puesto que Voltaire "se hallaba ocupado" y no podía encargarse de aumentar y corregir su obra, argumento que culminaba con una osada y retórica pregunta: "¿Qué le importa al público, si la obra es buena, el saber quién la ha hecho?"[2]

---

[1] Formulada en el artículo NIHISIUS del *Dictionnaire Historique et Critique* [1703], T. XI, Paris: Desoer, 1820, pág. 164-174..

[2] "Advertencia" que antecede el *Dictionnaire philosophique ou Introduction a la conoissance de l'homme*, Paris: Durand & Guillyn, 1762.

Otro factor que influyó en las definiciones finales que se impondrían posteriormente fue la acentuación de la dimensión individual, subjetiva de los autores –que alcanzaría su paroxismo en los movimientos románticos– la noción de autoría como una propiedad inherente a la persona civil del literato u hombre de Ciencia. Esto no hacía más que consolidar tendencias enunciadas en la República de las Letras con gran anterioridad; Pascal exigía que los autores proporcionaran no sólo la solución a los grandes problemas matemáticos, sino también su demostración detallada. La autoría científica y literaria quedaba en cierto modo ligada a la "capacidad individual", transferible hasta cierto punto, de *producir en lo primordial* los textos.

En otro orden de cosas, los *libros de plagios*, así como los libros de "vitia eruditorum" más generalmente, proporcionaron una autoridad añadida, modelos, cuando no los argumentos mismos de buena parte de las querellas entre autores durante largo tiempo. El artículo sobre el "plagio" en la *Enciclopédie* de Diderot, elaborado por Jaucourt, retoma los materiales de Thomasius y Reinelius que aparecían –aquí sí– citados en el *Diccionario* de Bayle (RANDALL, 2001a, pág. 107). Todavía a fines de siglo, la *Carta de Paracuellos* de T. A. Sánchez o *La Corneja sin plumas* de Juan Pablo Forner utilizaron, como hemos visto, materiales eruditos y argumentos de la monografía de Thomasius y Reinelius en su campaña contra la corrupción moral de la época el primero, y contra José de Vargas Ponce, el segundo. Asimismo, en el continente americano, el *Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi,[1] en su feroz e implacable crítica de la sociedad de su época, remitía a la *Charlataneria Eruditorum* de Mencken para dar cuenta de sus males literarios.

La frenética caza de hurtos, préstamos y "apropiaciones indebidas" se practicó durante todo el siglo XVIII y bien entrado el siguiente. La erudición acumulada por los Polihistores y su emulación por las diferentes generaciones ilustradas se extendió por el "mundo letrado" de la época, entendida la expresión tanto geográfica como socialmente. Como ya he expuesto, estas prácticas de "desenmascaramiento" acompañaban estrategias ineludibles de posicionamiento y acumulación de capital simbólico. En su esmerado estudio sobre la construcción social, discursiva y simbólica del "hombre de letras" del siglo XVIII, Joaquín Álvarez Barrientos ha puesto en relación la consolidación disciplinaria del "plagio" a partir de la publicación y difusión de la *Dissertatio* de Thomasius y Reinelius, de las obras derivadas, de la *Charlataneria* de Mencken o de la traducción castellana de *El hombre de letras* de Bartoli por Gaspar Sanz, con las luchas internas y las ruidosas polémicas de los literatos del Siglo de

[1] En la edición que manejo, la cuarta de 1842 (México: Galván), la extensa referencia figura en las págs. 56-58 del tercer tomo.

las Luces hispánico. Tomas de Iriarte consagró buena parte de sus *Fábulas literarias* a satirizar a los malos autores: pedantes, compiladores, traductores infieles, plagiarios, copistas, etc. La obra fue criticada por Forner bajo el pseudónimo de Pablo de Segarra en el *Asno erudito* (1782), al que respondió amargamente Iriarte en un opúsculo *Para casos tales suelen tener los maestros oficiales* (1782), también bajo pseudónimo, como *Eleuterio Geta*, trasunto de Iriarte que incluso le conminaba a tomar la pluma y defenderse de las acusaciones de Segarra-Forner:

> Acusa a Vm. este célebre Crítico de no haber hecho cosa en sus *Poesías* que poner *en versos mui fríos* (…) *o prosa rimada, materias tratadas en prosa suelta por millares de Autores*. Pero no cita, para prueba de esta absoluta, los libros de que Vm. ha sacado v.g. el plan de su *Poema de la Música*, las imágenes, las reflexiones nuevas, los principio no vulgares (…) Esto, y lo que, sin alegar testimonio que lo confirme, dice Segarra (…) que Vm. se vale de *las cosas extrangeras y procura copiarlas á la sordina*, me parece que, en substancia, es llamar a Vm. mero Copista ó Plagiario.

A grandes rasgos, Geta-Iriarte reprocha a Segarra-Forner que acuse infundadamente en asuntos tan graves: sin tener en cuenta "las imágenes, las reflexiones nuevas, los principio no vulgares", y sin *pruebas*, sin el apoyo *citas* de los textos plagiarios y plagiados:

> Déle Vm. sobre el punto una buena [reconversión] fraterna enseñándole qué circunstancias y qué pruebas tan rigurosas se necesitan para asegurar con verdad que un Autor ha robado de otro.

Lo que aconseja E. Geta a Iriarte –es decir, a sí mismo– es que ante este tipo de ataque responda de la forma más eficaz y contundente: con otra acusación de plagio. Ésta tampoco aparecerá excesivamente documentada, pues inmerso en su baile de máscaras nominales, Iriarte no utilizará el verdadero nombre (que sí indica en las páginas previas) del acusador-plagiador, Forner, ni de la obra culposa:

> …y si, para muestra de lo que es un plagio bien declarado, no se le ocurriese a Vm. otro exemplo, hágame el gusto de citarle el de un Traductor que hace pocos años dedicó un libro á uno de los Serenísimos Señores Infantes, y tuvo valor para tomar en su Dedicatoria todo el método y las frases literales de la que Gregorio Hernandez de Velasco escribió al Rei D. Felipe II ofreciéndole su traducción de la Eneida. Quando quiera Vm. cotejar las dos Dedicatorias, descubriré a Vm. quien es el tal Plagiario (…)[1]

[1] *Para casos tales suelen tener los maestros oficiales. Epístola crítico parenética o exhortación patética que escribió Eleuterio Geta al autor de las Fábulas literarias en vista del papel intitulado El Asno erudito* [1782].

Como se puede apreciar ambos autores no distan mucho en la práctica, ambos se interesan más en manipular los efectos de la lectura que en "probar" (demostrar, razonar) las críticas estéticas que entremezclan con las descalificaciones morales. Bien es cierto que la apropiación de Forner era, al uso de la época, considerablemente más indecorosa, por lo que la acusación de Iriarte parece mejor fundada. Pero, ¿era realmente inexcusable que en un texto formulario de circunstancias, que debía servir de mero paratexto al verdadero trabajo de autor, retomase fragmentos ajenos? Una de las faltas que Iriarte reprochaba a los malos críticos –inclusive al *Asno erudito*– era que perdieran el tiempo con mezquindades y no prestaran atención al conjunto de la obra; una de sus *Fábulas literarias*, "El buey y la cigarra", está consagrada explícitamente a la cuestión: "Muy necio y envidioso es quien afea un pequeño descuido en una obra grande".[1]

Debemos entender, pues, que las contra-acusaciones de "plagio" respondían en este caso más a una cuestión *ad hominem* que a otra cuestión poética. Y sin embargo, éste es otro de los defectos criticados recurrentemente por Iriarte –por ejemplo en la fábula XXXIV, "El cuervo y el pavo: cuando se trata de censurar los defectos de una obra, no deben censurarse los personales de su autor" (2006, pág. 177), o incluso, más claramente, defendiéndose en otra polémica con Juan José López Sedano: "los escritos no son las personas de Escritores" (1787, pág. 46). Sin embargo, en un momento en el que el estatus social, luego simbólico, de los autores se encontraba en pleno proceso de redifinición, tanto Forner como Iriarte atacan allí donde la posición de los autores se encuentra más difusa. Forner le reprocha a Iriarte su falta de originalidad en tanto que mero versificador y traductor de Esopo y de La Fontaine. Tanto Iriarte como Forner, reivindican el calificativo "original" para su labor de traducción y adaptación, trascendiendo el uso de la época que lo limitaba al hipotexto traducido. Son *originales* aquellos que "imitan con elección y propiedad", sostiene Iriarte (1787, pág. 362), los que hacen *propias* las obras cuando se las a*propi*an haciendo un uso a*prop*iado del lenguaje literario; es decir: cuando respetan el *decoro* en los intercambios, en el comercio literarios: el inicio negociado de la *propiedad* literaria como institución social, como objeto de ambición y conflicto.

Las polémicas generadas en torno a los principales actores de las Letras españolas del momento llenaron multitud de páginas de revistas, publicaciones eruditas, folletos, anónimos, pasquines, correspondencias privadas (a menudo publicadas *a posteriori*, a medida que se

---

Cito a partir de la edición de 1787, recogida en la *Colección de obras en verso y prosa*. Tomo VI. Madrid: Benito Cano, págs. 372-373.

[1] *Fábulas literarias*, Ángel L. PRIETO DE PAULA (ed.), 4ª edición Madrid: Cátedra, 2006, pág. 183.

consolidaba el interés por la esfera biográfica de los autores), y afectaron a las figuras literarias e intelectuales más relevantes del Dieciocho –y que registra Álvarez Barrientos–, hasta el punto de convertirse en tópicos conversacionales o *tics* discursivos de la práctica totalidad de los escritores representativos del periodo, quienes parecen haber encontrado en la polémica una forma eficaz de *negociar* los méritos literarios respectivos: José de Goya y Muniáin, Juan Pablo Forner y José Vargas Ponce (antes citados), Tomás Antonio Sánchez, el Padre Sarmiento, Juan Sempere y Guarinos, Tomás y Juan de Iriarte –autor de una *Dissertatio de Martini Furto Litterario* contra el deán Martí–, los Fernández de Moratín, el padre Isla, Gregorio Mayans, José Miguel Royo en su polémica contra Tissot, Rodríguez de Campomanes, José Cadalso, y un largo etcétera (ÁLVAREZ BARRIENTOS, 2006, págs. 153, 194-199).

El fenómeno distaba mucho de ser endémico a los territorios hispánicos y responde a los cambios más generales producidos en todos los espacios letrados,[1] en los que se multiplicaban exponencialmente las acusaciones de comportamientos deshonestos a medida que la actividad literaria se convertía en una posibilidad real de ganarse la vida. Cualquier autor era susceptible de recibir acusaciones, especialmente los autores de mayor éxito como Jean-Jacques Rousseau,[2] Laurence Sterne,[3] John Milton, etc., quienes sufrieron de manera recurrente los ataques de otros escritores, bien por envidia de otros menos afortunados (como a menudo interpretaron los propios afectados), bien por la mayor visibilidad de la obra de estas figuras editoriales del momento, verdaderos privilegiados dentro de los todavía gremiales sistemas de gestión de la propiedad literaria[4] (como veremos más adelante). La generalización de las acusaciones conducía inexorablemente a la trivialización de las infracciones contra la ética literaria, hasta el punto de que Voltaire, en la entrada "Plagio" de su *Diccionario filosófico*, llegaría a sostener, además de considerarlo un asunto esencialmente de las formas poéticas, que se trataba "con seguridad, de entre todos los robos, del menos peligroso para la sociedad".[5]

---

[11] Para la lengua francesa ver el artículo de Muriel BROT, "Réécritures de Lumières" en el número monográfico de la revista editada por Philippe ROGER *Critique. Critique. Copier, Voler, les plagiaires* LVIII, nº 663-664 de agosto-septiembre 2002, pags. 627-637.

[2] Jean Joseph CAJOT escribió un volumen, que tuvo una cierta circulación, para denunciar las deudas no declaradas de Rousseau con el padre Mariana, John Locke, Bossuet, entre otros autores: *Les plagiats de M. J.J.R. de Genève sur l'Éducation*. La Haye, Paris: Durand, 1766.

[3] Vid A. GRAFTON (1997, págs. 161-166); cfr. T. MALLON (1989).

[4] John Milton se aseguró unos beneficios considerables con la publicación de sus obras, firmando contratos inéditos en la época: Peter LINDEMBAUN "Milton's Contract" (WOODMANSEE & JASZI, 1994, págs. 175-190).

[5] « Plagiat » del *Dictionnaire philosophique portatif*, cito por la edición de las *Œuvres Complètes*, Tome 54. ¿Paris, Kehl?: Imprimerie de la societe littéraire-typographique, 1785, pags. 211-213.

Sin embargo, la profesionalización de la Literatura corría pareja a la acuciante necesidad no exenta de fines publicitarios de "existir" y dar "buena imagen" (i.e. una garantía de calidad) en el nuevo escaparate de productores y bienes literarios de consumo. Los clientes, ese nuevo público que excedía los círculos literatos (sobre todo en los países del Norte y Centro de Europa), formaban su gusto en las publicaciones periódicas *ad hoc* y en los nuevos espacios de socialización, a menudo lejos de las herramientas filológicas tradicionales. La información de la prensa periódica o de los boletines y revistas culturales posee características propias que explican la dispersión y fragmentación de los discursos sobre el plagio en panfletos, reseñas, artículos de opinión o, más excepcionalmente, monografías: géneros desprovistos de un enfoque global o exhaustivo de las prácticas condenadas en Literatura, modalidades de la Crítica caracterizadas por su carácter inmediato, superficial o impresionista.

A lo largo del siglo XIX las referencias a la Crítica erudita disciplinaria menudean progresivamente, para dar paso a una nueva discursividad con focos de interés muy distintos, incluso opuestos a las generaciones anteriores. Aunque Charles Nodier todavía se servía de manera profusa de la *Dissertatio de plagio literario* para sus *Questions de Littérature légale* (1805, 1826), los estudiosos posteriores parecen, por el contrario, citar estas obras de manera indirecta, más como ornamento bibliográfico que como fuentes efectivas, hasta un olvido casi total durante el siglo XX.

No obstante, sería erróneo suponer que la formidable sistematización elaborada por Thomasius, Baillet, Bayle o sus colegas y sucesores fuera descartada por la reflexión teórica posterior; buena parte del material erudito fue asimilado por la Crítica e incluso la Teoría literaria modernas, esencialmente en su aspecto anecdótico, *ejemplarizante*, y tópico, aunque desde contextos e intereses bien distintos. Obras como la de Bayle, y las demás mencionadas anteriormente, habían llevado a cabo la ardua tarea de poner "orden", catalogar, indexar, descartar las imposturas de las verdaderas obras y autores, la construcción de un Parnaso, de un canon fiable y universal…, la *normalización*, en suma, del campo de las Letras. Todos estos esfuerzos desembocaron a la postre en la verdadera autonomía del campo, en el advenimiento de lo que se ha dado en llamar *Edad de la Literatura*.

2.2.3.2 Cambio de paradigma. La Edad de la Literatura. Descrédito de los cazadores de plagios.

> Y Dios os libre de desviaros un átomo de las quisquillas de estos hipercríticos y pantocríticos: la guerra será infalible…
> Johann Burkhard Mencken, *De Charlataneria eruditorum*.

La expresión "Edad de la Literatura"[1] no es más que un recurso de conveniencia para agrupar en una misma noción toda una serie de fenómenos, evoluciones y nuevas instituciones que regulan o conforman el comercio de la palabra escrita o literaria. Muchos de sus rasgos constitutivos ya se encontraban vigentes en mayor o menor grado durante otros periodos de la Historia Literaria, el carácter revolucionario de otros tantos de sus hitos históricos (como podrían ser la institución del *copyright* o de los derechos de autor, el establecimiento de las cátedras de Teoría de la Literatura en las Universidades, la autonomía del campo de las Letras frente a los otros discursos artísticos o estéticos, etc.) no resiste la confrontación con antecedentes inmediatos, que tienden más bien a situarlos dentro de movimientos y tendencias previos que acentúan, y de los que, con frecuencia, representan la culminación. Por el contrario, hecha esta salvedad, nada nos impide servirnos de la expresión para nuestros propósitos de dar cuenta de una serie de elementos que, irreversiblemente (al menos en apariencia), se encuentran ligados a las obras literarias modernas, y sus modos de producción, circulación y consumo.

Por el momento, entre estos rasgos constitutivos de la Edad de la Literatura sólo destacaré dos: uno, *interno* en cierto sentido, concierne al régimen de representación y a su categorización ontológica y epistemológica; el otro, digamos *externo*, concierne a los modos de producción, difusión y consumo (y reproducción) de las obras literarias. En primer lugar, la Edad de la Literatura supondrá efectivamente una ruptura con la mímesis aristotélica y el posicionamiento de las distintas obras y autores con respecto a una tradición y una realidad de la que se suponían "espejo" o reflejo. A partir del Pre-romanticismo, la labor imitativa *reflexiva* heredada por las poéticas occidentales se verá sustituida por las poéticas *expresivas*, donde, cada vez más, el valor literario emanará directamente de la personalidad del autor que firma los textos. Esta evolución es sobradamente conocida y fue expuesta en el influyente ensayo *El espejo y la lámpara* de M. H. Abrams.[2] Esto no significa que, en lo sucesivo, la representación de la Escritura proscribiera las imágenes especulares (como atestigua el célebre espejo realista "a la orilla del camino", o, más recientemente, el realismo de la escritura como *testi-*

[1] La noción de un cambio significativo en la relación entre la palabra literaria y la sociedad es frecuente bajo ésta u otras etiquetas similares, no obstante con no desdeñables diferencias teóricas y cronológicas; así G. GULLÓN en los *Mercaderes en el templo de la literatura* (Madrid: Caballo de Troya, 2004), A. VIALA (1985) o P BÉNICHOU (1973); J. RUBIO TOVAR en *La vieja diosa. De la Filología a la posmodernidad* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004) o, desde posiciones próximas al marxismo, J. KRISTEVA en *Σημειωτική* [*Semiotiké*] *Recherches pour une sémanalyse* [1969]. (Paris: Seuil, 1978), donde lo asociaba al advenimiento de la "clase burguesa".

[2] M. H. ABRAMS, *The Mirror and The Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London, New York: Oxford University Press, 1953.

monio fidedigno o denuncia de la realidad histórica), sino que las representaciones *expresivas –mágicas, proféticas* o, más simplemente, *lúcidas*– se convirtieron en hegemónicas (no marcadas) frente a las miméticas tradicionales.

La segunda transformación parece asimismo irreversible y concierne *strictu sensu* a la economía de la Escritura. En inglés se conoce como "*commodication of literature*" (o "*culture*"), expresión que puede ser traducida tanto como la *industrialización* de la cultura, y la subsiguiente transformación de los textos en "bienes de consumo de masas", como, en su sentido más material, la homogenización de los modos de consumo y distribución de los textos desligados definitivamente de los ámbitos clericales, aristocráticos o académicos propios de la economía literaria del Antiguo Régimen. La expresión anglosajona proviene del sustantivo *commodities* (habitualmente en plural) que denota 'el conjunto de bienes y servicios ofrecidos al público para su venta o contratación', término de la economía política y la sociología del trabajo.[1] En inglés la expresión tiene la virtud de mantener visible el proceso etimológico (impertinente en las posibles traducciones al español u otros idiomas) por el que la fuerza laboral o la materia prima es *modificada* para que pueda ser puesta a la venta de la manera más eficaz (es decir, rentable) y *cómoda*[2] para su adquisición por parte del Público, cuya respuesta viene determinada por los modos de construcción y consumo simbólicos que las nuevas tecnologías de la palabra permiten. Walter Benjamin, en su conocido ensayo "La obra de arte en la era de la reproducción mecánica" (1936), ya advertía de los efectos inadvertidos del nuevo estatus discursivo alcanzado tras la *comodificación* de la cultura:

> La reproducción masiva de obras de arte, de este modo, no sólo está relacionada con la producción en masa de productos industriales, sino además con reproducción en masa de acciones y de comportamientos. Ignorar estas relaciones implica privarse de todo medio para determinar la función actual del arte.[3]

De estas dos evoluciones fundamentales arriba esbozadas, surge toda una serie de trasformaciones irreversibles dentro del Campo de las Letras, una de las cuales, y no la menor, es la creciente profesionalización de la Escritura: actividad lucrativa reglada judicialmente de manera autónoma y diferenciada (derechos de autor, propiedad intelectual, contratos de edición, libertad de prensa, etc.). Del colectivismo consuetudinario y gremial característico del

[1] La "commodication of culture" es uno de los blancos privilegiados de las corrientes vanguardistas afines al Situacionismo de Guy DEBORD, *La société du spectacle* [1967], Paris: Gallimard, 1992.
[2] "Commodify" es el verbo que implica la transformación en bienes de consumo, así como la acción de otorgar un valor comercial a una materia u objeto. "Commodities" hace referencia tanto a las características de un hotel (minibar, jacuzzi, gimnasio, etc.), como a la noción de 'mercancías'.
[3] Walter BENJAMIN, "L'oeuvre d'art dans l'âge de la reproduction méchanique", *Écrits français*. Edición de J.-M. MONNOYER, Paris: Gallomard, 1989, pág. 228.

Antiguo Régimen que representaban las diferentes *Repúblicas Literarias* de los siglos XVII y XVIII, los autores pasaron, a partir del Romanticismo, a un feroz individualismo que se apoyaba más en la subjetividad de los actores (autores, críticos, investigadores) que la aplicación colegiada de la doctrina tradicional sobre la mímesis de la realidad (doctrina sobre los géneros y los modos de imitación) y de las relaciones intertextuales legítimas, negociadas tanto verticalmente en las diferentes *querelles* entre *anciens et modernes*, como horizontalmente entre contemporáneos, compatriotas y extranjeros en los lugares de socialización literaria.

En adelante, por el contrario, las disputas entre autores se solventarán individualmente en las columnas reservadas en la prensa a la Crítica Literaria, y los jueces serán los anónimos componentes del Público, masa lectora indeterminada, *para* y *por* la que escriben los críticos profesionales. En lo tocante a las letras españolas: la sentencia ya la había pronunciado en 1758 el padre Isla: "Usted [Público] solo es el que da o el que quita el crédito a los escritos y a los escritores".[1]Ante la *opinión pública* (de sus compatriotas), y no ante sus pares literarios, denunciaba (y cobraba bien por ello) Mariano José de Larra los, a su juicio, inveterados plagios del teatro español de los siglos XVIII y XIX, los cuales calificaba de mera labor de traducción (casi, cuando no completamente, "plagiaria"):

> …la traducción fue entre nosotros una necesidad: careciendo de suficiente número de composiciones originales, hubo de abrirse la puerta al mercado extranjero, y multitud de truchimanes con el [diccionario de] Taboada en la mano y valor en el corazón se lanzaron a la escena española.[2]

Esto no quiere decir, sin embargo, que los autores tengan una fe ciega en la opinión democrática del *Público*, y Larra, aprendidas las lecciones de los ilustrados, no se hace demasiadas ilusiones sobre su capacidad de persuasión o *esclarecimiento* de la masa lectora o espectadora, asediada por el mal gusto, condenada al silencio y a ser defendida (e interpretada) por el crítico:

> Diga usted esto sin embargo, y verá usted levantarse en contra de la crítica autores, actores y traductores en masa: y, en realidad, quién tiene razón. *¿De parte de quién está el público?* Lo ignoramos: el público pasa por todo, ni silba un autor, ni un actor, ni una traducción. (La cursiva es mía, pág 132).

La acumulación de saberes y materiales eruditos en torno a la intertextualidad ilegítima perdía progresivamente sentido. No sólo se presentaba como un saber hipertrofiado y fosili-

---

[1] Apud (ÁLVAREZ BARRIENTOS, 2006, pág. 79).

[2] "De las traducciones". En *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres* (Vol. IV, págs. 125-132). Madrid: José M. Repullés (1837), pág. 127.

zado, relegado a una erudición mecánicamente cumulativa, sino que su terreno de actuación, su campo disciplinario exclusivo de saber fue progresivamente apropiado por disciplinas más eficaces a la hora de gestionar, defender o atacar los intereses individuales de los escritores, tanto simbólicos como materiales, en los nuevos contextos sociales y culturales. La ruptura epistemológica advenida durante el siglo XVIII había invertido el signo de los estudios académicos, científicos, sobre el plagio al desplazar el foco de interés de los críticos y los historiadores hacia la personalidad del autor (el genio individual, heredero subjetivado del *ingenio* barroco) y la sociedad donde se producen las obras (debates sobre la utilidad social de las Letras y, posteriormente, sobre el genio de las naciones). Simplemente, la adecuación de los textos a los supuestos principios universales de la *imitatio* y la observación del *decorum* dejaron de ser considerados como magnitudes pertinentes a la hora de interpretar y evaluar las obras artísticas. En su lugar, aparecieron criterios novedosos –esto es, *strictu sensu* en cuanto a su aplicación– como *originalidad*, *autenticidad* y *sinceridad*, garantías de la pertinencia, el valor y la eficacia (afectiva, emotiva, estética) de la obra artística.

Durante el siglo XIX, el Positivismo y el denominado modelo histórico-comparado se caracterizaron por la proliferación de los estudios histórico-biográficos (del tipo "Vida y obra de…") en los que se sobrentendía una correspondencia más o menos directa entre, por un lado, la personalidad (singular) y la sociedad del Autor y, por el otro, las características (singulares) de la obra literaria; como se ha dicho y repetido con frecuencia, la "vida de un artista se convertía en una más, la mayor, de sus creaciones ". En este marco epistemológico, los casos de plagio no entraban dentro del análisis literario de la obra, pues las obras plagiarias, una vez etiquetadas como tales, permanecían en la parte "anecdótica" de estos estudios; como cualquier otro tipo de conducta, peripecia o incidente biográfico, sólo merecían atención filológica en tanto repercutieran en la obra de los autores estudiados. En caso contrario, si se decidía que el material apropiado no resultaba en una "imitación servil", "hurto" o cualquier otra expresión que denotara una falsa autoría, las influencias fueron clasificadas según las fuentes y la importancia de las mismas.

Con la institución y la consolidación del método histórico-biográfico (Gustave Lanson, Joseph Bédier, Bartolomé José Gallardo, Ramón Menéndez Pidal, etc.) durante los siglos XIX y XX, esta labor de discriminación y adscripción de "fuentes" se convirtió en una actividad indiscutida, casi mecánica de los filólogos y de la Crítica textual, no siendo hasta el último tercio del siglo pasado (salvo remarcables excepciones, como pudiera ser el caso de M. Bajtín) cuando la reflexión de los investigadores se volvió de nuevo a la relación misma entre los distintos textos, más allá de la estéril constatación de las supuestas repeticiones o similitudes,

desde los nuevos enfoques posibilitados por la Posmodernidad. De este modo, el estudio *sistemático* del plagio, es decir, las relaciones ilegítimas, fraudulentas entre dos textos, reaparecía en los ámbitos académicos, tras más de siglo y medio de *destierro anecdótico*, relegado a las escaramuzas panfletarias, a la reseña periodística, al género de las curiosidades literarias o a las obras revisionistas (del canon, de las generaciones anteriores, de las escuelas rivales), o, como máximo, a la aparición esporádica en monografías consagradas a "desenmascarar" la verdadera naturaleza (el verdadero valor) de un autor, de una obra o de un movimiento.

En este orden de cosas, no es de extrañar que los recelos expresados por el Padre Feijoo (citados anteriormente) acabaran imponiéndose como la opinión mayoritaria. Recordemos que el benedictino renunciaba a responder a las múltiples e indiscriminadas críticas que le dirigían corresponsales de toda condición. Feijoo denunciaba además el carácter espurio de muchas de las críticas publicadas, entre las que atacaba con especial dureza las acusaciones de plagio, que achacaba al deseo de ganar fama a su costa sin preocuparse de lo bien fundado de sus sospechas o enmiendas. La actitud de Feijoo era minoritaria en un momento en que el estudio del plagio se convertía en una de las sub-disciplinas académicas del trabajo erudito de los polígrafos, literatos e ilustrados europeos con el objetivo de regular definitiva y autónomamente el comercio y la gloria literaria (otro tipo de recompensas no solía ser tenido en cuenta) en el marco de una utópica República de las Letras. Un siglo más tarde, por el contrario, el antaño irreparable crimen plagiario se veía trivializado, con la paradoja añadida de que esto se hacía en uno de los periodos en los que, supuestamente, más se habría de valorar la *originalidad* de las composiciones literarias:

> Y al paso que nadie se atreve a tocar a esos sagrados nombres que sólo por antiguos tienen mérito, son juzgados los jóvenes que empiezan con toda la severidad que aquéllos merecerían. El más leve descuido corre de boca en boca; una reminiscencia es llamada robo; una imitación plagio, y un plagio verdadero intolerable desvergüenza. Esto en tierra donde hace siglos que otra cosa no han hecho sino traducir nuestros más originales hombres de letras.[1]

Esta otra cita de Larra encierra en sí misma las contradicciones de la crítica literaria romántica, elitista y *democrática*, celosa de los privilegios del genio y vindicadora de los valores estéticos auténticos emanados de manera incierta y casi inconsciente del pueblo-

[1] Mariano José de LARRA, "Don Timoteo, o el literato" en *Fígaro. Colección de artículos dramáticos literarios políticos y de costumbres*. Madrid: Hijos de doña Catalina Piñuela, 1837, pág. 109.

nación. Un elemento se ve reforzado en el juego: la dimensión social de la Literatura. Si nos fijamos con atención el pasaje citado de Larra invierte fielmente el argumento del que se servía Feijoo para descalificar las acusaciones de plagio: si, según éste, las acusaciones de plagio se realizaban en la mayoría de las ocasiones contra aquellos que poseían prestigio literario (i.e. *capital* socio-simbólico) por aquellos que carecen de él, para aquél, son los recién llegados que pretenden legítimamente el acceso quienes se ven perjudicados de manera abusiva por los actores bien asentados en la jerarquía simbólica de un *Mundo de las Letras* que es cada vez menos una "República de ciudadanos, iguales en derechos".

El desmoronamiento y cuestionamiento de los ideales filantrópicos y desinteresados de la Crítica Literaria corren parejos a la proliferación de los ataques contra los "pancríticos, hipercríticos, pedantes" y otras apelaciones similares, dentro de las cuales las invectivas contra los "cazadores de plagios" no hacen sino resaltar uno de los rasgos más repetidos de un estereotipo común, ya presente en las obras de ficción que habían retratado la ascensión de las clases letradas (así por ejemplo la *Comédie des academicistes* [1637],[1] *Les femmes savantes* de Molière, la *Comedia nueva o el café* de Moratín, o los *Eruditos a la violeta* de Cadalso, entre otros ejemplos posibles). El desgaste de los tópicos recurrentes sobre la *mala literatura* y los falsos autores suscitó a la postre reacciones contrarias a las previstas inicialmente. Así, por ejemplo, las acusaciones contra Alexander Pope o John Milton levantaron un reguero de muestras de solidaridad y adhesiones, incluso por parte de adversarios políticos y religiosos notorios, especialmente en favor del segundo,[2] ya consagrado como "bardo británico", sólo comparable a la oleada de ataques que recibió el denunciante, William Lauder, del que por añadidura se probó que había falsificado las pruebas que supuestamente demostraban los plagio del *Paradise Lost*.[3] Otro tanto sucedió con las críticas (abusivas) que en su día recibiera el Padre Feijoo; en 1760, el padre Antonio Codorniu le dedicaba su tratado sobre las *Dolencias*

[1] Obra anónima en un principio, sería después reconocida como propia por Charles de Saint-Evremond en 1680, con el nuevo título de *Les académiciens* (VIALA, 1985, págs. 30-34).

[2] Así, por ejemplo, Voltaire se negó a dar crédito a las acusaciones y se molestó en comparar las supuestas fuentes ocultadas en un subartículo titulado "Du réproche du plagiat fait à Milton" dentro del artículo principal "Epopée" de su *Dictionnaire philosophique*, Tome IV. Amsterdam: Marc-Michel Rey, 1789, págs. 211-215.

[3] William LAUDER publicó varios artículos antes de dar salida a un volumen completo en 1750 en el que acusaba a Milton de plagiar a cientos de autores: *Essay On Milton's Use And Imitation Of The Moderns In His Paradise Lost* (London: J Payne And J Bouquet, 1750). En la portada, el volumen reproducía citada sarcásticamente la intención manifiesta de Milton de escribir "cosas nunca intentadas en prosa o verso" [things not attempted yet in prose nor verse]. El asunto terminaría llegando incluso al Parlamento británico donde en aquel momento se votaban una serie de enmiendas a las nuevas leyes de Propiedad Intelectual, de las que Milton, que había establecido contratos pioneros con sus editores, era un precedente simbólico de peso: Paul Baynes, "Theft and Poetry and Pope", en el volumen antes citado, (KEWES, 2003, págs. 172-176).

de la Crítica, en el cual al hilo de los reproches contra los hipercríticos y *pancríticos* sostenía que la suya era una "extrañeza [indignación] ridícula" y mórbida:

> Está Dolencia baxo el nombre que la propongo puede significar muchas enfermedades, pero aqui la entiendo yo por la que padecen aquellos que se escandalizan de todo plagio: esto es, de encontrar en algun Autor, como proprio, lo que verdaderamente es ageno y que translaticiamente se llama plagio (…)[1]

Pronto los ataques contra los "cazadores de plagios" [*plagiarism hunters* o *thief-catchers*] se convirtieron en tópicos, al tanto que la *crítica literaria intertextual* se veía relegada a los nuevos ámbitos periodísticos y divulgativos, al ámbito de las curiosidades y anomalías sorprendentes (*sensacionalistas*), en el recorrido que va desde el estudio académico al discurso jurídico y la crónica (literaria) de sucesos.[2] El cambio epistemológico no es sólo visible en la distinta elección de géneros discursivos diferentes de los empleados con anterioridad, también en la diferencia de intereses de los actores en juego. En la caracterización que realiza Joaquín Álvarez Barrientos de los discursos del plagio vigentes en el siglo anterior a la Edad de la Literatura se percibe claramente la evolución acaecida:

> El aspecto económico del plagio fue menos atendido en la época [siglo XVIII] que sus implicaciones morales, dadas las precarias condiciones del mercado editorial, pero tanto autores como impresores y libreros se dedicaron a apropiarse de trabajos ajenos y a hacer ediciones piratas (ÁLVAREZ BARRIENTOS, 2006, pág. 194).

Los escribidores, mercenarios de la pluma, sufrían una verdadera y literal angustia "publish or perish", que explica la trivialización de las infracciones de las convenciones, no obstante aceptadas por casi todos. Este clima de cinismo es compartido en otros países donde se desarrollaba la prensa periódica, y autores como Álvarez Barrientos, Paul Baynes o Alain Viala han señalado paralelismos entre la escena británica, gala e hispánica, los escribidores de la *Gurb Street*[3] o los *littérateurs*, auténticos mercenarios de las letras de la Francia pre y post-revolucionaria (VIALA, 1985). En este contexto, no es de extrañar que se privilegiara los medios jurídicos y periodísticos para defender, atacar y consolidar los beneficios simbólicos y económicos que antaño se dirimían en las aulas universitarias, en las Academias y en las

---

[1] *Dolencias de la Crítica que para precaución de la estudiosa juventud expone a la docta madura edad y dirige al mui ilustre señor don Benito Gerónimo Feijoo, etc, el Padre Antonio Codorniu de la Compañía de Jesús,* Gerona: Antonio Oliva, 1760, pág 164.

[2] Robert MACFARLANE enumera diversos prounciamientos del tópico en boca de escritores, críticos y periodistas del s. XIX: "Purloined Letters and Plagiarism Hunters", en Original Copy. *Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature.* Oxford, New York: Oxford University Press, 2006, págs. 41-49.

[3] Marlon B. ROSS, "Authority and Authenticity: Scribbling Authors and the Genius of Print in Eighteenth-Century England" (WOODMANSEE & JASZI, 1994, págs. 231-257).

obras eruditas. Este fenómeno es observable en la creciente presión ejercida por los Autores en la *opinión pública* para que se establecieran y se consolidaran los *derechos de autor*; prerrogativas jurídicas y económicas anteriormente detentadas, en la práctica totalidad de los casos, por impresores, editores o empresarios teatrales. La consolidación de las figuras fuertes de autoría (románticas, biográficas, artísticas, profesionales…) supusieron una serie de transformaciones fundamentales en el *comercio de las Letras* (y su consumo). Entre otros aspectos igualmente relevantes, ganarse la vida con la literatura dejó de ser considerado como una ocupación plebeya o subalterna, a medida que la profesión adquiría el necesario reconocimiento social y jurídico.[1]

Me gustaría hacer referencia a dos de las obras más influyentes durante el siglo XIX, descendientes en línea directa de los estudios eruditos y filológicos anteriores a la instauración del *copyright* (derecho de autor patrimonial y comercial, no necesariamente moral) que reflejan este cambio de intereses, escenarios y disciplinas discursivas y sus participantes o destinatarios potenciales.[2] Estas obras reflejan la evolución desde la Filología, la Historia y Crítica literarias hacia la Bibliografía –como nueva ciencia de la Escritura: el "estudio de los libros como objetos materiales y de la transmisión de documentos literarios y no literarios, así como del proceso de producción y reproducción de determinados textos" (RUBIO TOVAR, 2004, pág. 393)– y la Jurisprudencia (en lo referente a la Instauración generalizada de la Propiedad intelectual y los Derechos de los autores). La segunda de estas dos obras aludidas, *Il plagio* (1903), del jurista Domenico Giurati, culmina un proceso iniciado por la primera de ellas, *Questions de Littérature Légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* de Charles Nodier (1812, 1828), donde el término clave es el de "literatura legal". Este proceso consistiría en un desplazamiento de los discursos sobre la intertextualidad o la (re)producción literaria desde los ámbitos de la Crítica y de la Teoría

[1] Es necesario matizar la idea de que los autores y sus "derechos" no eran en absoluto reconocidos en el Antiguo Régimen; A. VIALA apunta que durante este periodo: "[e]l Estado puede conceder una base oficial a la incipiente autonomía [del campo de las Letras] (instituyendo las academias), consagrar y legitimar la reputación literaria (institucionalizando el mecenazgo), pero mantiene la subordinación (a través de la censura y de los límites impuestos a los derechos de los autores" (1985, págs. 85-86, 176).

[2] "Desenmascarar a los falsificadores y plagiarios es desempeñar un cometido importante en favor de la sociedad. Tal vez no me habría encargado tan prontamente de esta tarea honorable, si no hubiera tenido una razón perentoria para manifestar mi justa indignación contra tales espoliadores: ab uno dices omnes ['por uno solo conoces a los demás']. No es sólo mi propiedad la que tengo que defender hoy, es también la de algunos padres de familia y honrados capitalistas, quienes, conociendo mi rectitud, mi celo, mi austeridad, mi diligencia y mi trabajo, no dudaron en confiarme sumas considerables para llevar a cabo una empresa bibliográfica de una utilidad evidente" Louis Marie PRUDHOMME, *De la propriété littéraire ou les contrefacteurs et les plagiaires démasqués*. Paris: Prudhomme fils, 1811, pág 1.

literarias hacia el prosaico mundo de la crónica periodística, la Jurisprudencia o la Bibliografía.

Las *Cuestiones de Literatura legal* se ocupan del plagio dentro de un campo de estudio y de discurso más amplio, el de las *supercherías literarias*, suerte de bestiario o repertorio criminológico de anormalidades y fraudes bibliográficos. La obra de Nodier, destinada a un público general de bibliómanos aficionados y profesionales, adopta la forma de un manual práctico y divulgativo. Nodier, de profesión bibliotecario, advenedizo y *truhán* de las Letras[1], fue el primero en comprender el interés comercial de enfocar el anticuado tema de los fraudes literarios como manual y guía para bibliotecarios y bibliómanos. El clima de la época era propicio; unos años antes, Antoine-Alexandre Barbier (Bibliotecario del Consejo de Estado y de su Majestad Imperial) había publicado su *Diccionario de obras anónimas*.[2] La obra de Nodier es bastante más amplia en sus miras, pero también más superficial y divulgativa; trata un conjunto heterogéneo: tanto del plagio como de otras supercherías como "la suposición de autores" (es decir, lo que se entiende habitualmente como *falsificación* y "autoría ficticia"), la anonimia, los pseudónimos, el pastiche, etc.

A primera vista, podría parecer que *Les questions de Littérature légale* no distan demasiado de sus antepasadas eruditas –así por ejemplo, los ejemplos esgrimidos por Nodier repiten otros tradicionales de Thomasius, Bayle o Baillet– pero el salto (epistemológico, discursivo) es considerable. El manual de Nodier responde directamente a una estrategia editorial lejos de las inquietudes eruditas, reformadoras o satíricas de sus precursores.[3] Es posible interpretar en este sentido el hecho de que la primera edición se publicara anónima y que únicamente veinte años más tarde, cuando Nodier aspiraba a ingresar en la Academia, se manifestara como su autor y aprovechara, significativamente, para realizar una segunda edición (ésta sí reclamada) y aumentar sustancialmente las referencias y el aparato erudito general, marcas convencionales de pericia profesional. Su principal reclamo es proveer una herramien-

---

[1] Entre otras fechorías confesas u ocultadas: *publicó* (Jeandillou considera que jugó con al ambivalencia del término en la época: 'escribir/ editar') con su nombre extractos de la novela de Jan Potocki, *El manuscrito hallado en Zaragoza*; como bibliotecario manipuló ejemplares y empleó toda suerte de técnicas para adquirir o aumentar el precio de los ejemplares que intercambiaba o vendía. Ver al respecto la "Introducción" de Jean-François Jeandillou a *Questions de littérature…* (2003).

[2] *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes. Composés traduits ou publics en français avec les noms des Auteurs Traducteurs et Editeurs; accompagné de Notes historiques et critiques.* Paris: Imprimérie de la bibliographie, 1806.

[3] En la dedicatoria de la primera edición (Paris: Barba, 1812), que publica anónima, escribe al homenajeado (del que sólo conocemos las iniciales "M. C. W****"): "No asustes, amigo mío, del título un tanto ambicioso de este opúsculo [brochure]. No me he vuelto jurista, y no me propongo sino entretenerte con las *doctas bagatelas* que han animado hasta ahora nuestras vidas" [la cursiva es mía], pág. v. El carácter oportunista y comercial de la obra se veía reflejado en una adición de la portada, que señalaba que la obra podía "servir de suplemento al *Diccionario de obras anónimas* [de Barbier] y a *todas* las bibliografías" [la cursiva es mía].

ta eficaz a la hora de estimar el valor de las obras literarias y evitar los engaños habituales de los profesionales de la Escritura, segmento social del que se proporciona una representación cínica y, en ciertos aspectos, de despiadada competencia: el mercado de los libros y el mundo de las Letras son terrenos peligrosos donde lectores y escritores ingenuos son la presa fácil de falsificadores, plagiarios y otros pícaros librescos. Otra de las consecuencias del marcado carácter pragmático y comercial de la empresa de Nodier es la reducción de notas a pie de página y del restante material con respecto a sus antecesoras (aunque restituidas parcialmente en la segunda edición); Nodier reaprovecha una gran cantidad de información (los *catálogos* y *diccionarios de plagiarios*, por ejemplo) de libros como los de Reinelius y Thomasius, Baillet, Barbier o Mencken, pero se limita a mencionarlos esporádicamente o remite a la biblio-bibliografía aneja, verdaderamente sucinta ésta, pues sólo figuran una quincena de obras para la ingente cantidad de materia erudita condensada entre sus páginas.

Estas características de la influyente obra de Nodier serán adoptadas por la tradición francesa de estudio de las "Supercherías y curiosidades literarias"; disciplina divulgativa, equidistante de la crónica judicial (o, incluso, de sucesos) y del característico género divulgativo popularizado por el británico Samuel Johnson o las *Curiosities of Literature* (1791-1823) de su compatriota Isaac Disraeli (crítica impresionista y subjetiva, suerte de autobiografía lectora autorizada). Joseph-Marie Quérard, uno de sus miembros, definía de este modo el objeto de su trabajo:

> *Autores apócrifos, supuestos, enmascarados [déguisés] o pseudónimos, plagiarios, editores infieles*. Al incluir entre las supercherías que señalamos a *los literatos que se han ennoblecido en nuestra época*, no hemos tenido otro propósito que el de señalar una práctica nociva [*un travers*] característica de nuestra época, que parece extenderse. (…) En cuanto a los *literatos industriales* [movidos sólo por el interés económico y desprovistos de escrúpulos] (…) ninguno hubiera aceptado este calificativo, que no podría ser sino exacto, en razón de la desconsideración que arroja sobre aquellos que cultivan las letras por sí mismas. [Las categorías empleadas por Quérard figuran en cursiva en el texto original).

Las obras más influyentes fueron, posiblemente, las *Curiosités littéraires* de Ludovic Lalanne, *Les supercheries littéraires* de Octave Delepierre, y *Les supercheries littéraires dévoilées* de Quérard,[1] obra monumental publicada en dos volúmenes –de donde está sacada

[1] Título completo: *Les supercheries littéraires dévoilées. Galerie des auteurs apocryphes, supposés, déguisés, plagiaires et des éditeurs infidèles de la littérature française pendant les quatre derniers siècles. Ensemble les industriels littéraires et les lettrés qui se sont anoblis à notre époque*. Paris: Éditeur de la rue Mazarine, 1847, 1ª

la cita anterior (págs. xv-xvi)– y objeto de ampliación a lo largo de los años y de las ediciones por los discípulos de Quérard en los estudios bibliográficos, Gustave Brunet y Pierre Jannet. En esta familia gala, es necesario incluir otras obras más específicas en sus objetivos como *Les gladiateurs littéraires*,[1] obra de historiografía literaria de Charles Nisard –quien lleva al extremo la representación despiadada del mundo de las Letras, hasta su caracterización como un medio bélico entre literatos belicosos y arteros; así como a Louis-Marie Prudhomme, quien defendía su propia causa en la monografía *La propiedad literaria o los falsificadores y los plagiarios desenmascarados* (1811). Estas obras suponen el agotamiento y la ruptura definitiva con la Crítica y la Filología clásicas; aunque muchos de los materiales provengan de los esfuerzos y los resultados obtenidos por los polihistoriadores y los precursores humanistas, Quérard, Lalanne o Giurati manejan habitualmente fuentes muy secundarias y rara vez comprueban o cotejan las informaciones recogidas en citas o referencias en otras obras ya de por sí derivadas.[2] La más inmediata de las consecuencias de esta práctica es la redundancia de la información, de las definiciones y de ejemplos. Como referencias de la jurisprudencia al respecto, se acuñan emblemas y anécdotas ilustradoras, desprovistas del carácter polémico o ambiguo que las originaron: Shakespeare, Virgilio, Marcial, Voltaire, Cervantes…, fenómeno que evidencia ante todo una *desproblematización* del plagio vía la historia literaria –"los buenos autores no plagian y *permanecen*"– y jurisprudencial, no sólo porque los autores contemporáneos se dirimen en los tribunales, sino porque se adopta además una lógica de la prueba y del *fallo judicial*:

> De tanto en tanto, afortunadamente, han surgido infatigables sabuesos [*dépisteurs*] que se han afanado en señalar los fraudes y las supercherías de toda especie cometidos en literatura, y el día ha llegado en que cada escritor ha tenido que rendir cuentas ante el tribunal investigador [*tribunal investigateur*], y bajo el nombre inscrito en el Registro Civil, de las fechorías, pequeñas o grandes, de las que sea culpable. Entonces, estos sabuesos han hecho que caigan las máscaras; y todos, falsarios, plagiarios, pseudónimos, han sido desenmascarados. Para ellos, la instrucción de la posteridad ha comenzado en vida (QUÉRARD, 1847, pág. xv).

---

edición. Existe una 2ª edición, aumentada y actualizada por Gustave BRUNET y Pierre JANNET en 1869 (Paris: Paul Daffis).

[1] Obra en dos volúmenes: *Les gladiateurs de la république des lettres aux XVe, XVIe et XVIIe siècles*, Paris : Michel Lévy frères, 1860.

[2] "No soy un erudito", admitía QUÉRARD, sólo "un hombre de buena voluntad que se sirve de sus limitadas fuerzas intelectuales", que se dirigía no a los círculos académicos, sino a los amplios círculos intelectuales y literarios (1847, págs. v-viii).

El desplazamiento hacia las recién creadas disciplinas de la Bibliografía, del Derecho positivo y del Periodismo,[1] provocó la ruptura del discurso unitario sobre las infracciones en materia de imitación poética, su dispersión en la infinitud recurrente e indiferenciada de la casuística, de la crónica mundana y epidérmica del último escándalo literario o el último proceso ganado o perdido entre *gens des lettres.* La idea mucho más trascendental, el cambio de representación que hace posibles y que se trasluce a través de todos estos epifenómenos, es el paso del objeto de estudio en tanto que *conjunto de enunciados literarios* (susceptible de análisis poético, crítico) al de *libro como materialidad*, susceptible de derechos patrimoniales y emanación de la personalidad jurídica, moral, del Autor. En otras palabras se trata, utilizando una expresión provisoria, de una *desliteraturalización* del problema-fenómeno del plagio, que deja de ser asunto digno de interés para críticos, historiadores y autores, salvo su aparición esporádica en notas a pie de página o, más profusamente, cuando se ven concernidos directamente, bien como acusados o bien como participantes activos en polémicas que se dirimen en las páginas de los diarios, en panfletos, artículos, obrillas satíricas, pero rara vez en libros.

En la tradición hispánica, la reflexión literaria apenas si asoma en mayor o menor grado en determinados géneros conexos: en obras satíricas (a menudo veladas invectivas personales, implícitas en reflexiones generales sobre el estado actual de la literatura) como el *Cajón de sastre* de Francisco Mariano Nipho; en artículos de opinión como los ejemplos de Larra antes aducidos; de polémicas como la sucedida entre Leopoldo Alas “Clarín” y Luis Bonafoux “Aramis” (especialmente feroz, soez, y sin cuartel, más allá de las características propias del género),[2] acompañadas a menudo de artículos más o menos extensos o teóricos, publicados en la prensa general como los del propio Leopoldo Alas “Clarín”, Ramón de Campoamor ("La originalidad y el plagio", 1875)[3] –quien había sido acusado de plagiar, entre otros, a Victor Hugo– o de Juan Valera ("La originalidad y el plagio", 1876)[4] –a quien se le había atribuido la acusación contra Campoamor–. En ocasiones las polémicas se originan como libros de crítica y terminan en panfletos de mayor o menor extensión y calado, o viceversa. Así, la crítica (que se podría calificar de “ingenua”) realizada por Julio Casares sobre las influencias y *fuentes*

---

[1] Jürgen HABERMAS, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [*Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 1962]. Marc B. de LAUNAY, Philippe CHANIAL & Tobias STRAUMANN (trads.). Paris: Payot, 1993.

[2] La polémica fue recogida en volumen por J. M. MARTÍNEZ CACHERO: *Hijos de la Crítica. Un enfrentamiento que hizo historia*. Oviedo: Grupo Editorial Asturiano, 1991.

[3] "La originalidad y el plagio", *Revista Europea*, Madrid, 19 de diciembre de 1875, año II, tomo VI, nº 95, págs. 241-247.

[4] Probablemente hay que atribuirle una intención irónica a la coincidencia en los títulos de los artículos de VALERA y CAMPOAMOR: *Revista Contemporánea*, Madrid, 15 de febrero de 1876, año II, nº 5, tomo II, vol. I, páginas 27-53.

literales en la obra de Valle-Inclán y otros autores contemporáneos (*Crítica profana*, 1915) acabaría desencadenando una tormenta periodística y editorial, al frente de la cual se colocó Luis Astrana Marín con *Las profanaciones literarias: El libro de los plagios* (1920), respuesta destemplada que revertía la acusación (que *strictu sensu* no era tal) contra Casares, y aquellos que habían intentado mediar o resituar el debate dentro de los desapasionados límites de la discusión entre literatos caballerosos. Se podrían multiplicar los ejemplos de polémicas sobre autoría, originalidad y plagio que a lo largo del siglo XX ocuparon el espacio y la función que la Teoría o la Crítica literarias no ejercieron; incluso, cuando muchas de estas disputas públicas concernieron a relevantes figuras de la Literatura o de la Crítica como fueron Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Octavio Paz, Pablo de Rokha, Camilo José Cela y una larga lista de escritores de la primera a la última fila. El género polémico-infamatorio se ha demostrado muy fructífero extendiéndose a otros dominios artísticos como el enfrentamiento entre dos de los más destacados exponentes de la escultura de la segunda mitad del siglo XX: Jorge de Oteiza y Eduardo Chillida.[1] En todas estas obras, hay nociones (explícitas o implícitas) que pertenecen al ámbito teórico de la reflexión estética y literaria: ¿qué es el arte?, ¿qué es un artista/ autor?, ¿qué es la originalidad?, ¿cómo se mide el valor de una obra artística?, ¿qué modos de producción y consumo se le consideran propios o lícitos…? Estas cuestiones (recurrentes, ¿irresolubles?) resultan con frecuencia ocultadas por las necesidades específicas del género polémico o el horizonte divulgativo de los medios de comunicación masivos a los que están, en su mayoría, destinados.

En este aspecto la tradición gala[2] es en buena medida excepcional, debido a su asimilación a la ciencia bibliográfica; diversos autores han señalado que la investigación y los discursos monográficos sobre el plagio representan en este país una continuidad disciplinar (de materiales, definiciones, imaginario, *argumentario*,[3] etc.) de la que carecen otras tradiciones humanísticas, y que se habría prolongado hasta la actualidad.[4] En efecto a las obras de Nodier, Quérard y Delepierre, le siguieron durante el siglo XX, las obras de Augustin Thierry (*Les grandes mystifications littéraires*, 1911-13),[5] Georges Maurevert (*Le livre des plagiats*,

[1] Jorge de OTEIZA, *El libro de los plagios*, Pamplona: Pamiela, 1991.
[2] Se puede encontrar el relato bastante completo de esta tradición francesa en la obra de Izabelle MARTINEAU antes citada: (2002, págs. 21-39).
[3] Entiendo por este término, no incluido en el DRAE: 'el repertorio de argumentos como categorías, modelos y formas prefijadas del discurso'.
[4] Así M. RANDALL (2001) y Y. MARTINEAU (2002).
[5] La segunda edición de 1913, añadía una "segunda serie" de materiales en un segundo volumen; publicado en Paris por la editorial Plon.

¿1922?)[1] y otras más recientes, aunque es significativo que el último *Diccionario de plagiarios* sea obra de un periodista y no de un investigador o crítico literario.[2]

La segunda obra a la que hice mención al principio de mi exposición, *Il plagio* (1903) del abogado italiano Domenico Giurati, culmina la otra vertiente de la secularización del plagio como objeto de discurso disciplinario en el extrarradio de la Crítica o la Teorías literarias, heredera directa de la erudición de los siglos anteriores, pero con un marcado componente jurídico.[3] La obra de Giurati es esencialmente divulgativa, en gran medida anecdótica y llena de apreciaciones subjetivas y recuerdos en primera persona en la línea de la crítica anglosajona y autobiografía lectora; el material jurídico y jurisprudencial. Coetáneo de los grandes debates sobre el establecimiento de un marco internacional de reconocimiento y protección de las obras intelectuales y artísticas, Giurati dedica numerosas páginas a mostrar las incoherencias y similitudes de diferentes países occidentales en vista a formular un extenso alegato político a favor del *Convenio de Berna* (1886) y el endurecimiento transnacional de las penas por falsificación, piratería intelectual y plagio. La obra del jurista italiano tuvo una cierta fortuna y fue traducida a varias lenguas europeas. Especialmente fructífera ha sido su descendencia en la tradición anglosajona en la regularmente han aparecido escritores togados para engrosar la lista de los libros divulgativos y de información general, herederos lejanos de los eruditos del dieciocho, ausentes casi por completo de las aligeradas notas a pie de página de sus descendientes.[4]

Las *estrategias eruditas* (divulgativas, periodísticas) *y académicas* se mantuvieron en Francia y en menor medida en las restantes tradiciones literarias. La gran mayoría de las obras consagradas a la cuestión por los estudiosos pueden ser clasificadas dentro de los estudios bibliográficos o biblioteconómicos y proceden por enumeración de "culpables" e ilustración de los casos ejemplares a través del tradicional método de "pasajes paralelos" (original-copia/imitación). Este tipo de estudios, a pesar de la aparente "objetividad" de los procedimientos

---

[1] *Le livre des plagiats: Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, Corneille, La Fontaine, Racine...* Paris: Arthémidore Fayard, S. F. [¿1922?]

[2] Me refiero a la obra ya citada de Roland de CHAUDENNAY (quien señala explícitamente su condición de *profano*), *Les plagiaires. Le nouveau dictionnaire* (2001).

[3] Sobre ésta hibridación genérica, Giurati declara que "la ambición del Autor se limita [sic] a ser un literato para los juristas y un jurista para los literatos; evitando así toda apariencia de emulación con unos y con otros, y dando al viento sobre su propio trabajo la bandera de la neutralidad desarmada", trad. Luis Marco (GIURATI, 2005, pág. 1) .

[4] Las obras más conocidas del sub-género: Maurice SALZMAN, *Plagiarism: The "Art" of Stealing Literary Material*, Los Angeles: Parker, Stone & Baird Co, 1931; Alexander LINDEY, *Plagiarism and Originality*, New York: Harper, 1951, ambos abogados; o más recientemente un considerable éxito de ventas, obra del prestigioso profesor de Derecho y Juez Federal de Apelacion (Circuit Court), Richard A. POSNER, *Litle Book of Plagiarism*, New York: Pantheon Books, 2007.

empleados, no producía un conocimiento más que superficial de los textos y de las relaciones establecidas entre ellos. Peor aún, los dictámenes particulares se supeditaron con frecuencia a los juicios transcendentales de la Historiografía literaria, a la coherencia de su discurso (del *relato* histórico) y a sus jerarquías de valor. Poco importa que las páginas de estos vulgarizadores del material literario acojan nombres ilustres como Stendhal, Molière, Shakespeare, Lope, Valle-Inclán o Balzac, el juicio general es que se trata de "genios de la literatura" y, los libros que firman (a pesar de su origen ilegítimo), de "obras maestras". La consideración del plagio como *anomalía* dentro de la actividad literaria *normal* conduce a este tipo de aporía por la que la apropiación tácita de materiales ajenos se resuelve como "plagio" o por el contrario como "licencia exclusiva de las genialidades literarias", remitiendo su calificación al exterior del análisis (en definitiva, a la posición autorizada de la Historiografía general).

En ocasiones, el descubrimiento de las "fuentes ocultas" podía conducir a la revaluación del autor, que podía ser recolocado en una posición inferior dentro del canon; aunque en la mayoría de los casos, la lectura se producía en sentido inverso, debido posiblemente al estatuto subsidiario de los "libros de plagios" (divulgativos, anecdóticos, periféricos) dentro de la actividad literaria. Entre tanto, la Crítica literaria marcaba sus distancias con respecto a este tipo de estrategias. Así, desde la Estilística, Benedetto Croce no dudaba en mostrar su desdén hacia los cazadores de fuentes y plagios:

> Los únicos que, tal vez han creído o creen en serio que los poetas no hacen sino imitar, es decir plagiarse el uno al otro a escondidas, robando el sucesor la obra de su predecesor, remontando al infinito la cadena del tiempo hasta el momento en que ladrón y robado se pierden en las tinieblas de la prehistoria, han sido probablemente los que se llaman "buscadores de fuentes" (…) piensan que sólo su sagacidad y su penetración tienen el mérito de abrir los ojos a la gente y demostrarles con pruebas, de hecho innegables, que los poetas tienen la costumbre de vender como suya mercancía robada (…) El resultado es el descrédito en que han caído la búsqueda de fuentes y el ridículo en que se ven quienes las buscan (…) la "fuente" de una poesía es siempre el alma del poeta y nunca las cosas, las palabras o los versos nacidos en otras almas.[1]

Esta es, pues, una segunda dificultad a la que tienen que hacer frente las *estrategias eruditas* surge a la hora de dar cuenta de la evolución de las convenciones literarias en materia de cita, imitación, originalidad y autoría. Hemos visto en los capítulos consagrados a la evolución histórica del contexto cómo en cada época una gran parte de las reflexiones

[1] Citado por Ulalume GONZÁLEZ DE LEÓN, *Plagio II*, México: Joaquín Mortiz, 1980, pág. 8.

consagradas a la cuestión se dirigían a calibrar y establecer qué procedimientos de imitación o apropiación eran aceptables. Los divulgadores de los siglos XIX, XX y XXI ignoran en su mayoría estos debates y transformaciones de los ideales poéticos y cuando encuentran ejemplos de poéticas, series de textos que violan las convenciones modernas en materia de autoría, diferentes a las imperantes en la actualidad, se limitan a constatar las diferencias (en el mejor de los casos), o achacan al periodo en cuestión una "relajación de las costumbres", el encontrarse sometido a una "dependencia cultural" foránea (si se produce un fenómeno como helenización o afrancesamiento), o a un "cinismo generalizado" en el mundo de las Letras. En contadas excepciones,[1] se exploran los postulados poéticos (históricos) que explican o contradicen los casos de "plagio". Estas actitudes corren paralelas a procedimientos similares dentro del tipo de Filología más característico practicado hasta mediado del siglo XX –heredados del denominado "método histórico-comparado"– de búsqueda de "pasajes paralelos y fuentes textuales", de mecánica acumulación de datos, identidades (catálogos) y analogías (taxonomías), con las conocidas limitaciones epistemológicas que le reprocharían ulteriormente las "escuelas del Posmodernismo" (entiéndase la expresión en sentido amplio).

En las Letras hispánicas, como en la mayoría de las tradiciones literarias, este tipo de enfoque –que *desproblematiza* el fenómeno y acumula las referencias bibliográficas, a menudo descontextualizadas– sobrevivió en algunas monografías jurídicas,[2] discursos académicos (como credencial de erudición y de amor por las buenas letras)[3] y otras obras periodísticas o divulgativas[4] de "curiosidades literarias" (un ejemplo podría ser el libro de Astrana Marín).[5] Sin embargo, esta situación cambiaría radicalmente con la revolución experimentada en las Ciencias sociales y humanas en la segunda mitad del siglo XX, con la irrupción de estrategias lógico-formales, semióticas, fenomenológicas, sociales o pragmáticas, y el desplazamiento

[1] Dos de las más destacables, y que han sido citadas abundantemente en la primera parte del presente trabajo, son el excelente y pionero estudio sobre las relaciones intertextuales en el Renacimiento inglés de H. O. WHITE (1935), y el estudio sobre las condiciones materiales de producción y difusión de la literatura en la Antigüedad de G. H. PUTNAM (1923).

[2] Una muestra de ello sería la memoria de grado de Alfonso CORDERO ARANCIBIA, *El plagio literario. Memoria de prueba para optar al grado de licenciado de la Facultad de Ciencias Jurídicas y sociales de la Universidad de Chile*. Padre las Casas (Chile): Editorial San Francisco, 1942.

[3] Así, el médico sevillano Gabriel SÁNCHEZ CUESTA eligió el tema para elaborar su discurso de ingreso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: *Impugnación y defensa del plagio. Discurso de recepción en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Contestación por el académico numerario R. P. Francisco de la Hoz y Cavielles.* Sevilla, 1952.

[4] Como podría ser la del periodista antioqueño José MEJÍA Y MEJÍA, *Plagios de buena familia: ensayos*, Col. Rojo y negro, Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 1964; o del académico colombiano (así figura reiterativamente en la portada y en las páginas de cortesía) Lucio PABÓN NÚÑEZ, *Del plagio y de las influencias literarias y otras tentativas de ensayo*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1965.

[5] Otro ejemplo, mucho menos conocido, pero considerablemente más ambiguo e irónico, el cubano Samuel FEIJOO, *Contactos poéticos. Plagio – mimetismo – originalidad. Con el apéndice: Catálogo de juicios sobre la originalidad*, La Habana: Unión de Escritores Cubanos, 1980.

del interés de los investigadores hacia aspectos anteriormente poco o nada considerados por la Crítica y la Teoría literarias.

2.3 Estrategias de autor.

Las estrategias de Autor privilegian el espacio del esquema comunicativo que podríamos denominar *antetexto*,[1] puesto que se le atribuye el origen de los objetos literarios, o *subtexto*, puesto que también se sitúa en el interior del texto y lo soporta como *figuración* del sujeto (implícito o explícito) autorizado que lo contiene y sustenta (asunto sobre el que volveré más adelante). En realidad, ninguna estrategia –que por la preponderancia de uno u otro aspecto clasificaremos como académica, lógico-formal o pragmática– puede ignorar el *polo A* del cuadro semiótico a la hora de confeccionar su propia representación del *polígono* o *poliedro* literario.

La noción de Autor es pluridimensional y ha sido derivada en numerosas funciones, desde la puramente histórico-biográfica –el "nombre inscrito en el Registro Civil" que exigía Quérard en la introducción de *Les supercheries littéraires dévoilées*– hasta otras más sofisticadas (i.e. implícitas) como la garantía de coherencia y cohesión textual, estilística o de significación. En cualquier caso, parece natural que los estudiosos del plagio comiencen su investigación sobre este elemento, al fin y al cabo ha sido desde sus comienzos uno de los cometidos primeros de la Filología (en Occidente desde, al menos, la Escuela de los gramáticos de Alejandría): "establecer una autoría fidedigna para cada texto". Todavía hoy en día, buena parte del trabajo de los filólogos (y no solamente para la edición crítica de textos) reside en la correcta identificación de las coordenadas histórico-materiales de la producción y distribución de los textos literarios (RUBIO TOVAR, 2004, pág. 107).

Desde una perspectiva puramente material, la aparición de la literatura escrita suele ir acompañada de la creación de figuras de autor fuertes, es decir, ancladas en el texto por la marca de un nombre propio –independientemente del hecho de que éste tenga o no solidez histórica: piénsese en el caso paradigmático de la circulación de los cantos homéricos–. Estas marcas no siempre adoptan la forma de una *firma*, categoría de los discursos escritos que merecerá una atención particular más adelante, y pueden encontrarse en otras modalidades de

[1] Para Bernard CERQUIGLINI la construcción *exterior* del texto que se despliega alrededor de la figura central del autor y de sus *huellas* materiales centra buena parte de los esfuerzos filológicos, críticos y hermenéuticos, puesto que, "[l]o que llamamos comúnmente el ante-texto [*l'avant-texte*] (conjunto de borradores, manuscritos, etc.) constituye un exterior [*ailleurs*] del texto, exterior de la escritura que es el escenario de todas las determinaciones, el espacio de todos los destinos [*traversées*]: pulsiones, deseos, presunciones ideológicas, horizontes de expectativa". *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie.* Paris: Seuil, 1989, pág. 10. Sobre la misma cuestión, ver G. GENETTE, *Seuils*. Paris: Seuil, 1987, págs. 41-57.

auto-referencia (en este caso auto-identificación) explícitas (inclusión en primera persona en la *diégesis*, alusión a otras obras atribuidas, etc.) o implícitas (marcas de estilo, tradición *externa* de los textos, etc.).

Estrechamente ligada al punto anterior, la hermenéutica y la exégesis de textos en general se han apoyado sobre las nociones y figuras históricas de autor para construir las distintas interpretaciones de los mismos. En este sentido, se ha acudido a la "intención comunicativa" (i.e. moral, estética, literaria…) del presunto autor para actualizar el contenido de los mensajes literarios o para avalar las interpretaciones propuestas. Las reglas básicas de estas operaciones fueron sentadas en la Antigüedad tardía por San Jerónimo y adoptadas durante el Medievo, aunque ya eran conocidas con toda seguridad por los gramáticos alejandrinos, que las invocaron a la hora de expurgar el corpus homérico. Estos principios hermenéuticos concebían al Autor como una triple unidad lingüística, estilística y significativa que les permitía desechar los anacronismos, las variantes o los pasajes que contradecían la unidad de forma y sentido que –se presumía– conformaban los textos. Hasta cierto punto, los humanistas del Renacimiento no hicieron más que renovar y aplicar con más rigor estas herramientas sin poner en cuestión sus principios teóricos. Michel Foucault, en su influyente lección impartida en el Collège de France en 1969 anteriormente citada, "*Qu'est-ce qu'un auteur ?*", resumía las implicaciones teóricas y prácticas del método defendido por San Jerónimo –y adoptado *mutatis mutandis*, consciente o inconscientemente por las generaciones sucesivas de filólogos desde la Edad Media– a partir de cuatro criterios fundamentales:

> 1) si entre varias obras atribuidas a un autor, una es inferior a las otras hay que retirarla de la lista de sus obras (el autor es de este modo definido como un nivel de valor estable);
> 2) igualmente, en el caso de que algunos textos entrasen en contradicción doctrinal con otras obras del autor (el autor es entonces definido como un cierto campo de coherencia conceptual o teórica);
> 3) se debe excluir también las obras que estén escritas en un estilo diferente, con palabras y giros que no se encuentran habitualmente en los textos del escritor (el autor es considerado como unidad estilística);
> 4) finalmente, se deben considerar como interpolaciones los textos que hagan referencia a acontecimientos o que citen a autores posteriores a la muerte del autor (el autor es entonces un momento histórico definido y punto de encuentro de cierto número de acontecimientos) (2001, págs. 829-830).

La función-autor tal y como la definía San Jerónimo pervivió a través de estas cuatro unidades a lo largo del Medievo, del Renacimiento y de la Edad Moderna como ámbitos de

coherencia que permitían la correcta construcción del sentido y de la crítica de los textos: de valor estético, de coherencia epistemológica, estilística y diacrónica. Según M. Foucault, la crítica moderna "apenas si se diferencia" del método de San Jerónimo, sus cuatro criterios de autenticidad, más elaborados y sutiles, continúan definiendo "las cuatro modalidades en las que la crítica moderna manipula [*fait jouer*] la función de autor". La llegada del Romanticismo y las nuevas concepciones sociales e individualistas de la práctica literaria (no percibidas como principios contradictorios en sí mismos) añadieron complejidad a las nociones heredadas. El método histórico-comparado reposaba sobre las representaciones del "espíritu artístico" de las naciones y la consideración de la literatura como una institución social más, conceptos románticos de origen germánico y que rápidamente fueron difundidos entre las naciones europeas. Mme de Staël, una de las embajadoras más acreditadas de las nuevas sensibilidades, reflexionaba de este modo sobre la cuestión en *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800:

> El estilo debe, por consiguiente, experimentar cambio, debido a la revolución que ha tenido lugar en los espíritus y las instituciones; puesto que el estilo no consiste únicamente en las formas gramaticales: está ligado al fondo de las ideas, a la naturaleza de los espíritus; no es en absoluto una forma simple. El estilo de las obras es como el carácter de un hombre; su carácter no puede ser ajeno ni a sus opiniones, ni a sus sentimientos: modifica todo su ser.[1]

En paralelo, la investigación empirista desbordaba las coordenadas biográficas y se sumaba al Positivismo propio de la época dando lugar al nacimiento del método general histórico, específico de la Filología y de la Lingüística de la época; método que, según B. Cerquiglini, puede ser caracterizado por sus objetos predilectos de estudio: la evolución fonética de las lenguas y la búsqueda de las protolenguas (proto-germánico, indoeuropeo) y el rescate, establecimiento y edición de los clásicos medievales en las distintas lenguas nacionales, a partir de los manuscritos inéditos encerrados en los archivos, en la bibliotecas y en los arcones de los conventos; reconstrucciones ideales (idealizadas) de los orígenes, en ambos casos, que permiten explicar, entre los datos brutos del lenguaje y la Escritura, complejas series fenomenológicas de identidad, diversidad y semejanza. En la edición textual, el Autor, a pesar del enorme peso de la labor paleográfica y de edición textual, se encontraba en el centro de la tarea filológica; de ahí que la filiación textual haya sido una de las ocupaciones tradicio-

[1] Cito por la edición en francés de 1800, sin indicación de lugar; la cita se encuentra en el capítulo dedicado a "Del estilo de los escritores y de los magistrados": págs. 353-354.

nales de los filólogos (y no parece que las cosas hayan cambiado en gran medida). En palabras del creador del método que se acabaría imponiendo en la edición de textos y los proprocedimientos modernos de filiación textual, Karl Lachmann la misión general de Filología es: "devolver en la medida de lo posible, la forma que tenía la obra (…) cuando salió de manos de su autor".[1]

Esta doble concatenación de factores biográficos e históricos albergaba en sí nuevas vías potenciales de crecimiento para la Estilística –aunque la ciencia moderna de este nombre tardara todavía un siglo en adquirir las credenciales académicas–, división constitutiva de la Estética trascendental, para la Lingüística y la Filología en general. A menudo, estas dos vertientes presentaron de manera complementaria, sin que pareciera que hubiera violencia alguna en presentarlas la una junto a la otra: el Autor y la Sociedad, binomio correlativo y en cierto modo equivalente, a las dos secciones en las que se dividieron hasta hace algunas décadas los estudios filológicos: "la Vida y la Obra". La iniciativa romántica tuvo la virtud de ampliar el objeto de estudio de los críticos y teóricos sacando a la luz regularidades, patrones, y de proporcionar a los autores algo de lo que estaban especialmente necesitados: un arsenal teórico y un imaginario ricos en figuras autoriales sólidas, que asentara la función social de la Literatura –el "poder espiritual laico" según la expresión de P. Bénichou (1996, pág. 473 y passim)– y que confiriera a sus profesionales el prestigio social y los beneficios económicos acordes con su utilidad para la colectividad: de estas figuras –entre las cuales habría que incluir indudablemente las categorías imaginarias que acogen el Panteón y los Premios Nobel– dos son fácilmente reconocibles en nuestros días: el intelectual y el novelista de éxito.[2] Lamartine (no en balde impulsor como dirigente político de la Tercera República francesa de leyes de propiedad intelectual y artística) y Balzac (presidente y fundador de la primera asociación profesional de escritores) ejemplifican inmejorablemente la suerte de los escritores de éxito, los ganadores sociales de las estrategias de ascenso social disponibles para los profesionales de las Letras, los Autores en la primera mitad del siglo XIX.

La adquisición de la autonomía del Campo de las Letras, durante ese siglo y el siguiente, como campo social disciplinado y regido de manera relativamente independiente con respecto a los restantes campos sociales y poderes públicos (a través de la progresiva –y nunca completada– flexibilización de la Libertad de Prensa y de los distintos mecanismos de

[1] Citado por Bernard CERQUIGLINI (1989, pág. 85).

[2] El libro que recoge las Reith Lectures que ofreció para la BBC Edward W. SAID continúa siendo una de las reflexiones más pertinentes sobre las imágenes y roles modernos del intelectual: *Representations of the Intellectual. The Reith series* [1994]. New York: Vintage, 1996; ver especialmente el capítulo "Amateurs and Professionals", págs. 65-83.

censura) tal y como ha sido descrita por autores como P. Bourdieu, se cumplió al precio de renunciar a buena parte de las prerrogativas disciplinarias y usos propios del comercio literario en tiempos del Antiguo Régimen. Los intercambios literarios, al menos en su dimensión pública, como las restantes esferas de la las actividades sociales productivas, serán regidos por las leyes establecidas del Estado de Derecho: el Código Mercantil, Civil y Penal. La conversión de la esfera literaria dentro de las industrias culturales conllevó una serie de transformaciones y adaptaciones propias al medio artístico, el modelo acumulativo de producción capitalista–con la salvedad que representa la noción específica de capital simbólico, propuesta como matiz por Bourdieu al modelo general–, las leyes de la oferta y la demanda, y la adopción, en las sociedades occidentales, de un código jurídico significativamente hermanado al derecho de propiedad industrial y mercantil; concretamente el que define el régimen de protección de patentes.

Desde que se estableció la Edad de la Literatura, los autores que pueden defender judicialmente su autoría disfrutan de todas las prerrogativas mercantiles, patrimoniales y morales que definen y preservan las leyes nacionales e internacionales. La crítica y la filología han retrocedido a los márgenes del control y gestión de la producción literaria: los periodos arqueológicos, la Historia de la Literatura como *estudio de una lengua muerta*, allí donde ya no imperan los derechos de autor y las prerrogativas de la Propiedad Intelectual. Solicitados para aclarar la autoría de textos medievales o de cualquier otro periodo habitual de estudio universitario, los eruditos e investigadores suelen acatar dócilmente, casi sin excepciones las decisiones judiciales en torno a la autoría de los textos contemporáneos; la excepción sería la existencia de *peritos literarios* (de los que trataremos más adelante), figuras, no obstante, reconocidas por los tribunales y *autorizadas* por ellos como condición *sine qua non* para ejercer este estatus jurídico.

No se debería pensar que la Crítica Literaria moderna heredera de las figuras de autor del Romanticismo y del método histórico-comparado descuidara la relación con la realidad histórica de los textos literarios contemporáneos, *obnubilada*, por así decirlo, con las figuras hipertrofiadas de los autores. Aunque el subjetivismo es una de las características más obvias de la crítica romántica y neo-romántica –y por extensión toda crítica concentrada en las figuras de Autor–, la relación entre el individuo, el medio social y la realidad ha sido una constante de este tipo de crítica. La tradición romántica inaugurada por Samuel Taylor Coleridge con su *Biographia Literaria* (1817) ha mantenido un interés continuado en definir la relación entre la poesía y sus temas-referentes; relación definida en ocasiones como especular (la célebre imagen del "espejo al borde del camino") y otras como un proceso de creación

compartida entre el individuo, la realidad y la sociedad encarnada en las "palabras de la tribu", según la conocida expresión mallarmeana. Es más, los verdaderos autores –aquellos reconocidos desde ahora judicialmente– ejercen verdaderamente sus derechos cuando violentan las "leyes de la tribu" y se apropian de ellas, imponiendo nuevos usos (*nomos*: 'uso, ley' en griego clásico). Lo más deseable desde esta perspectiva –compartida, por ejemplo, por Madame de Staël, pero también por críticos neo-románticos como Harold Bloom–, es "ser imitado", crear escuela, convertirse en el modelo y el patrón por el que medir las nuevas obras, o convertirse en fuente de modismos que permanezcan en el lenguaje cotidiano, en las "palabras de la tribu" y las leyes que las rigen.

La necesidad de situar a los autores en contraposición con los modos y códigos heredados o circundantes, esencial a la hora de calibrar su originalidad y su valía dentro del campo de las letras y su relato histórico específico, condujo, por un lado, al estudio de la relación entre los autores y las tradiciones literarias a las que pertenecían y por otro al análisis arqueológico de las biografías y de los documentos de los autores. Caracterizan este tipo de indagaciones la publicación y el estudio de correspondencias literarias, de diarios, de cuadernos y borradores, de "listas de lavandería"[1] –el ejemplo de los "papeles" de Nietzsche es citado regularmente, desde que Michel Foucault lo empleara como ejemplo en "¿Qué es un autor?" y en la *Arqueología del saber* (2001, pág. 822)–, de todo tipo de *documentos*, con el modelo más o menos presente de la obra de James Boswell –la detallada y *documentada* (y desmesurada) biografía literaria de Samuel Johnson, *Vida de Johnson* [*Life of Johnson*, 1791], fruto de una infatigable labor simbiótica continuada durante años de observación y análisis–, las obras de Thomas Carlyle y, cuando "los autores remplazaron definitivamente a los héroes" –según la expresión de Foucault–, los *Diarios* de los hermanos Goncourt o la extensa correspondencia de Flaubert. Durante mucho tiempo supusieron una actividad incontestable de la filología y crítica literaria, y de las interpretaciones y valoraciones resultantes, puesto que el testimonio aportado por los documentos parece vehicular una verdad objetiva, inmediata. Una mirada de microscopio y de registro de observaciones; se podría decir una mirada *clínica*, en la línea de las investigaciones de Michel Foucault, o de naturalista, de entomólogo (así precisamente caracterizaba el caricaturista Ramón Cilla al crítico soberbio e implacable que era

[1] A principios del siglo XX, T. S. Eliot –en tanto que crítico literario– protestaba contra este afán de documentalismo biográfico, que ya parecía haberse convertido en una imagen recurrente de los excesos de la crítica empírica: "Asumimos, claro está, que somos los amos y no los siervos de datos empíricos [*facts*], y que sabemos que el descubrimiento de las facturas de lavandería [*laundry bills*] de Shakespeare no nos sería de gran utilidad; pero siempre nos reservamos la última palabra sobre la inutilidad de la investigación que las ha sacado a la luz, por si aparece algún genio que descubra qué utilidad otorgarles" en "The function of Criticism" [1923] en *Selected Essays*, London: Faber and Faber, 1999, pág. 33.

Leopoldo Alas "Clarín" para muchos de sus contemporáneos y colegas).[1] Tomemos como muestra una observación de Edmond Goncourt sobre Flaubert, recogida en su *Diario* el 1 de septiembre de 1876:

> Flaubert contaba que durante estos dos meses en los que ha permanecido enclaustrado en su cuarto, el calor le había proporcionado una especie de euforia [ivresse] de trabajo, y que había trabajado quince horas todos los días, que se acostaba a las cuatro de la mañana y se sorprendía otra vez en la mesa de trabajo a las nueve.
> Una labor encarnizada [bûchage] interrumpida solamente, de noche, durante la marea alta del Sena.
> Y el producto de esas novecientas horas de trabajo es un relato de treinta páginas.[2]

El énfasis en el relato del proceso material de escritura apunta a la transformación del concepto de autor culminado en el siglo XIX: la actividad literaria es concebida en las representaciones propias del análisis político-económico, en términos de *fuerza de trabajo* y *unidad de producción*; representaciones que son paralelas a la mercantilización y profesionalización de la Escritura, a la "comodificacion" de la literatura. El argumento subyacente que permite la ironía del mayor de los hermanos Goncourt es el fracaso como *profesional*, es decir, como trabajador de la Escritura, en razón de su escasa *productividad*, el dispendio de fuerza laboral ("novecientas horas") en razón *exclusivamente* de la producción literaria final: el *producto* literario dispuesto para el consumo ("un relato de 30 páginas") dentro de los circuitos estandarizados de distribución de los bienes mercantiles.

Al hacer el relato historicista (en el sentido de búsqueda de testimonio, de documentos auténticos) de los orígenes románticos de las figuras de autor modernas, y de las corrientes críticas que privilegian este elemento como objeto de análisis y reflexión, no pretendo situarlo como una etapa cronológica dentro de la evolución literaria, ni mucho menos considerarlo como una perspectiva *superada* dentro de los estudios literarios. En los últimos años, hemos asistido a un resurgimiento de prácticas asociadas en su espíritu a este tipo de enfoques, en lo que se ha visto una vuelta a los fundamentos de la disciplina y se ha conocido con la etiqueta (inequívocamente, en su elección, post-moderna) de "genética textual". Sin embargo, la noción de autor tuvo que soportar numerosos ataques –que en su día parecieron definitivos– de al menos dos frentes virulentamente contrarios en la primera mitad del siglo XX: la crítica del sujeto (desde entonces escindido en planos de conciencia) iniciada por el Psicoanálisis y la del Autor por parte de los primeros formalistas europeos y de los representantes del *New Criti-*

[1] Ver la ilustración más adelante en las secciones consagradas a las representaciones de los plagiarios.
[2] *Journal des Goncourts. Mémoires de la vie littéraire.* Vol. 9. Paris: G. Charpentier, 1891, págs. 287-288.

cism anglosajón. Estos últimos iniciaron la ofensiva hermenéutica a partir de dos de los que habían sido pilares básicos de la Filología durante el siglo y medio anterior, es lo que se conoció a partir de ese momento como "Falacia intencional" y "Falacia emotiva o afectiva".

La versión más difundida de ambas tesis –hasta el punto de otorgarles su apelación más estable a partir de dos artículos del mismo nombre– fue obra conjunta de William K. Wimsatt Jr. y Monroe C. Beardley. Estos dos críticos no son los creadores de una teoría coherente o especialmente novedosa: otros antes que ellos se habían expresado en términos y sentido similares –los trabajos críticos de T.S. Eliot,[1] D. H. Lawrence[2] y C. S. Lewis son invocados explícitamente; aunque igualmente es posible encontrar posiciones muy cercanas en Walter Benjamin[3] o en las obras tempranas de Bajtín, Jakobson o Tinianov–, pero el éxito y difusión de los artículos supusieron de manera simbólica el declive y, ulteriormente, el abandono generalizado entre los críticos y filólogos de la confianza en el Autor (de su *intención* estética o moral) como garantía y origen del sentido y del valor de los textos que se le atribuyen; así como, en un movimiento simétrico, de la explicación, la traducción psicológica, emotiva, de los textos como máquina de efectos en la psique del sujeto-lector:

> La Falacia Intencional es una confusión entre el poema [i.e. obra literaria] y sus orígenes; un caso especial es el que los filósofos conocen como Falacia Genética. Comienza con el intento de derivar los fundamentos [*the standard*] de la crítica a partir de las causas psicológicas del poema y resulta en la biografía y el relativismo. La Falacia Afectiva es una confusión entre el poema y sus *efectos* (lo que *es* y lo que *hace*), un caso especial de escepticismo epistemológico, aunque habitualmente presentado como si tuviera una posición más sólida que las formas generales de escepticismo. Comienza con el intento de derivar los fundamentos de la crítica a partir de los efectos psicológicos del poema y resulta en el impresionismo y el relativismo. La consecuencia de ambas Falacias, la Intencional o la Afectiva, es que el poema en sí mismo, como objeto específico del juicio crítico, tiende a desaparecer.[4]

---

[1] Principalmente en el conocido artículo "Tradition and the Individual Talent" [1919] en *Selected Essays*, London: Faber and Faber, 1999, págs. 13-22.

[2] En sus artículos de crítica literaria –de marcado sesgo polémico– publicados en *Studies in Classic American Literature* [1923] (New York: Doubleday Anchor, 1951, págs 156-191) D. H. Lawrence analiza los textos clásicos norteamericanos apegándose al texto y rechazando el biografismo habitual de la época: "El artista es más grande que el hombre", afirma al referirse a escritores canónicos como Melville o Whitman (ver los capítulos respectivos en la obra), de los que a menudo afirma que eran inconscientes o sólo parcialmente conscientes de buena parte de sus palabras, pues la tradición y el ambiente, así como la psicología compleja de los individuos impiden la confusión entre el hombre y el artista.

[3] Susan SONTAG, *Under the Sign of Saturn* [1980], New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, pág. 111.

[4] "The Affective Fallacy" en LEICHT, GAIN y FINKE (eds.) *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, London, New York: 2010, pág. 1246.

No obstante, la noción de autor persistió en la Crítica literaria y la Hermenéutica, a pesar del relativo descrédito u olvido (nunca completo ni ubicuo) al que fue sometido por parte de formalistas, estructuralistas, críticos marxistas, deconstructistas o lacanianos. Sirven como testimonio de esto los sucesivos y recurrentes manifiestos, programas y llamamientos anunciando, reclamando o lamentando la "muerte del autor", que algunos asociaron inmediatamente al otro gran cataclismo antropológico, sobrevenido un poco antes: la nitzscheana "muerte de Dios",[1] y a la que se opusieron por idénticos motivos. Desde la perspectiva que nos otorga el siglo XXI, sabemos cuán equívocos y frágiles resultaban estos veredictos de la crítica. El propio Roland Barthes –quien se erigiría en abanderado de la textualidad más extrema en su conocidísimo artículo titulado precisamente "La muerte del autor"[2]– y otros críticos, como Gérard Genette, acabarían aceptando la necesidad de contar con el emisor de los mensajes literarios y de darle cabida en sus sistematizaciones de la actividad literaria.[3]

En cualquier caso, como señalaba Michel Foucault, el autor nunca terminó de desaparecer en el discurso de la crítica bajo alguna de las cuatro especies antes citada. Como advertían Wimsatt Jr. y Monroe C. Beardley en el primero de los ensayos citados, el Autor (falacia o función) resulta clave a la hora de dirimir cuestiones relativas a la intertextualidad, la alusividad o la citación –es decir: la cita, la alusión y otras formas de apropiación e inter-referencia discursiva como "productividad" (KRISTEVA, 1978) y no ocurrencias aisladas–, las filiaciones y las autentificaciones literarias, como objetos legítimos de la labor filológica. Estas nociones empujaron –y siguen haciéndolo– a los estudiosos y críticos a utilizar estas herramientas a falta de otras mejores: para indexar y clasificar (o mejor: *disciplinar*) la materia literaria, y poder convertirla en un objeto adecuado de estudio.[4] Esta pervivencia se vio más recientemente no sólo confirmada sino incluso caucionada con el resurgir –como ya he señalado– de la Genética textual, y la recuperación de los discursos del sujeto, del yo más biográfico y denostado antaño por el formalismo más extremo.

---

[1] Ver a este respecto la discusión que se entabló entre Michel Foucault, Jean D'Omersson, Lucien Goldman, Jacques Lacan, entre otros, tras la intervención antes mencionada de Foucault en el Collège de France (FOUCAULT, 2001, págs. 840-849).

[2] "La mort de l'Auteur" [1968], *Le bruissement de la langue.* Paris: Seuil, 1984, págs. 61-67.

[3] Ver a este respecto el artículo escrito con motivo de su muerte por su amiga Susan SONTAG, "Remembering Barthes" en 1980 (2002, págs. 169-177).

[4] Al hilo de esta tesis (de claro origen foucaultiano) Bernard CERQUIGLINI presenta como ejemplo el caso de Marie de France, autoría construida –a posteriori– a partir de una escasa decena de referencias textuales, y de una fiabilidad, cuando menos, discutible, al hacerse –en opinión de CERQUIGILI– en contra de las convenciones autoriales de la época: "La edición, como podemos ver, que es la confección canónica de un texto, ha fijado, colocado en el espacio cerrado de un libro, asignado a un individuo memorable un segmento del escrito, tomado de una columna seguida ininterrumpida, en varios folios de un códice manuscrito. Esto tiene consecuencias que nos conciernen en lo tocante a la constitución misma del enunciado, y a la lengua" (1989, págs. 49-54).

Las estrategias de autor dentro de la estimación de la autoría, de la originalidad, del valor o de la propiedad (guardando el carácter polisémico del término) se apoyan en procedimientos y herramientas que pueden ser repertoriados y elucidados. Parten de presupuestos comunes que implican determinadas caracterizaciones de la función de autor en los textos, ciertas figuras de autor características, determinadas elecciones y axiomas éticos, estéticos y teóricos (morales, jurídicos, corporativos, etc.), no siempre reivindicados de manera explícita, y de los que nos ocuparemos en las siguientes páginas.

2.3.1 Críticos moralistas.

> Mas acaso, al tocar esto del oficio de escribir estemos tocando a una cuestión de ética. Aunque, ¿es la estilística, acaso, otra cosa que ética? Ética o, mejor, moral.
>
> Miguel de Unamuno, "El oficio de escribir".[1]

> Si no creemos en nada hoy en día es porque estamos todos en venta, *urbem venalem*…
>
> Pierre-Joseph Proudhon.

> …nos hemos apresurado a olvidar los viejos poderes que ya no se ejercen, los viejos saberes que ya no son útiles, pero, en materia moral, no dejamos de acarrear las viejas creencias en las que ya ni siquiera creemos, ni de representarnos como sujetos en viejos modos que ya no corresponden a nuestros problemas.
>
> Gilles Deleuze, *Foucault*.[2]

La Crítica moderna –como ya he señalado anteriormente– se ha servido ininterrumpidamente de la figura-función de Autor, aunque con frecuencia esta utilización ha permanecido implícita en los distintos trabajos críticos y filológicos, pese a encontrar en ella su origen, y sin la cual difícilmente serían comprensibles. Como señalaba Michel Foucault –a lo que igualmente apunta el fragmento, que utilizo como epígrafe, de Miguel de Unamuno– nos en-

[1] *Alrededor del estilo*, artículos editados por Laureano ROBLES. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 1998, pág. 140.

[2] "(…) nous avons vite fait d'oublier les vieux pouvoirs qui n'exercent plus, les vieux savoirs qui ne sont plus utiles, mais en matière morale, nous ne cessons de nous encombrer de vieilles croyances auxquelles nous ne croyons même plus, et de nous produire comme sujet sur de vieux modes qui ne correspondent plus à nos problèmes" (DELEUZE, 1986, pág. 114).

contramos ante una cuestión de "principios éticos fundamentales" porque no se "trata de rasgo[s] que caracteriza[n] la manera en la que hablamos o escribimos; sino, más bien, [son] una suerte de regla[s] inmanente[s], retomada[s] sin cesar, nunca completamente aplicada[s], un principio que no marca la literatura como resultado sino como práctica" (2001, pág. 820). Es decir, la literatura como comportamiento, una serie común de *habitus*, como praxis social, reglamentada y valorada en función de la sociedad y sus individuos que la producen, la distribuyen y la consumen. "Ética o mejor moral", precisa Unamuno apuntando a la dimensión social de la Literatura que implica toda decisión sobre el carácter ético de una comunicación o transacción pública, puesto que las decisiones se toman no tanto al nivel de los individuos, sino más bien desde las superestructuras ideológicas y productivas, recopiladas sólo parcialmente por los Códigos jurídicos, de Derecho Civil, de la Propiedad Intelectual, el Código Mercantil, o para las cuestiones más graves, el Penal.

En realidad, bien mirado, ésta podría ser una manera asequible de deshacerse del problema, de considerar que no pertenece de manera legítima al objeto de estudio del filólogo o del crítico. Ante un texto *copiado*, una semejanza *demasiado próxima*, o una filiación *flagrante* y *ocultada*, el crítico, el lector especializado, ya ha emitido (quiera o no) en su lectura una interpretación (correspondiente a la parte en cursiva) que presupone nociones, definiciones, axiomas con consecuencias decisivas en la labor crítica. Estos axiomas permanecen "inmanentes" (i.e. heredados), implícitos –como indicaba Foucault– en la Escritura crítica, inmersa en sus tareas habituales de localización de fuentes, constatación de influencias y explicación textual. Los casos de plagio, por el contrario, son apartados del escrutinio crítico, una vez la *no-originalidad*, la *falsedad* o la *redundancia* han sido detectadas; estos textos pasan de ser materia literaria a materia delictiva, cuyas competencias podrían encontrarse en los aparatos coercitivos del Estado y las "formas jurídicas de la verdad", los garantes de la Ley y el Orden, pero en cualquier caso lejos de los focos de interés de la empresa filológica. En el artículo anteriormente citado, William K. Wimsatt Jr. y Monroe C. Beardley, para desechar la relevancia de la intención del autor al componer, comparan la composición de un poema con la ejecución de un crimen, argumentando resueltamente que, aunque en ambos casos se pueda admirar o explicar la forma adoptada, sólo el juez se interesa por la intención del autor del acto (criminal), mientras que el crítico concentrará su atención en la condición estética del acto (de escritura, de habla).

A lo largo de la primera parte de este estudio hemos podido observar cómo las acusaciones de plagio podían servir para aniquilar las posibilidades discursivas de un adversario o de un rival, de lo cual tenemos abundantes ejemplos en la Historia literaria. Al fin y al cabo

tenía razón Foucault cuando recordaba que los textos –los actos de habla y escritura– se juzgaron, en un primer momento, con una "lógica de actos": Sócrates fue condenado por impiedad, las acusaciones de plagio entre los Padres de la Iglesia y los últimos filósofos paganos, posteriormente entre las distintas sectas de la Cristiandad, obedecían a una lógica judicial semejante, que podríamos calificar de "supresión de las conductas anti-sociales". Sostiene Foucault que la llegada de la Imprenta, de las prácticas modernas de producción y consumo de la Escritura, supuso la adopción de una nueva "lógica de la propiedad" (originalidad, autenticidad, las marcas de un trabajo intelectual) paralela a la "desaparición del sujeto" en los textos, cuya ausencia obliga a concentrar las pesquisas en el "cuerpo del delito", relegando a la sombra a su autor y sus circunstancias.

El contraste entre la *lógica de los actos* y la *lógica de la propiedad* es visible no sólo en la confrontación de las obras específicas sobre la materia, como las eruditas de los polihistoriadores como Thomasius o Almeloveen, y las respectivas de los bibliógrafos del siglo XIX y XX como Nodier o Georges Maurevert. Hasta el advenimiento de lo que he llamado la "Edad de la Literatura", en los manuales universitarios y eruditos lo que encontramos habitualmente es una *definición teológica* (como garantía de su validez moral) y casuística de las apropiaciones literarias. Recordemos que Thomasius y Reinelius definían el plagio como un pecado contra la "justicia conmutativa", una suerte de constructo (ficción) legal de 'mentira, falsificación, fraude, usurpación de identidad y hurto' en su sentido más amplio. Igualmente es significativo que, aunque propugnan la intervención de la República de las Letras (de los pares literarios como jueces más aptos) en materia de autoría dudosa, y que identifican los perjuicios sufridos por el interés individual de la víctima (*laesus*) y el interés común de la sociedad (que se ve privada de la "verdad" y de los –indeterminables– beneficios colaterales de ésta), Thomasius y Reinelius terminen por relegar la condena y absolución de las faltas a la propia conciencia del presunto plagiario ("*in foro ethico*"), determinando que sólo el Autor conoce *a ciencia cierta* si hubo "intención de engañar", es decir, si hubo *dolo*, a pesar de los indicios y pruebas del delito (externas, circunstanciales, testimoniales: "*in foro publico*"). Esta opinión jurídica (recuérdese que se trata del dictamen de jurisconsultos) es coherente con la doctrina teológica ortodoxa ("sin consciencia no hay falta") y es una evidencia más de la supremacía de la "lógica del acto" sobre la "lógica de la propiedad", así como de su carácter moral (más que formal o *patrimonial*).

La progresiva adquisición de derechos morales y patrimoniales de los autores, la profesionalización y mercantilización de la Escritura, factores que caracterizan la Edad de la Literatura, ocultan tras una apariencia de evolución jurídica del estatus de las obras literarias y

de sus autores la pervivencia de la hegemonía de la perspectiva moral en la calificación y tipificación del plagio literario. La doctrina resultante desplaza los valores (cristianos: bondad, verdad y origen) hacia las nociones modernas de trabajo y propiedad (económicas: capital, fuerza productiva, plusvalía, rareza…) lo cual facilita su inclusión dentro de las definiciones y reglamentaciones jurídicas que regulan y delimitan las restantes ocupaciones profesionales y mercantiles.

La transición de una lógica, de un modo de Escritura a otro, como cualquier evolución político-económica de envergadura (de los *modos* y *medios* de producción en su sentido más amplio) encontró numerosas resistencias, sobre todo en el inicio de las reformas y la aparición de las figuras modernas de autoría. Han sido suficientemente documentadas y estudiadas las innombrables polémicas literarias donde la temida e inevitable mercantilización de la Escritura (i.e. su *comodificación*) se convierte en el argumento privilegiado de tirios y troyanos, y que persiste ocasional y marginalmente (H. Bloom, George Steiner, Fernando R. de la Flor) en cuestiones sobre el canon y la Poesía como especie literaria en vías de extinción. Ya pudimos comprobar en las secciones anteriores en qué medida la creciente dimensión crematística de la literatura se convertía en razón de controversia sobre la producción y reproducción de los textos (y fragmentos) del Barroco y de la Ilustración; en cierto modo, la Edad de la Literatura invirtió definitivamente el peso específico de los factores. Contra esta tendencia se levantaron pronto voces airadas, en las que la exasperación que puede leerse proviene de la constatación del carácter ineluctable de la derrota y no únicamente de la dimensión política del debate. Característica de este tipo de reacción temprana es la posición, en buena medida esperable, que adoptó Pierre-Joseph Proudhon:

> El arte que se hace venal, al igual que la mujer que comercia con sus encantos, no tardará en degradarse. Se ha sostenido que el arte era independiente de la moral (…) Hay criaturas tan viciosas como bellas; otras maltratadas por la naturaleza y con un alma inmaculada. Pero mientras el vicio deteriora inexorablemente las primeras, la verdad ilumina y parece embellecer a las otras; de suerte que belleza y virtud, fealdad y vicio, son idénticos en el fondo y sinónimos. (…)
>
> (…) Todo autor que, pudiendo vivir de su patrimonio, obtiene el menor beneficio [tire un sou] de sus escritos es culpable, en principio, de indignidad. (…) El ideal de la vida de artista es el de propagar la belleza por la sola recompensa de embellecer el mundo: no se puede hipotecar la belleza. (…) ¡Ay, Monsieur de Lamartine, que tenía tanto miedo de que le arrebataran sus versos y su prosa! (…) Si no creemos en nada hoy en día es porque estamos todos en venta, *urbem venalem*, y porque comerciamos con nuestra alma, nuestro

espíritu, nuestra libertad, nuestra persona, como productos de nuestros campos y fábricas.[1]

Resulta fácil encontrar argumentos similares en autores de toda especie contra los "mercenarios literarios", también hispánicos del XIX como Mariano de Larra, Francisco Mariano Nipho y, ulteriormente, como constatación moralista recurrente contra la literatura de *bestsellers* y *de consumo* –que refleja y explica el artículo central de *Apocalípticos e integrados* (1964, 1977) de Umberto Eco–, pero lejos, por lo general, del centro del debate literario. Para muchos de estos escritores, la disociación de la Moral y de la Estética está indiscutiblemente ligada a los procesos de mercantilización y comodificación de las obras literarias. El tiempo se ha pronunciado para confirmar la derrota, al menos por la hegemonía del plano teórico, de las escuelas críticas que asocian belleza y virtud como si fueran "sinónimos", tendencia general a la que el Realismo socialista (o las tesis sartreanas de *¿Qué es la literatura?*, 1949) no es más que un paréntesis temporal y geográfico definitivamente periclitado. La sociedad ha adoptado, en la mayoría de los ámbitos de la actividad literaria, la concepción de las obras literarias *como propiedad*, es decir, como objeto susceptible de incrementar el patrimonio (social o económico) del individuo. Así lo muestran dos momentos clave de la Historia de la Literatura en Francia, y que por la posición de este país en la República Universal de las Letras, se han convertido en paradigmáticos de una evolución supranacional: el juicio de *Madame Bovary* y el *Diario* de los hermanos Goncourt. Mientras que el segundo confirma la condición profesional del hombre de letras y el comercio inalienable entre su *personalidad* y el *producto de su trabajo* (de dónde el interés de consignar en la medida de lo posible los hechos circunstanciales y los testimonio alrededor del autor), la refutación de las acusaciones contra Flaubert –el *trabajador infatigable*– caucionan pública y oficialmente la separación entre Moral y Estética. Detrás de la sentencia judicial encontramos el mismo argumento, décadas después, empleado por Wimsatt y Beardley contra la "falacia intencional": las violaciones de la moral pública son asunto de la Policía, de la Justicia, y no de la Crítica literaria.

Sin embargo y contra todo pronóstico, la antigua dimensión moral no ha dejado de estar por esto continuamente presente en la crítica literaria y otras instancias y discursos consagrados al control de la actividad literaria y artística; de hecho, buena parte de los derechos de autor corresponden a prerrogativas no-patrimoniales que cubren en buena medida las antiguas

[1] Texto de 1863; recogido en la antología del mismo título: *Les majorats littéraires (et un choix de contributions d'époque sur le droit d'auteur).* Dominique Sagot-Savauroux (ed.), Dijon : Les presses du réel, 2002, págs. 193-194.

concepciones de la "lógica de los actos", de la misma manera que sigue existiendo la censura y otro tipo de sanciones y medidas coercitivas para los "delitos de escritura", que presuponen una lógica evidente del "acto" (delictivo). Esto es posible porque las obras son consideradas únicamente como "comportamientos sociales"; basta con añadir otra dimensión discursiva (artística, arqueológica, testimonial, científica…) a los textos dudosos para que éstos escapen a la suerte reservada a los demás textos condenables por la moral pública y codificada por las leyes positivas: la mutilación, la desaparición o el *olvido* textual; su supresión total o parcial dentro del vastísimo y abigarrado campo de la Escritura. Las obras del Marqués de Sade, *Mein Kampf*, *Lolita* o *Los protocolos de los sabios de Sión* –triplemente delictiva, esta última, pues a su antisemitismo hay que añadir el hecho de que se trate de una "falsificación" y de un "plagio" de una obra de Maurice Joly, el *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu*, 1864– son ejemplos paradigmáticos y frecuentes al respecto.

El hecho de que la mayor parte del discurso crítico y teórico acerca de la Literatura acate de manera implícita esta separación de poderes, de competencias en materia de juicio (jurídico *versus* crítico) oculta las implicaciones teóricas de este desplazamiento epistemológico y discursivo. Los textos que violan las nociones modernas de propiedad intelectual, suelen ser consideradas *de facto* como exteriores al objeto legítimo de interés de los estudiosos de la Literatura. Los críticos, en la mayoría de las ocasiones, actúan como si estas exclusiones fueran naturales o inmediatas. Al verse confrontados a casos paradójicos, como la cleptomanía "evidente" de ciertas obras menores de Stendhal –su biografía de Haydn y un tratado de arte italiano (RANDALL, 2001a, págs. 196-202)–, a ciertos comportamientos inadecuadamente literarios de autores canónicos (las traducciones no reconocidas de Poe por Baudelaire –volveremos sobre ello–), han tendido a relegar a la parte más anecdótica de sus trabajos estas "faltas", excusables solamente por el conjunto de la obra de los autores implicados. Estas contradicciones han dado pie a análisis *enigmáticos* de la personalidad de estos autores (*vocación* y *aprendizaje* literarios), entre los que se encuentran las elucubraciones sobre los posibles traumas de la Influencia literaria (Harold Bloom).

Desde una perspectiva que sobrevolara la Historia de la Literatura y de la Crítica, los estudiosos de todas las épocas que, haciendo abstracción de sus coordenadas geográficas y temporales, podríamos calificar de "moralistas", tienen en común el no entrar en el fondo estético del fenómeno del plagio. Suelen elaborar listas de plagiarios, acumular caso tras caso, sin entrar verdaderamente en la particularidad de cada uno de ellos. Para este tipo de críticos, antes de abordar el estudio de los textos, existe una *buena* imitación (intertextualidad) y una *mala*. La primera es realizada por los *buenos* autores y la segunda es asunto de plagiarios.

Puede parecer simplista, pero durante mucho tiempo la investigación sobre el plagio se limitó a comparar pasajes (*método de los pasajes paralelos*, normalizado por San Jerónimo) de autores sospechosos. Cuando, lo cual sucedía con frecuencia, la víctima resultaba también culpable (bajo los criterios de la época), este descubrimiento, más que causar una reflexión sobre las razones de esta proliferación, inducía a una constatación de la degeneración generalizada de las costumbres (Charles Nodier) o a un escepticismo ante los prestigios literarios (Julio Casares).

Se podría pensar que en los tiempos de la Posmodernidad (post-foucaultianos y post-bartheanos) en los que una noción bastante relativizadora de la intertextualidad parece imperar por todas partes sin la menor contestación y en los que tan pronto se certifica la muerte del autor como se le asigna un interés subalterno, especializado, dentro de la Filología, este tipo de crítica estaría condenada a desaparecer o a permanecer minoritaria dentro del conjunto del discurso académico; aunque en realidad, como sucede en otras posiciones críticas, debido a una confusión acerca de su estatus epistemológico, en este caso la naturaleza originariamente moral de la categoría interpretativa (autoría insuficiente) ocupada por el plagio, la condena moral continúa frecuentemente presente hoy en día en los textos de los estudiosos.

De hecho, los juicios éticos aparecen a menudo allí donde menos cabría esperarlos. Si algo ha caracterizado a la Crítica moderna es su carácter marcadamente formalista y hermenéutico, aparentemente en las antípodas de la crítica normativa y subjetiva de los siglos anteriores. Tras haber condenado como falacias las normas neo-aristotélicas sobre el decoro, la valoración romántica de la obra en función del personaje literario del autor o de los efectos en la "sensibilidad y sentimientos" de los lectores o el biografismo realista, la Crítica parecía haber adoptado la imparcialidad y la objetividad del científico y del observador clínico, a lo sumo el papel del cronista desapasionado externo a los efectos (internos y externos) del material estudiado, con el objetivo final, explícito y reivindicado, de centrarse en el funcionamiento, el dibujo y análisis de los *mecanismos* internos y externos de los *artefactos* literarios. De este modo, los críticos han dejado habitualmente, entre otras cosas, de informarnos si les agradan o no las obras que estudian, o si aprecian a la persona que ejerce de autor, o si concuerdan con su propia ideología o la del Estado, con la excepción –manifiestamente por su hibridación genérica– de la crítica periodística o divulgativa. Y sin embargo, aquí y allá –me remito a los capítulos precedentes–, han continuado apareciendo, junto al discurso estrictamente filológico o crítico, denominaciones como "imitación servil", "plagio" –categorías interpretativas radicalmente subjetivas, pero sobre todo, *morales*– en estudios filológicos serios, junto a la actividad tradicional y legítimamente filológica consistente en el estudio de las

fuentes del documento y de las variantes (para los casos, como los medievales, de autoría *difusa* o *fluctuante*), de los antecedentes históricos o de la bibliografía en general. Pocos estudios se detienen a analizar o explicitar seriamente qué es lo que entienden por "plagio" u "originalidad", o su noción de "obra", y algunos emplean esta etiqueta en franca contradicción con los postulados modernos que inspiran el resto de su trabajo –así por ejemplo, Gérard Genette *despacha* rápidamente el "plagio" dentro de una obra, *Palimpsestos* (1983), por otra parte exhaustiva, consagrada a la intertextualidad y a la transtextualidad; volveremos a ello más adelante–.

Una de las explicaciones más inmediatas del *ocultamiento* de la dimensión moral de la actividad crítica, filológica y literaria es que los valores morales *encubiertos* en muchas de las operaciones epistemológicas y críticas de los profesionales de la Escritura corresponden a los valores hegemónicos fundamentales de los modos generales de producción. En este sentido, y como ha sido señalado con frecuencia, los valores de la Literatura son, según se prefiera, puesto que en muchas de sus dimensiones semánticas funcionan como sinónimos: conservadores, burgueses, liberales o capitalistas (Barthes, Althusser, Foucault, Derrida, Lacan, Bourdieu, Kristeva, Steiner, Jameson, Eagleton).[1] Estos valores apuntan a la Lógica de la Propiedad como principio fundamental de la producción cultural, cuyos inicios modernos podrían ser situados en los principios del Renacimiento y de la difusión de las artes mecánicas de reproducción y cuyo advenimiento hegemónico corre paralelo a la Industrialización y a la promulgación de las primeras leyes de propiedad intelectual, artística y literaria, y la lucha de clases.

En las siguientes páginas intentaré exponer las bases de esta concepción de la actividad artística y literaria –el discurso científico sigue un proceso diferente, aunque sea posible encontrar frecuentes paralelismos– que descansa sobre tres nociones fundamentales de naturaleza múltiple y heterogénea: *originalidad*, *trabajo* y *propiedad* (jurídica).

2.3.2 La originalidad, el trabajo y la propiedad: Sociedad de Autores y profesionalidad de la literatura

L'originalitat consisteix en tornar a l'origen.

Antoni Gaudí.[2]

---

[1] Cito estos nombres, con todos los matices posibles, por su resonancia dentro de las diferentes perspectivas actuales de la Crítica, pero indudablemente la lista es más extensa y puede ser completada fácilmente y en diferentes sentidos.

[2] Lema de una campaña publicitaria del Ayuntamiento de Barcelona del año 2002.

Resulta relativamente fácil encontrar nociones próximas a la concepción moderna de *originalidad* o, inversamente –lo que a menudo resulta más eficaz–, las frecuentes condenas de obras "no-originales" en los periodos anteriores a la Modernidad, que contienen implícitas poéticas basadas en la no-repetición de textos precedentes. La antigüedad greco-latina, así como la literatura árabe medieval (que la continúa) ya empleaban explícitamente el criterio de "novedad", una suerte de efecto sorpresa causado por el descubrimiento, el reconocimiento de una parcela aún no explorada por el Discurso. A pesar de lo que pueda parecer partiendo de una comparación apresurada con respecto a nuestra perspectiva actual, durante siglos, los autores emplearon nociones y valores similares a los nuestros. La diferencia fundamental se juega en el cambio de contexto más general, en la evolución de los modos de producción culturales, políticos y económicos (RUBIO TOVAR, 2004, págs. 143-144). Los mismos términos, con sentidos muy próximos, adquieren, sin embargo, significados muy alejados asociados a realidades diversas.

El movimiento romántico produjo una acentuación de la perspectiva individual frente a la Razón Universal del periodo anterior. El énfasis en la misión profética, irracional y *original* del Poeta se traduce en un mayor peso en la parte del *circuito creativo* que concierne a la producción del texto. La utilización generalizada del epíteto (puesto que redundante) de "genio" (de las naciones, de Shakespeare, de Cervantes, etc.) sella, como es sabido, la elevación del artista como conciencia crítica y clarividente de la Sociedad, pero, sensiblemente, al margen y por encima de ella. Las raíces de la figura del "intelectual", de los retratos popularizados del Artista y del Autor como espíritus atormentados, "bajo el influjo de Saturno",[1] capaces de realizar, a partir de una hipersensibilidad innata, aquello que el "*común* de los mortales" (expresión que adquiere aquí plenamente su sentido) sólo puede intuir a través, precisamente, de los destellos de genialidad, de clarividencia, de conocimiento *transcendental* (puesto que no es prosaico, periodístico, científico o utilitario) que la obra del artista arroja.

A partir del Romanticismo, el escritor ha estado obligado en cierto modo a la transgresión calculada, a la melancolía y la locura, a quebrantar las normas consideradas necesarias para la creación de una obra de "buen gusto" (dentro de unos límites *a priori* ignorados), a demostrar que tiene algo "nuevo" (innovador) que aportar al campo de las Letras. La *originalidad necesaria* es una exigencia del Arte Moderno y Contemporáneo, y se asocia

[1] Según la conocida expresión de Walter Benjamin popularizada por Susan SONTAG en el influyente artículo "Under the Sign of Saturn" [1978] (2002, págs. 109-134).

inexorablemente a la transgresión de tabúes, estilos, lenguajes y otras convenciones.[1] La *marca* de la función Autor vendría dada a partir de este momento en la oposición del texto a la tradición en la que paradójicamente se inscribe. También a partir de ahora, será el autor, como individuo, el que deberá reclamar y defender sus derechos ante las autoridades competentes, la Crítica o el Público (el Mercado). La visión Romántica de la Escritura exige una correspondencia unívoca e inmediata (de primera mano, auténtica, no *citada*, inédita) entre la palabra –que es leída como Voz, como si fuera oral, inmediata, es decir, sin la ambigüedad de la alejada, diferida, reconstruida de la palabra escrita– y el Autor. Así lo expresaba claramente Madame de Staël:

> Los hombres con imaginación, al transportarse al papel de otro, han podido descubrir lo que el otro habría dicho; pero cuando se habla en nombre propio, son los propios sentimientos los que se muestran, *incluso cuando uno se esfuerza en ocultarlos*. No existe un solo autor que, al hablar de sí, haya sabido dar de sí mismo una idea superior a la verdad: *una palabra, una transición falsa, una expresión exagerada* desvelan al espíritu [del juez, del crítico] lo que se le ha querido escamotear.
>
> Si el hombre de más talento, como orador, estuviera acusado delante de un tribunal, sería imposible no juzgar *por su manera de defenderse*, si es inocente o culpable. Todas las veces en las que las palabras son llamadas a testificar, no se puede desnaturalizar en el lenguaje *la huella* [caractère] *de verdad* que la naturaleza ha grabado en él; ya no es un arte engañoso, es un signo irrecusable; y lo que sentimos se escapa, de mil maneras, en lo que decimos. [La cursiva es mía] (1800, págs. 361-362).

Es destacable que buena parte de la Crítica, la Filología y la Lingüística Forense compartan unos presupuestos (no siempre formulados tan explícitamente) similares a los expresados por el movimiento romántico y que se asocian a una concepción de la literatura marcadamente idealista, individualista y, más sutilmente, *aristocrática*. La confianza en la posibilidad de detectar la mentira –y el plagio es una de sus especies– a partir de las huellas autoriales subsiste en los análisis estilísticos, a menudo recubiertos de un aparente distanciamiento tanto de las personas implicadas como del lenguaje poético, tan propenso a las desviaciones subjetivas, hasta el punto de recurrir al análisis informático (i.e. al lenguaje matemático), para apoyar sus descubrimientos. Las "huellas" descubiertas –Madame de Staël emplea el término "carácter", más cercano al campo semántico que nos interesa– nos infor-

[1] Esta afirmación es cierta hasta el punto en que una de las críticas más frecuentes realizadas contra el Arte Contemporáneo es la gratuidad de sus innovaciones. Véase *La Querelle de l'art contemporain* de Marc JIMENEZ, Paris: Gallimard, 2005.

man de la composición genética del texto, de sus progenitores, incluso "cuando unos se esfuerza en ocultarlos". A los críticos románticos y a los actuales que confían en la "huella de verdad grabada en las palabras" (es una cuestión de opinión, por lo tanto de persuasión, de ahí el recurso a la estadística), les anima por igual la creencia en que no existen los crímenes perfectos, basta "una palabra, una transición falsa, una expresión exagerada" para que el falso autor se delate, y la verdad se restablezca. El lenguaje de la mentira es un constructo fragmentario (que hay que unir con "transiciones"), de "corta y pega", que se apropia del discurso de la verdad, que deforma ("expresión exagerada"). Las pruebas del delito pueden ser infinitesimales: una "palabra", término que aquí debe ser entendido como 'unidad mínima de la expresión'. Con este tipo de tecnología hermenéutica y filológica se ha sostenido que Francis Bacon escribió algunas obras de Shakespeare, que Molière y Corneille deberían compartir la autoría de algunas obras del primero, se han identificado cinco o seis padres putativos para el *Lazarillo de Tormes* y otros tantos para quien se ocultaba tras el pseudónimo de Avellaneda. Lo que me interesa subrayar aquí no es lo fundado o infundado de tales afirmaciones, sino su vinculación, oculta, al g*ran proyecto romántico*, así como el hecho de que en ninguno de los casos aludidos han sido consideradas como pruebas concluyentes por el conjunto de la comunidad académica.

Estos análisis aparentemente formales implican modelos interpretativos activos que presuponen un horizonte ético de la actividad literaria, unos modos legítimos de producción del discurso literario. Como he señalado reiteradamente, una de las nociones clave es la de *trabajo*, que funciona como una suerte de garantía de la propiedad del discurso producido (la materia literaria debe ser trabajada, transformada para convertirse en un producto de consumo), y que es un préstamo evidente de la Economía política. También fue tomado prestado de esta disciplina el concepto de *rareza* (la materia literaria como objeto de lujo, independiente de las leyes de la oferta y la demanda que se aplican a las restantes mercancías); como productos emanados directamente de la personalidad del autor, como fuentes de conocimiento transcendental (no utilitario), las obras responden a una lógica jurídica de *propiedad* en el discurso, que se superpone a las normas del *decoro* social (de la misma manera en que las "leyes de vagos y maleantes" decimonónicas proporcionaban mano de obra barata a determinadas industrias, como atestiguan las novelas de Dickens o Galdós): lo que se puede enunciar, quién puede hacerlo, cómo debe ser consumido, etc.

Los críticos buscan las huellas estilísticas del autor siguiendo una *lógica forense*, de recopilación de evidencias para lograr un relato coherente de los hechos dentro de las formas jurídicas (que son las predominantes en asuntos de atribución y de autoría): uno en el que fi-

gure quién hizo qué y, mucho más importante, con qué intención. En este tipo de investigaciones policiales, el trabajo es una de las coartadas que garantizan una intención legítima a la hora de escribir. Los "grandes escritores" modernos aparecen en los imaginarios colectivos inmersos en un trabajo agotador: Proust, Joyce, Kafka, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Roberto Bolaño. La lista puede ser completada al gusto de cada cual, lo que me interesa es recordar un rasgo repetitivo de los retratos de autor que aparecen en los discursos en torno a la actividad literaria (y que ya fue indicado con humor por Roland Barthes en *Mythologies*),[1] y que traduce una concepción de la actividad literaria compartida seguramente por una mayoría de lectores y críticos. Cuando Leopoldo Alas "Clarín" –al igual que muchos otros escritores en sus situación (remito a los capítulos precedentes)– es acusado de plagiar *Madame Bovary* para crear *La Regenta*, éste fundamenta su respuesta (indignada) en la cantidad (enorme) de *trabajo* invertido, y no sólo en la *originalidad* de su novela. Inversamente, las acusaciones de plagio suelen incidir en el carácter mecánico (impersonal, cómodo) de la copia; la no-transformación absoluta, la *literalidad*, siempre ha funcionado como un agravante en las sospechas de "imitación servil": la legítima *distancia*, *trabajada*, *deliberada*, por dar dos ejemplos canónicos, entre *Ulises* y la *Odisea*, o entre Juan Benet y William Faulkner.

En los periodos o en las investigaciones post-modernas esta búsqueda del *trabajo* invertido como *huella* y *garantía* de la "propiedad" (i.e. 'corrección/ pertinencia/ autenticidad) del texto literario no suele adquirir formas explícitas. Como San Jerónimo y Santo Tomás de Aquino, muchos filólogos, críticos y otros profesionales de la Escritura presuponen que los productos literarios llevan las marcas de una "unidad de estilo" y de un "trabajo creativo" a partir de las fuentes, de las experiencias colectivas o de la realidad (exterior o interior al artista). Estas implicaciones, como ha sido señalado en varias ocasiones, tienen consecuencias graves en los resultados obtenidos por este tipo de investigaciones: no sólo presuponen los resultados que se obtendrán, sino que además se basan en juicios *a priori* indemostrables o indecidibles que conciernen a la delimitación misma del objeto de estudio. Tomando un ejemplo real, en un análisis para determinar la autoría de un texto, dicho texto se compara con otras obras de los candidatos a ser su autor. Se seleccionan cadenas de palabras consideradas pertinentes o características del texto y de los autores. Al hacer esto, se están adoptando graves asunciones sobre cómo pueden comportase los textos y sus autores: se les supone una constante léxica o poética, una unidad expresiva o de sentido (de intención). Se descartarán los candidatos que se aparten de las verdades estadísticas (cuyos logaritmos y objetivos han

[1] « L'écrivain en vacances », Paris: Seuil, 1957, págs. 30-33.

sido fijados de antemano), o que presenten contradicciones insalvables con el modelo reconstruido a partir del análisis del texto cuya autoría se pretende atribuir. Los avances tecnológicos, que han permitido que nos acerquemos a las utopías de la *Biblioteca Total* o del *Gran Texto*, es decir, a la posibilidad ilimitada de referencialidad intertextual y al análisis lingüístico computacional, encubren igualmente la pervivencia de las viejas nociones éticas de la literatura burguesa, liberal, *moderna* del siglo XIX (GUTBRODT, 2003, págs. 26-27). No obstante, como ha sido criticado con frecuencia, muchas obras literarias escapan a los horizontes epistemológicos de este tipo de axiomas: la literatura popular, folclórica, medieval, *underground*, contestataria o cibernética pueden proporcionar ejemplos que desbordan las representaciones implícitas en este tipo de Crítica

A pesar de que el concepto de plagio, como práctica inmoral, condenable, ha existido siempre, prácticamente desde el inicio de la Escritura occidental, es entre los siglos XVIII y XIX cuando cristalizará, a través de la creación del sistema jurídico de la Propiedad Intelectual. De un reconocimiento parcial de la autoría en el Antiguo Régimen se pasó en la Edad de la Literatura a un circuito de transmisión textual que consideraba el texto como el fruto del trabajo del escritor, y por lo tanto como propiedad que podía ser comercializada. En este proceso de reconceptualización, la ideología idealista y utilitarista del Siglo de las Luces culminaría durante el siglo XIX en la dos definiciones complementarias: *romántica* (la obra es parte esencial de la personalidad del creador) y *capitalista* (la obra es una mercancía comercializable, cuyos derechos el autor puede ceder a un empresario). Esta transformación sentará las bases del patrón de explotación y monopolio de las obras intelectuales, condensado de manera emblemática en el actual *copyright*.

Cuatro son las personas y ficciones jurídicas, dependientes entre sí e interconectadas, que articulan esta transformación y la reflexión de sus contemporáneos, como Inmnanuel Kant y Johann Gottlieb Fichte, que escribieron ensayos sobre la "reproducción ilegítima" de las obras literarias:

1. El *Autor*, figura institucionalizada –defendida, protegida– del escritor a partir del s. XVIII.
2. La *propiedad literaria*, el texto en tanto que entidad jurídica dependiente y emanada del Autor.
3. El *Editor*, figura imprescindible que incorpora el capital económico que posibilita la difusión del producto literario, así como titular de los derechos de explotación por delegación de derechos del *Autor*.

4. El *Público*, es decir, el lector en su faceta de consumidor, cliente y adquirente de una mercancía (LAROCHELLE, 1999).

Estos cuatro elementos obedecen a una lógica jurídica y mercantil, que sigue rigiendo la mayoría de nuestro "comercio literario", a pesar de los intentos de amalgamar o de cambiar el esquema –así los distintos autores-editores como William Blake, o los experimentos vanguardistas que propugnan la eliminación del Autor o del Público (volveremos sobre la cuestión)–. En la reflexión de Kant ("Sobre la ilegitimidad de la piratería editorial", 1785), la actividad literaria ya había adquirido esta dimensión mercantil, jurídica y profesional que es visible en su concepción de los "espacios comunicativos" (figuras hermenéuticas y jurídicas) de las obras impresas:

> En un libro, en tanto que obra escrita, el autor se dirige al lector. El que lo hace imprimir (Editor) no habla en nombre propio a través de los ejemplares que ha impreso sino exclusivamente en nombre del autor. (…) El ejemplar de este discurso puede pertenecer a cualquiera, tanto manuscrito como impreso.[1]

Esta evolución se produjo de manera progresiva y con diferentes variantes según cada país. Asimismo, son múltiples las aportaciones que confluyeron en el nacimiento de las instituciones modernas. De este modo, el concepto de Propiedad defendido por John Locke, basado en la noción de *trabajo*, la transformación productiva de los elementos –un terrateniente posee la tierra porque la *trabaja* (o hace *trabajar* a otros) y la convierte en campo de cultivo– influye directamente en Kant, Fichte, Hegel y en Addison, Coleridge, Jefferson (impulsor de las leyes de patentes en los EE.UU.) dentro de la propia tradición anglosajona (GUTBRODT, 2003, págs. 112-128). La importancia de esta noción se mide en la definición que otorga Locke de "persona" (jurídica), basada en el trabajo y en la propiedad, en *Dos ensayos sobre el gobierno civil* de 1688:

> Aunque la Tierra, y todas las criaturas inferiores sean pertenencia común de todos los hombres, cada hombre disfruta de la *propiedad* [Property] de su propia persona. Sobre esto nadie tiene ningún derecho salvo él mismo. El *trabajo* [Labour] de su cuerpo y el *producto* [Work] de sus manos, son, podemos sostener, propiamente suyos. Por consiguiente, cualquier cosa que saque de su estado natural [State that Nature hath provided], o que habiéndose dejado en él, a la que haya añadido [mixed] su trabajo, uniéndolo a algo que es suyo, por consiguiente la convierte en su propiedad. Y esto sucede porque lo retira de la pertenencia común que era su estado natural, y con su trabajo le ha añadido [an-

[1] Immanuel KANT « De l'illégitimité de la contrefaçon des livres » [1785], *Vers la paix perpétuelle et autres textes*. Paris: Flammarion, 1991, pág. 167.

> nexed] algo que lo excluye de lo que por derecho es común [common right of] a los otros hombres.[1]

Kant es fiel al espíritu *liberal* (lockeano) cuando enuncia la diferencia entre *propiedad* del Autor (resultado, producto, del trabajo intelectual) y *posesión* del Lector (resultado de la adquisición comercial). Para Kant, ambos, tanto el escritor como el comprador, pueden proclamar que el libro es suyo; pero, mientras que el segundo se refiere al objeto concreto, a la posibilidad de disponer de él (de utilizarlo libremente, de prestarlo o incluso de destruirlo), el primero invoca ante todo la potestad de publicarlo (literalmente de entregarlo al público), de hacer copias concretas de él, ya que la Literatura, en tanto que arte *alográfica*, sólo alcanza plenamente su condición de arte cuando se reproduce (mecánicamente, oralmente, digitalmente). En otras palabras: un texto sólo alcanza verdaderamente el estatus literario cuando es *publicado* y *leído*, cuando pasa del estatus de texto (*opus*) al de obra (*opera*), una necesaria *división del trabajo* entre el Autor y el Editor:

> El ejemplar original del que se ha servido el editor para realizar la publicación es una obra del Autor (*opus*), y pertenece en exclusiva al editor una vez ha comprado o impreso el manuscrito. Puede emplearla y hacer lo que le plazca con ella, pues este es uno de los requisitos para ejercer los plenos derechos sobre un objeto, es decir su propiedad. Ahora bien, los usos realizados en nombre de otra persona (esto es, del Autor) son una transacción (*opera*) que esta otra persona realiza a través del propietario del ejemplar (KANT, 1991, pág. 171).

Todavía hoy en día perdura la distinción kantiana entre las diferentes ocurrencias concretas de la obra en su soporte material y ésta misma en su dimensión virtual (inmaterial, reproductible); así, la reproducción fidedigna de las primeras tiene como resultado *facsímiles* (auténticos pseudo-dobles, los cuales reproducen hasta los errores de imprenta, o las lagunas textuales), de la segunda, la reproducción sólo produce *ejemplares* (copias sin rasgos únicos, ni irreproducibles).[2]

Johann Gottlieb Fichte fue uno de los autores –que se convirtieron en canónicos– que señaló con rotundidad que las obras artísticas forman parte de la figura pública, de la personalidad *individual*, inalienable –*ius personalissimum*, como lo llamaría I. Kant– del autor, al ser manifestaciones de su espíritu, de su visión del mundo, de su universo privado, siguiendo en este razonamiento la vía abierta por las *Confesiones* (1767) de Jean-Jacques Rousseau. En un

---

[1] Citado por GUTBRODT (2003, pág. 113).
[2] Las consecuencias de la distinción entre arte *autógrafo* y *alográfico* de W. Benjamin se encuentran desarrolladas en *Los límites de la Interpretación* de U. ECO (1992, pág. 182).

ensayo de 1791, sostenía que aunque el contenido (*materia*) de una obra podía ser apropiado, la *forma* particular que adquiere en cada escritor, en cada estilo característico, escapa a los intentos de usurpación, pues es único e intransferible:

> [P]uesto que las ideas puras sin imágenes sensibles no pueden ser pensadas, y todavía menos ser expuestas a otras personas, se desprende que cada autor debe dar a sus pensamientos una determinada forma, y no puede darles otra forma porque no tiene ninguna otra. Pero no puede desear entregar su *forma* al hacer públicos sus pensamientos, puesto que nadie puede apropiarse de sus pensamientos sin, por consiguiente, *alterar su forma*. Esta última permanece así para siempre de su exclusiva propiedad.[1]

Éste es el fundamento de la crítica literaria del tipo "la vida y el autor", que perduraría hegemónico hasta mediados del siglo siguiente. Desde esta perspectiva, más radical que la dicotomía kantiana, el comprador de un libro no lo posee siquiera, tan sólo lo tiene en "usufructo". Es decir, el lector adquiere por la compra, gracias a una *ficción jurídica*, un fragmento (auténtico, luego *valioso*) de la personalidad del autor, pero sin posibilidad de enajenar a éste de aquél, en un movimiento metonímico parecido a la relación establecida entre la moneda y su garantía por el Banco del Estado. Y como ésta, la moneda literaria está sujeta a los fenómenos de inflación y de rareza, es decir a su progresivo desgaste por su uso y circulación.[2] A lo largo del siglo XIX, la idea se había convertido ya en un lugar común, utilizado profusamente y regularmente aludido en las disputas sobre originalidad y propiedad literaria. De este modo, Juan Valera se servía de ella, en su conocida artículo en defensa de R. de Campoamor, "La originalidad y el plagio":

> La verdadera y buena originalidad ni se pierde ni se gana por copiar pensamientos, ideas o imágenes, o por tomar asunto de otros autores. La verdadera originalidad está en la persona, cuando tiene ser fecundo y valer bastante para trasladarse al papel que escribe, y quedar en lo escrito, como encantada, dándole vida inmortal y carácter propio.
>
> Para ser, pues, original en el buen sentido, no hay que afanarse mucho ni poco en decir y pensar cosas raras. Basta con pensar, sentir y expresar lo que se piensa y se siente, del

---

[1] Citado por Margaret WOODMANSEE, *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics.* New York: Columbia University Press, 1994, pág. 52.

[2] "Los pensamientos cuando son muy comunes pierden su valor nominal [currency]; por lo que deberemos enviar más metal a la fábrica de moneda, nuevos significados a la imprenta" escribía Edward Young en sus *Notes on Original Composition*, citado por GUTBRODT (Joint Ventures. Authorship, Translation, Plagiarism [1998], 2003, pág. 125). La colección de manuscritos originales –como suerte de revalorización de los documentos autógrafos, auténticos y aristocráticos frente a la multiplicación vulgar y peyorativa de la reproducción mecánica–, también parece haber tenido su origen en el Romanticismo alemán, ligado a la construcción (preservación, invención…) de las tradiciones culturales nacionales (CERQUIGLINI, 1989, págs. 23-24).

> modo más sencillo. Entonces sale retratada el alma del que escribe en lo que escribe: y como el alma es original, original es lo escrito.
>
> Ni se crea que esto es tan fácil. Los autores vulgares apenas tienen alma, y su alma ni sale retratada, ni queda en el estilo. Bien podrán no imitar a nadie; pero no serán originales: serán cualquiera cosa: lo que todo el mundo es (1876, págs. 51-52).

Los autores alemanes se habían visto influidos por la obra de Edward Young, *Conjetures on Original Composition*, que en 1757 había propuesto una nueva poética que difería considerablemente de la *imitatio* neoclásica al uso. Si bien Young invocaba como sus precursores la noción de mímesis como base ineludible de la actividad poética, realizaba una distinción que sería clave a la hora de construir las poéticas y hermenéuticas modernas, dándole al Autor un peso inédito dentro de la tradición poética occidental. Young dividía a los autores en dos categorías interdependientes, aunque con una jerarquía clara: 1) los "Originales", aquellos que imitan directamente la Naturaleza (concepto equivalente a la 'realidad', incluyendo la propia materialidad psíquica del artista), y 2) los "Imitadores", aquellos que, al ser incapaces de imitar ('representar, expresar, reproducir') directamente la realidad, se ven obligados a imitar a los Originales.

La definición de "originalidad" no se encuentra contenida en las *Conjeturas sobre la composición original*, por más que "original" sea quizás el término que aparece con más frecuencia en sus páginas. El libro parece proceder más de manera indirecta, atacando lo que considera la causa de la decadencia cultural de la época –más sobre sus *efectos* en la tradición literaria– antes que ofreciendo unas definiciones estables sobre las que construir una nueva poética. El ensayo de Young tiene como finalidad manifiesta responder a una pregunta, que con el tiempo se volvería emblemática, y que angustiaba al conjunto de los escritores del siglo: "¿Cómo es posible que habiendo nacido todos Originales muramos como Imitadores?". Para Young, el plagio, la imitación servil, es una traición a la autenticidad, a la singularidad profunda que todos los hombres, todos los Autores, poseen por nacimiento ("ni dos rostros son iguales, ni dos mentes"). Para escapar a ella es necesario que los Autores dejen "crecer" (como una planta, como un ser vivo), de manera orgánica, como una prolongación natural de la personalidad del autor, el talento literario auténtico de cada uno. En caso contrario:

> Esta imitación simiesca engañosa, tan pronto como se alcanza la edad de la Indiscreción (por así decirlo), se apodera de la pluma y emborrona las marcas con las que la Naturaleza nos diferencia, y en contra de su bondadosa intención, destruye toda individualidad

> mental. El mundo letrado ya no está formado por [obras, libros] únicos [Singulars], es una masa desordenada [a Medly, a Mass]; y cien libros, en el fondo, no son más que uno.[1]

La repetición acarrea la devaluación de la palabra escrita, en una perspectiva próxima a la epistemología de Platón –en la que la Razón más superficial sólo accedía a copias degradadas, *fantasmagóricas*, de la Idea–. La más "simiesca", la más "servil" de las imitaciones, el plagio, simboliza algo más que una poética mediocre, supone además un *fracaso* personal o cultural; se trata, en otras palabras, de una cuestión de poder. Invocando el ejemplo archicanónico de Marcial ("la página te acusará de ladrón" [*fur es*]), sostiene que la imitación *servil* es propia de "simios" o de "esclavos", es decir, de *humanos inferiores*:

> Es por una suerte de noble contagio, de familiaridad con sus escritos, y no por un determinado sórdido robo, que seremos mejores que los que fueron antes que nosotros. ¿Esperamos acaso obtener, a través del plagio, algún tipo de poder en Literatura? ¿Acaso se levantó Roma sobre una cueva de ladrones?
>
> Roma fue una poderosa aliada de muchos estados. Los autores antiguos son nuestros poderosos aliados; pero debemos tener cuidado en que no nos auxilien hasta esclavizarnos, a la usanza de Roma. Una idea demasiado imponente de su superioridad, como un espectro, nos atormentaría hasta impedirnos hacer un uso correcto de nuestro ingenio [Wits], y convertiría en enano nuestro entendimiento, al agigantar el suyo (YOUNG, 1759, págs. 24-25).

Estas ideas tuvieron una amplia repercusión en los distintos territorios literarios como es el caso de las deudas especialmente evidentes en las obras de Fichte, Kant, Coleridge o Schlegel. Las ideas de "Eduardo Young" sobre el "genio", la "originalidad" o el carácter antinormativo de las innovaciones literarias fueron conocidas en los territorios hispánicos, más allá de las puntuales influencias señaladas en las obras de Cadalso y otros escritores del periodo. Es natural, pues, que a partir del Romanticismo o sus precedentes más inmediatos, periodo instaurador de *genios* –el vocablo adquiera una nueva significación más transcendental con respecto a los usos ilustrados (<*génie*)–, se tratara con dureza a los escritores mediocres, émulos e imitadores, plagiarios de "estilo" antes que verdaderos "ladrones de palabras"[2]; proceso que algunos autores relacionan con la necesidad sentida por los escritores profesionales de descollar y diferenciarse entre la masiva producción literaria en el mercado

[1] Edward YOUNG, *Conjetures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* [Samuel Richardson). London: A. Millar, R. & J. Dodsley, 1759, págs. 42-43.
[2] Ver de Tilar J. MAZZEO, *Plagiarism and Literary Property in the Romantic Period*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.

moderno de los bienes culturales.[1] Fritz Gutbrodt ha señalado que para Goethe una de las características del Genio literario era la de ser "autosuficiente", lo que implicaba una autonomía financiera basada en la retribución pecuniaria proporcional al talento (natural, nacional) y al trabajo del escritor (Joint Ventures. Authorship, Translation, Plagiarism [1998], 2003, págs. 184-185).

Relacionados con los obstáculos más inmediatos para la consecución de los diferentes proyectos nacionales –tras la aceptación generalizada del programa del Romanticismo alemán–, la acentuación de la percepción de las singularidades y atributos espirituales colectivos producida a lo largo de la Modernidad orientó la reluctancia a aceptar demasiado literalmente las adaptaciones de las tradiciones nacionales hegemónicas. La "Capital de la Cultura" –según la expresión de Walter Benjamin– del Diecinueve, y de buena parte del siglo anterior, ejerció de polo magnético de las tendencias y formas de la Periferia cultural, y explica las acusaciones de mimetismo, servilismo, y de plagio, ante las sucesivas generaciones de *afrancesados* en las diferentes cortes europeas, y, en los territorios coloniales, de *gachupines* que en las distintas partes del Globo intentaban recrear los usos de la metrópoli. A las *Cartas Marruecas* de Cadalso se les criticó su deuda con las *Lettres Persanes* de Montesquieu; Galdós fue tachado de mero émulo de Balzac y de su *Comédie Humaine*; a la *Regenta* se le reprochó su parentesco con Emma Bovary; y un largo etcétera.

Tras la Independencia de las naciones americanas, éstas midieron durante mucho tiempo la autonomía real de sus culturas a través de la comparación relativa con la situación española, pero sobre todo de las nuevas (en lo que respecta a su peso específico) influencias anglosajonas y galas en sus respectivos proyectos político-culturales. Las acusaciones de plagio, de "influencia extranjerizante", pueden servir –como veremos más adelante– como espejo y *termómetro* de las tensiones en la construcción del Proyecto Nacional, la *manifestación sensible del Espíritu* en términos hegelianos, en sus distintas esferas y poderes: una Literatura nacional, pero también un sistema jurídico propio y un poder ejecutivo representativo del "hecho diferencial" de cada nación, etc. Ahora bien, es preciso moverse con precaución al utilizar estas representaciones, pues la construcción nacional –en buena medida una cuestión de "civilización y (contra) barbarie"– de los antiguos territorios coloniales buscaba volver a situarlos dentro del orden de las naciones civilizadas en aras del Progreso, entendido éste como una

[1] Los estudios de Martha WOODMANSEE han sido pioneros en la relación entre Poética y Mercado a la hora de analizar los modelos autoriales y la evolución del Derecho de Autor. Ver especialmente el capítulo "Genius and Copyright" de su monografía (1994) antes citada, págs. 35-55.

misión moral más allá de la simple acumulación cuantitativa y cualitativa de la Ciencia y de la Tecnología, nociones cargadas de ideología liberal, positiva y etnocéntrica.

La actual homogeneización y *universalización* internacional de la Propiedad Intelectual, entendida como reconocimiento y protección –es decir de todos los mecanismos coercitivos, represivos y de control de la producción y circulación de los bienes culturales–, esconde en buena parte el origen localista, de alcance históricamente delimitado, de buena parte de las "formas jurídicas" que lo sustentan. Cabe destacar que la historia de la institucionalización del Derecho de Autor muestra patrones recurrentes en los distintos países, a menudo ligada estrechamente a la emancipación profesional de los autores de cada estado. *Grosso modo*, se pueden detectar dos trayectorias distintas a partir de situaciones y razones económico-sociales parecidas, a veces en sincronía o en oleadas sucesivas. Las dos tradiciones se dibujan netamente diferenciadas, especialmente en sus planteamientos iniciales: la primera es la denominada *continental* (europea –esencialmente francesa, napoleónica– a excepción del Reino Unido) y su correlato anglosajón (resto del mundo, salvo antiguas colonias británicas y nuevas zonas de influencia norteamericana), el *Copyright*.

La protección jurídica de la autoría literaria vino acompañada desde fines del siglo XVIII por la actividad pública y asociativa de los escritores liderada por una serie de *figuras autoriales* fuertes, hombres de letras de prestigio y populares entre las nuevas masas lectoras. Con toda probabilidad la necesidad de aumentar la parte en los beneficios editoriales explica en buena medida la aparición de asociaciones profesionales, suerte de sindicatos pero generalmente desvinculados hasta cierto punto de las vicisitudes políticas partidistas, así como la irrupción, en el espacio público y político de cada país europeo, de escritores con un cierto peso específico dentro del campo de las Letras. Había una parte incuestionable de interés individual entre los escritores que más obraron por la creación de las asociaciones profesionales y por la adopción de leyes sobre la Propiedad Intelectual más favorables a los autores, tradicionales perjudicados en el negocio editorial hasta ese momento; algunos autores más prestigiosos coincidían regularmente con los éxitos de ventas del momento –aunque no siempre el capital simbólico y económico fueran a la par–, de ahí que a menudo fueran los autores que más vendían los que sentían que eran ellos los que más perdían con las leyes del momento. Esta implicación *interesada* podía ser incluso admitida explícitamente, justificándose en la ética utilitarista por la cual el egoísmo de los intereses de unos autores influía en beneficio de otros escritores menos afortunados y, por consiguiente, de toda la sociedad. Mejorar la condición de los autores permitiría, a la larga, mejores obras, cuyos efectos redundarían en el bienestar común. En 1866, en ocasión del acto fundacional de la Asociación Internacional

Científico-Literaria de Autores y Traductores, la sociedad editó un panfleto que hizo distribuir que concluía con una llamada de concienciación a todos los lectores (la Opinión Pública):

> … [los autores podrán] difundir después sus conocimientos por todas partes y [a] dar al pueblo una esmerada y educación intelectual moral y religiosa, base y termómetro regulador de la civilización y cultura de las naciones.
>
> Protejed á unos pocos para que á su vez puedan protejer á muchos aquí la súplica que á los lectores de prospecto dirije
>
> La Asociación[1]

En el Reino Unido, este cometido lo realizaron, entre otros, Samuel Taylor Coleridge, William Wordsworth y Charles Dickens. Los dos primeros sentaron y popularizaron los modelos británicos de autor románticos –a través de las *Lyrical Ballads* escritas conjuntamente, la *Biographia Literaria* de Coleridge y *The Prelude* de Wordsworth–, la figura mágica y auténtica, basada en la originalidad irreductible de la palabra (el *estilo*) y de la cosmovisión (la *clarividencia*) de los poetas. Ambos poetas se mostraron considerablemente permeables a las influencias de otros autores (los críticos posteriores –un tanto incómodos– han detectado fragmentos copiados *verbatim* de Kant, Fichte, Schelling, Schlegel o, entre sus compatriotas, William Cowper). Thomas de Quincey –quien por su parte también era un "plagiario recalcitrante", y anteriormente había criticado a los "plagiarism hunters"– le reprochó a Coleridge, del que había sido amigo y colaborador, estas apropiaciones poco después de su muerte en artículos publicados en la prensa en 1834;[2] las deudas de Wordsworth no fueron asumidas por la Crítica sino ulteriormente, y de manera contradictoria (RANDALL, 2001a, págs. 52-55). Paradójicamente, Wordsworth, que fue miembro del Parlamento Británico, propuso, en 1837, una revisión de las leyes de Propiedad Intelectual (*Copyright Act*) que reforzara la posición de los autores y endureciese las condiciones de cesión de los derechos de explotación; entre sus propuestas se incluía que la propiedad fuera equivalente a la de los bienes materiales, es decir, que pudieran heredarse sin límite de tiempo.[3] Asimismo, Wordsworth fue un celoso –casi

[1] "Circular prospecto de la Asociación Internacional Científico-Literaria de Autores y Traductores", recogido en *La España Médica (Iberia médica y crónica de los hospitales). Periódico de medicina, cirugía, farmacia y ciencias auxiliares.* Nº 542, Tomo X, Madrid: Imprenta Médica de D. Manuel Álvarez, 1866, págs. 198-201.

[2] Jack STILLINGER, "Creative Plagiarism: The Case of Coleridge" en *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1991, págs. 96-120.

[3] Paul K. SAINT-AMOUR, *The Copywrights. Intellectual Property and Literary Imagination*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2003, págs. 126-128. Más tarde acabaría apoyando la propuesta de compromiso para fijar en un plazo de 80 años tras la muerte del autor la extensión de sus derechos patrimoniales (The Construction of Authorship. Textual Appropiation in Law and Literature, 1994, págs. 4-5).

paranoico–[1] defensor de su valor literario, que fundaba en su originalidad y autenticidad, lo que lo llevó a lanzar acusaciones de "plagio" contra muchos de sus contemporáneos.[2] Si Wordsworth y Coleridge ilustran los mecanismos propuestos –y solicitados públicamente como herramientas jurídicas– de defensa del *capital simbólico* específico del campo literario, Charles Dickens actuará públicamente por la defensa del capital patrimonial y, durante su participación en una serie de lecturas en los EE.UU., aprovecharía para hacer campaña a favor de que el país firmara los acuerdos internacionales sobre Propiedad Intelectual.[3]

En los Estados Unidos, desempeñaron roles parecidos Edgar Allan Poe o Mark Twain. La actividad editorial en el mundo de la Prensa le reportó a Poe problemas financieros que le llevaron a desarrollar una susceptibilidad extraordinaria en cuanto a influencias y préstamos literarios. Lanzó acusaciones ante lo que consideraba una "competencia desleal" por parte de otros editores de periódicos norteamericanos, editores canadienses y británicos, y dentro del Mundo de la Literatura a competidores directos en el canon literario nacional –llegó incluso a acusar al poeta Longfellow de plagiarle, lanzando una campaña en la prensa contra él– (RANDALL, 2001a, págs. 171-178). A través de sus diarios, hizo campaña y redactó editoriales y artículos de opinión en los que defendió un *copyright* internacional y el endurecimiento de la protección de los escritos periodísticos. Probablemente no es casual que Samuel Langhorne Clemens, "Mark Twain", fuera también editor de publicaciones periódicas; incansable defensor de aumentar la protección jurídica de los autores (además de los artículos, escribió un ensayo al respecto), llegó incluso a ser invitado por el Senado de los EE.UU. para que diera su opinión sobre la reforma de las leyes de *copyright* en 1906. [4]

En Francia, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, quien había fundado en 1777 la primera *Sociedad de autores dramáticos*, al hilo de la abolición revolucionaria de los privilegios, impulsó una campaña para proteger a los autores frente a los libreros, editores y empresarios teatrales que culminó en la primera ley sobre Propiedad Intelectual durante la Revolución Francesa (1793) y, posteriormente, Lamartine, H. de Balzac, Victor Hugo, George Sand y Alexandre Dumas actuaron en la misma línea,[5] y, en 1838, fundaron conjuntamente la primera Sociedad de Autores francesa: la *Société des Gens de Lettres*. Aunque coincidían en

[1] Ver la sección consagrada en el presente trabajo a las definiciones psicológicas del "plagio".
[2] Para las nociones de "plagio" y la construcción de las poéticas, las figuras y el Derecho de autor románticas en el mundo anglosajón, ver: STILLINGER (1991); Robert MACFARLANE (2006); T. MAZZEO (2007).
[3] Gerhard JOSEPH "Charles Dickens, International Copyright and the Discretionary Silence of *Martin Chuzzlewit*" (WOODMANSEE & JASZI, 1994, págs. 259-270).
[4] Ver el capítulo que le consagra Siva VAIDHYANATHAN, "Mark Twain and the History of Literary Copyright", en su libro *Copyrights and Copywrongs: the Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity*. New York and London: New York University Press, 2001, págs. 35-80.
[5] Vid. GIURATI (2005, pág. 108) y CERQUIGLINI (1989, págs. 27-29).

la necesidad de aumentar los derechos de los autores frente a los editores e impresores, Lamartine se enfrentó a Balzac y a Victor Hugo sobre la perpetuidad de los derechos de explotación heredables. A Victor Hugo le parecía que establecer los derechos de autor perpetuos equivalía a restablecer los privilegios y un monopolio insufrible a las generaciones venideras, posición que se acabaría imponiendo. La visión lockeana de la autoría como resultado de un trabajo dominaba sobre la noción de una propiedad absoluta transmisible libremente.

En la Europa del Dieciocho estas propuestas políticas ya habían sido propugnadas, clarividentemente, por ilustrados y enciclopedistas. Tanto el Padre Martín Sarmiento como otros muchos autores se pronunciaron por la extensión de los privilegios de los autores en detrimento de los de los editores. Recordemos que en sus *Reflexiones para una Biblioteca Real* (1743), el Padre Sarmiento había señalado con detalle las medidas legales y fiscales para fomentar el progreso de las Artes y de las Ciencias, que consideraba ligado a las condiciones materiales y el bienestar de las clases letradas. Entre algunas de las propuestas adoptadas en el siglo posterior, pero ignoradas por las autoridades coetáneas, Sarmiento solicitaba la instauración de la propiedad literaria, como parte del patrimonio heredable por los descendientes del autor. Sarmiento invocaba los mismos argumentos de Locke, a los que añadía los del interés general, puesto que la revalorización patrimonial de las obras artísticas y literarias impulsaría la emulación y la continuidad de los autores, que por motivos económicos, no podían consagrarse plenamente a la Escritura:

> …El que planta un olivar, a su costa y trabajo, solo éste ó su heredero tiene derecho natural á coger y utilizarse en el fruto. Solo ese, ó su heredero, tiene derecho á continuar y conservar el plantío y continuar recogiendo el fruto de su primitivo y sucesivo trabajo; y ninguno ha dicho hasta ahora que ese no puede vender el aceyte, ó en su casa ó en donde más conveniencia tuviere; y, en especial, arreglándose á pública tasa. Pero aquellos sugetos quisieran que todo autor, después de haber plantado ó reimpreso su obra: *oleum et operam perderet* [‘trabaje en vano’] (SARMIENTO, 1789, pág. 190).

Es necesario contextualizar esta cita de Sarmiento, que responde a un periodo en el que, dentro del marco legal característico de los *privilegios* de impresión propios del Antiguo Régimen –Sarmiento invoca el auxilio de los “Príncipes” de Europa, puesto que es un problema que rebasa las fronteras nacionales, al dar cuenta del contrabando y las ediciones extranjeras que inundaban el mercado español–, se enfrentaban los intereses de libreros (editores) y autores. Los autores solían disfrutar de un privilegio de diez años, a partir del cual –si éste no era prolongado, y esto respondía a una decisión estatal, es decir arbitraria–, cualquiera podía re-

imprimir la obra. Debates similares se produjeron a lo largo del siglo en otros países europeos: el *Estatuto de la Reina Ana* (1709), que con frecuencia se presenta (erróneamente) como la primera "ley de propiedad intelectual" obedecía a la voluntad de acabar con las prerrogativas de los editores de Londres (*Stationners' Company*), que habían conducido a prácticas que los autores y editores de provincias consideraban monopolísticas e injustas, no a crear un nuevo derecho literario –y, en cualquier caso, acabó reforzando los derechos del Gremio de los Libreros londinenses–;[1] en Francia, los editores llevaron a cabo luchas similares para tratar de impedir los "derechos" crecientes de los autores, quienes presionaban a los poderes estatales para que protegieran en aras del bien común, la creatividad de los hombres de Letras, otorgándoles la propiedad de sus escritos y limitando la duración de los privilegios de los impresores; debate público en el que, como ya he indicado, algunos autores como Diderot intervinieron no necesariamente a favor de los intereses generales del gremio.[2] Es en este contexto que las "reflexiones literarias" del Padre Sarmiento deben ser interpretadas: redactadas como misivas políticas a personajes de la Corte, fueron impresas en 1789 en el *Semanario Erudito*, en un contexto en el que las reivindicaciones de los autores se habían vuelto más acuciantes. Sarmiento se pronunciaba además por que los ejemplares llevaran un distintivo diferente según fuera impreso a costa del autor o del librero, porque "es visible desigualdad" y "perjuicio de la República Literaria" que éste último quiera "percibir tanto útil como si fuese" autor.[3]

Lo que nos interesa aquí es menos la especificidad jurídica que regulaba la publicación de las obras literarias que la naturaleza del argumento que Sarmiento emplea para justificar el "derecho natural" que detenta el autor sobre su obra. Tanto editores como autores invocaban los "derechos naturales" propios al Derecho Mercantil. La propiedad literaria es ejemplificada como sucediera desde la Antigüedad greco-latina como una propiedad agrícola (el "fundo", "el huerto", aquí el "olivar"; recuérdese la vieja metáfora senequista de la tradición común como "ejido" o "fundo comunal"), es decir como una *propiedad productiva*, identificada a un *medio de producción*. Lo más destacable es que a esta caracterización tradicional de la pro-

[1] Lyman Ray PATTERSON, *Copyright in Historical Perspective*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1968, págs. 143-150 y 227. Mark ROSE, "The Author in Court: Pope v. Curll" (WOODMANSEE & JASZI, 1994, págs. 211-229)

[2] Denis DIDEROT compuso su *Lettre sur le commerce de la librarie* [1763] a petición de los libreros de París que temían la limitación de los privilegios editoriales (la imposibilidad de ceder definitivamente la explotación editorial de la obra). El título completo es *Lettre historique et politique adressée à un magistrat sur le commerce de la librairie, son état ancien et actuel, ses règlements, ses privilèges, les permissions tacites, les censeurs, les colporteurs, le passage des ponts et autres objets relatifs à la police littéraire.* Cito por la edición de Paris: Parangon, 2001; con prefacio de Michel PARFENOV.

[3] Citado por ÁLVAREZ BARRIENTOS (2006, pág. 230).

piedad literaria se superpone una justificación a la manera de Locke para quien, tanto en Agricultura como en Literatura, el derecho a la propiedad del *medio de producción* viene dado por la *fuerza de trabajo* empleada en él ("su primitivo y sucesivo trabajo"): la literatura es de quien la trabaja y es él, y sólo él, quien "tiene derecho natural á coger y utilizarse en el fruto ['ganancia, plusvalía']". Para Sarmiento, el trabajo que cada autor emplea en la publicación de una obra rebasa ampliamente la mera redacción de la obra, y pone un especial cuidado en subrayar lo fastidioso, lo *trabajoso*, de las actividades de los escritores:

> Necesita gastar su vida en profesar aquella ciencia sobre que ha de escribir. Comprar y leer muchísisimos libros particulares de la materia que quiere tratar. Ponerse á coordinar y digerir los precisos materiales. Hacer un borrador á lo menos de toda la obra, poner dicha obra en limpio y de última mano: buscar á lo menos 20. ducados para aventurarlos en la impresión: lidiar con oficiales de imprenta casi un año y, si el libro sale en latin, lidiar también con su barbarie e ignorancia: estar atado á una mesa casi todo el dia para corregir una, dos ó tres veces el pliego de la imprenta, tomarse el enfadoso trabajo de hacer un copioso índice por el ABC y leer después de quarta vez todo el tomo pata sacar las erratas y finalmente, por no molestar con mas trabajos, distribuir de valde 40 ó 50 tomos antes de vender alguno (SARMIENTO, 1789, págs. 183-184).

Las reivindicaciones basadas en el Derecho natural conducirían ulteriormente (desde mediados del XVIII y a lo largo del siglo siguiente) a emplazamientos directos a las autoridades civiles para que las incluyeran en el nuevo marco de Derecho positivo, propio de los regímenes burgueses (monarquías parlamentarias o absolutistas y democracias más o menos abiertas o censitarias) del Diecinueve. Todo el corpus legislativo codifica unos derechos asimilados a los mercantiles, que colocan a los autores en una categoría intermedia entre las profesiones liberales y los empresarios, comerciantes e industriales. El desplazamiento hacia esta confluencia de discursos produjo no sólo la adopción de un código de la Propiedad Intelectual que defendía la actividad literaria como un comercio más, sino una nueva representación e imaginario de la Escritura, con las naturales reticencias y las previsibles manifestaciones de rechazo, aunque la suerte del estatus profesional no admitiera ya vuelta atrás. Este repudio, más aparente y tópico que real, es visible por ejemplo en los títulos mismos como *Almacén de frutos literarios*, publicación periódica de principios del siglo XIX que llevaba el subtítulo explicativo de *Semanario de obras inéditas* (Madrid: Imprenta de Repullés, 1819-¿?); o por el contrario, como argumento inmediato de las obras satíricas que critican la "mercantilización" de la Escritura, como *Las letras de cambio* (1834) de Bartolomé José Gallardo.

Las asociaciones tenían como objeto más inmediato la creación de una corriente de opinión pública que favoreciese la adopción de medidas legislativas y una protección jurídica para sus miembros. Las preocupaciones a menudo eran de índole económica o profesional, se buscaba por ejemplo la manera de extender los años en los que el autor, o sus descendientes, mantendrían el monopolio de las reediciones de la obra. La construcción profesional y jurídica de la Propiedad Intelectual tuvo dos efectos contradictorios en las disputas y polémicas por la falta de originalidad o imitación excesiva entre dos obras:

– Por un lado, acentuó el carácter individual de dichas acusaciones: corresponde a cada ciudadano emprender las acciones legales necesarias y avisar a las autoridades competentes si considera que su honor o patrimonio han sido ilegalmente menoscabados. Las acusaciones de plagio ven así prolongadas las tradicionales relaciones de enemistad entre plagiado y plagiador, agónica contienda judicial, reglada escrupulosamente, entre enemigos *declarados* (*hostes judicati*)[1] por acceder al mercado literario, donde las evidencias textuales no son sino uno más de los tropos persuasivos de la retórica forense.

– Por otra parte y de forma paradójica, la protección y violación de la Propiedad Intelectual y los derechos de los autores se convirtió en una cuestión de interés estatal en virtud del nuevo paradigma jurídico representado por el Derecho Positivo, en una cuestión de "orden social". Este tipo de discursos jurídicos, consideraban el plagio y la falsificación como infracciones de los "contratos implícitos" contraídos por los ciudadanos con el orden social. Concierne pues a los aparatos policiales y judiciales, así como otras a instancias de control de las poblaciones, de los discursos y de los saberes, como la escuela y la Universidad. Desde que se produjo esta evolución del paradigma, concierne a todos estos poderes el asegurar el estudio de las violaciones de la Propiedad Intelectual, para una corrección de los comportamientos desviados.

De esta misión asumida ideológicamente por los poderes públicos surge toda una serie de iniciativas contemporáneas, como los Informes nacionales e internacionales para el control de la piratería cultural (renuevo de la lucha contra el contrabando tradicional de obras prohibidas), las campañas universitarias y escolares contra el plagio estudiantil, o la elaboración de diversos tipos de herramientas pedagógicas para la correcta formación de las nuevas generaciones (sobre las que volveré más adelante) y acciones culturales de todo tipo y a todos los

[1] E. Raúl ZAFFARONI, *El enémigo en el Derecho Penal*. Madrid: Dykinson, 2006, pág. 23.

niveles. Se trata de transmitir, de hacer adoptar por parte de los ciudadanos los valores aceptados, difundidos de manera constante por los poderes oficiales.[1]

Este tipo de actividades de observación, análisis y praxis correctiva tiene sus orígenes más inmediatos en las diversas campañas y actos propagandísticos de las asociaciones profesionales de escritores del XIX y del XX (como en la actualidad, por otra parte). Sin llegar al extremo ejemplificado por Lamartine, los Autores influyeron a partir del siglo XVIII en las decisiones políticas y legislativas. Las asociaciones y *sindicatos* de escritores del tipo *Pen Club* o *Writers' Union* a escala local e internacional adoptaron y ayudaron a consolidar durante el siglo XX una serie de valores que, en general, coincidían con los hegemónicos en las democracias capitalistas, como si fueran instituciones pseudo-estatales. Esto puede ser percibido de muy variados modos y aspectos. Las asociaciones profesionales influyeron en la adopción del marco jurídico-económico de producción cultural, para después verse determinadas por él. Así la *Société des gens de Lettres* francesa se ofrecía para solventar *à l'amiable* las discrepancias litigiosas de sus miembros, en un rol parecido a los Jueces de Paz, es decir, mimando los procedimientos, los discursos y las herramientas jurídicas o judiciales de la Justicia ordinaria estatal.[2]

En la España del siglo XIX, se constituyeron diversas asociaciones para defender los intereses profesionales de autores, músicos y traductores, como la Asociación de Autores Españoles, la Asociación Internacional Científico-Literaria de Autores y Traductores, la Asociación de Autores Dramáticos y Líricos, la Sociedad de Autores, muchas de las cuales terminaron fusionándose. En el siglo XX, una vez alcanzados los objetivos legislativos y de aplicación jurídica, las asociaciones profesionales dieron un paso más en la toma de control de la productividad capitalista aumentando sus competencias al convertirse además en "entidades de gestión (y recaudación) de los derechos de autor", así –cito las más conocidas en España– la Sociedad General de Autores Españoles (SGAE), el Centro Español de Derechos reprográficos (CEDRO), la Asociación de Autores Teatrales y las organizaciones equivalentes hispanoamericanas –cada país, sin excepción, está dotado de una legislación y de agrupacio-

[1]Incluso a escala más local: la campaña-cita de Gaudí que figura como epígrafe de esta sección, y que empleaba el ayuntamiento para consolidar una imagen cultural determinada de Barcelona que enfatizaría su singularidad y su *tradición innovadora*: la paradójica originalidad –de ahí el juego de palabras– fundada sobre las propias raíces culturales.

[2] En un boletín de 1866 existe un fiel ejemplo de este fenómeno de mimetismo en las actas de un arbitraje de la Société entre dos miembros por el "plagio" de determinados pasajes. Las resoluciones del órgano colegiado y las propuestas de ambos miembros revisten a la perfección las formas jurídicas (mercantiles) propias de los tribunales ordinarios. "Tribunal arbitral de la Société des gens de lettres. Extrait du procès-verbal du 3 avril 1866", en *La petite revue. Onzième trimestre. 12 Mai au 11 Aôut de 1866.* René PINCECOURBE (ed). Paris: Librairie Richelieu, págs. 114-116.

nes profesionales– e internacionales, como la Asociación de Escritores Españoles e Hispanoamericanos, entre otras muchas, agrupadas a su vez en la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC).

De criticar sistemáticamente en el siglo XIX a las autoridades por su inactividad en la defensa jurídica y judicial de los derechos de autor; la actividad de las Asociaciones profesionales ha pasado a ocupar el otro extremo de las relaciones posibles con las instancias estatales. Su colaboración en los inicios del siglo XXI puede calificarse de modélica: no sólo se consulta a las distintas asociaciones –de quienes, por otra parte, merece recordar el hecho a menudo ignorado deliberadamente de que se pronuncian en nombre de todo el colectivo, y no únicamente de sus miembros activos– cuando se efectúan reformas legales en materia de Propiedad Intelectual (reformas cada vez más proteccionistas y coercitivas), sino que éstas también participan en la recaudación patrimonial y el control de los derechos de explotación en conjunción con organizaciones gubernamentales e intergubernamentales. La SGAE, por no dar más que un ejemplo, se ha asociado con el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC), dependiente de la UNESCO,[1] para dar a luz al Observatorio Iberoamericano del Derecho de Autor (ODAI), entidad que, en sus propios términos:

> …busca monitorear la realidad jurídica y el impacto económico en materia de derecho de autor y derechos conexos en Iberoamérica, con el objetivo de apoyar los procesos de formulación, ejecución y evaluación de políticas públicas enfocadas en la protección de este derecho.[2]

2.3.3 Construcción jurídica del Autor. Ley y plagio

La definición jurídica de autoría (=*paternidad intelectual*) y, por consiguiente, del "plagio literario" (usurpación de la *propiedad intelectual*) difiere considerablemente de las *definiciones morales*. En principio, ambas deberían coincidir en los principios básicos; no sólo comparten orígenes comunes, sino que además a priori como facetas contiguas de un mismo marco histórico responden a los esquemas ideológicos dominantes. No obstante, aunque los horizontes epistemológicos sean similares –puesto que ambas son disciplinas del

[1] La crisis presupuestaria de la UNESCO, iniciada en las dos últimas décadas del siglo XX por la negativa de los EE.UU. a abonar sus "cuotas" y hoy en día ya crónica, ha conducido a la organización a favorecer las formas de intervención del tipo "partenariado" –anglicismo, probablemente evitable, que se ha impuesto en las Relaciones y la Cooperación internacionales–, con entidades y ONGs de la sociedad civil y del mundo de la empresa y la Industria.

[2] Información obtenida del propio portal del Observatorio Iberoamericano del Derecho de Autor [última visita, 27/04/2010]: http://www.odai.org/.

comportamiento social–, las ciencias jurídicas (Derecho, Criminología, *Policía*,[1] Medicina forense, Judicatura, etc.) tienen una relación particular con la "verdad", es decir, con la *porción de realidad* que han establecido consensualmente como campo de estudio y de discurso, y las distintas formas de representarla (=*construirla*). La extensión del "foco" de interés, el radio del campo de acción, de las ciencias jurídicas ha variado ostensiblemente a lo largo de las distintas épocas históricas. Las parcelas de la vida social o individual que son objeto de escrutinio por legisladores, juristas, policías, notarios, abogados y otros especialistas de la materia jurídica han variado de un siglo a otro, como también han evolucionado, desparecido o alternado las modalidades y técnicas epistemológicas empleadas.

En 1974, Michel Foucault expuso a lo largo de cinco conferencias las bases de un estudio novedoso bajo el título de "La verdad y las formas jurídicas", donde definía la actuación y el discurso judicial y policial como la manifestación de un "saber-poder" [*savoir-pouvoir*] especializado, con formas y manifestaciones singulares, con amplias repercusiones discursivas y epistemológicas en numerosos campos del saber. Foucault proporcionaba una explicación sobre los grandes cambios en el discurso jurídico (judicial, policiaco, de control de la población, etc.) que caracterizan la Modernidad, el periodo que el califica de "disciplinario". Foucault subraya que el control legislativo propio de los tres últimos siglos –cuyos primeros defensores se encontrarían en el XVIII en obras como las de Cesare Beccaria ("nulla poena sine lege", lo que se conoce como *principio de garantía legal*), de los ilustrados y enciclopedistas franceses, y en los liberales anglosajones, como Jeremy Bentham– es paralelo a la burocratización de la sociedad y el "control disciplinario de cuerpos y mentes", en un movimiento que unifica la creación y la transformación de fábricas, escuelas, asilos, hospitales y otros espacios de socialización. El trabajo del filósofo francés era fundador en el sentido de que abría una senda de investigación que ha servido a la Criminología, la Sociología, la Historia y otras disciplinas de las Ciencias Sociales, al mostrar de qué manera se interrelacionan en la Historia y en las evoluciones sociales, económicas y políticas, los saberes disciplinados y los poderes que los producen y se sirven de ellos. Buena parte de los estudios de las ciencias antes mencionadas ha adoptado en distinta medida el enfoque propuesto por Foucault, –lo

[1] Hago referencia bajo este término al campo disciplinario –discursivo, si se prefiere– implícito a los contenidos transmitidos y asimilados, por ejemplo, en las Academias de Policía –aunque no únicamente en ellas–, que comprenden desde las técnicas y *ciencias* para el correcto establecimiento, control y vigilancia de la Seguridad Pública, hasta las nociones judiciales y jurídicas que las sustentan: "En tanto que (a) el ejercicio real del poder punitivo es obra de las agencias ejecutivas del estado encargadas de la coerción y su estudio es materia de disciplinas de preferencia descriptivas, en especial de la criminología o de la sociología, (b) la legislación penal es producida por los órganos políticos competentes (legisladores) y (c) su estudio y teorización (legitimante o deslegitimante) destinado a la práctica o a la docencia, es lo que corresponde al derecho penal como ciencia, doctrina o saber jurídico" (ZAFFARONI, 2006, pág. 27).

cual ha conducido, entre su efectos más visibles y prácticos, a la creación de los *Observatorios de Prisiones*, y otros medios para mejorar las condiciones de reclusión de los presos, entre otras herramientas de análisis de genealogía foucaultiana con consecuencias no menos importantes en otros ámbitos sociales–; en el plano teórico, la estrategia de análisis propuesta por Foucault ha sido reaprovechada por la Criminología Crítica, los estudios Post-coloniales y de Género y, más en general, propició una revisión de las ciencias jurídicas y el papel del Estado en las democracias capitalistas, que alcanza también de lleno al mundo de la cultura y de la ideología.

Es necesario indagar sobre las nociones filosóficas y filológicas que sustentan estas codificaciones jurídicas. ¿Qué figuras de autor y qué nociones de obra permiten asegurar la integridad de la obra –lo que conocemos como el "Derecho moral de Autor"—y construir con este objeto mecanismos restrictivos y coercitivos para la producción cultural? ¿A partir de qué momento se iniciaron estos procesos? ¿Cuáles eran sus motivaciones históricas? ¿Qué visión del campo literario, de lo que se conoció antaño como la *República de las Letras*, nos ofrecen? El objetivo de este tipo de indagación es, por lo tanto, mostrar cuáles son las relaciones establecidas entre la reorientación moderna (y post-moderna e, incluso, *hipermoderna*) de la figura del escritor en el campo literario y la proyección de esta reorientación en el discurso jurídico-político y en el de la Crítica (en su sentido más amplio), así como mostrar las diferentes estrategias hermenéuticas desarrolladas durante el proceso de construcción y de institucionalización de la autoría en la Edad de la Literatura. Esta institucionalización ha sido adoptada aparentemente sin demasiada resistencia y de una manera generalizada, hasta el punto que es considerada como "natural" por la mayoría de los actores del campo, junto una serie de valores no exclusivamente jurídicos que regulan y articulan las prácticas literarias en tanto que prácticas sociales. La economía y la homeostasis del campo literario descansan sobre un determinado consenso, lo que Bourdieu denominaba sin connotación peyorativa, la *colusión* (de CUM y de LUDERE: "jugar con" y de "co-ilusión"); Lyotard proponía el mismo esquema epistemológico para las ciencias humanas, basándose en los marcos matemáticos, económicos y sociológicos proporcionados por la "Teoría de juegos" [*Game Theory*].[1] El contrato de acceso al campo literario es, en este sentido, análogo a los requisitos que Kuhn, en la *Estructura de las revoluciones científicas*, exigía de una disciplina para ser científica: consenso sobre el objeto de interés –"lo que está en juego": en los términos de Bourdieu, el *enjeu* (que puede ser traducido aproximativamente como 'la cuestión, el centro de la discusión, el objetivo')–, y las

[1] Para una explicación sintética y comprehensiva: Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979, págs. 43-48.

prácticas implícita o explícitamente *legítimas* que pueden ser empleadas. Dicho de otro modo, todos los participantes deben asumir los objetivos del juego literario, y el interés intrínseco de éstos.

Ahora bien, he empleado el término de *homeostasis*, puesto que el campo literario –como, por otra parte, todos los campos sociales– no es un espacio inmóvil; muy al contrario, se trata de un campo de luchas *agónicas*[1] (en ocasiones extremadamente crueles), entre los recién llegados y los participantes consagrados (propietarios de un *capital simbólico* o económico mayor). La aparente quietud es a menudo una simple cuestión de perspectiva, es decir que no siempre se percibe claramente los objetivos realmente perseguidos, los *triunfos* y recompensas, lo que está en juego, las luchas para acceder a las posiciones dominantes y –a golpe de partidas y apuestas agónicas, de jugadas maestras, de afortunados *coups de dés* mallarmeamos– disfrutar de la posibilidad real de redefinir el campo, lo que constituye para muchos sin lugar a dudas –como queda ampliamente documentado en las historias literarias organizadas en función de los relevos, oposiciones y substituciones generacionales– el principal, si no el único, *objetivo* (*enjeu*) del juego literario. Las reglas que ordenan los juegos y justas literarios son en buena parte jurídicas; como si los jugadores fueran incapaces de consensuar las normas de comportamiento o, mejor aún, como si los autores necesitaran de un arbitraje externo, imparcial, para aplicar las leyes literarias. Si bien las leyes sobre la Propiedad Intelectual defendían los intereses profesionales, liberales, burgueses de un puñado privilegiado de escritores –los Dickens, Poe, Victor Hugo, Balzac o Dumas–, estos autores consiguieron convencer a la opinión pública y a sus colegas de la necesidad de codificar jurídicamente las "reglas del juego"; los que se oponen a ellas –no los que se limitan a transgredirlas–, pertenecen en su mayoría a movimientos de vanguardia (marginales dentro del espacio literario): desde Lautréamont, hasta los defensores del *Copyfight* o del *Plagiarismo*, y otros movimientos *underground* y contraculturales que enarbolan el "plagio" como emblema de su rechazo a las *reglas jurídicas del Arte*.

Ya vimos anteriormente en los capítulos históricos cómo el reconocimiento y revalorización de la función Autor dentro del sistema de producción textual produjo de manera paradójica un aumento de las denuncias y de los casos de plagio. Al existir ya un estatus consolidado de autoría, se empezó a considerar ciertas prácticas –que hasta ese momento, habían sido comunes y aceptadas– como apropiaciones indebidas del trabajo ajeno. Con el advenimiento del individualismo propio de la Ilustración y de la Modernidad romántica, el

[1] Es decir, en términos matemáticos, "juegos de suma cero", en los que los jugadores sólo pueden ganar a expensas de los otros, como el ajedrez, las damas, etc. (LYOTARD, 1979, págs. 23-24).

componente social del plagio se va diluyendo, mientras se endurecen las exigencias formales (originalidad), éticas y estéticas (autenticidad) y se desarrolla el marco jurídico de protección de los derechos de los autores. La definición de "plagio" ha cambiado históricamente y ha adquirido formas jurídicas de interdicción diferentes según el Derecho de Autor y la modalidad de protección que haya adoptado en cada país. Se puede distinguir a grandes rasgos dos tradiciones: las denominadas "Anglosajona" y "Continental". La primera concibe el derecho de autor como una cuestión esencialmente *contractual*, por lo que la protección jurídica de las obras en los Estados Unidos y en el Reino Unido se basa en un sistema similar al de las patentes industriales. Por el contrario, la tradición que se suele calificar como "Continental" concibe la relación entre la obra y el autor como un vínculo natural y necesario en esencia y, por lo tanto, *inalienable*. En los últimos años hemos asistido a una unificación clara de estas dos grandes escuelas, con consecuencias nada despreciables en los modos de producción y consumo de los bienes culturales (cuestión sobre la que volveremos más adelante).

Aunque opongamos por comodidad expositiva estas dos grandes tendencias en la Jurisprudencia internacional, éstas deben ser consideradas más como polos extremos dentro de la reflexión jurídica que como compartimentos estancos. De hecho, dentro de la doctrina continental, se diferencia a su vez entre la escuela Monista y Dualista.[1] La primera se encuentra cercana a las posiciones anglosajonas, y entiende los derechos de autor y afines como una fuente de derecho único. La segunda concibe un origen diferente entre los derechos morales, aquellos que suscita la personalidad individual del Autor dentro de la sociedad (dentro del mismo abanico de derechos individuales como la imagen, el honor, etc.), y los derechos patrimoniales, que encontrarían su base en el código mercantil y estarían emparentados con los antiguos privilegios y el derecho de patentes (PATTERSON L. R., 1968).

El origen mercantil e industrial de la Propiedad Intelectual se presenta como evidente: en efecto, no parece que sea casual que las leyes al respecto coincidan cronológicamente con la Revolución Industrial, teniendo su precedente más inmediato en las leyes de patentes, a partir del siglo XV en la República de Venecia; tampoco que su refuerzo a través de los tratados internacionales (siempre más proteccionistas y coercitivos) haya coincidido primero con las Segunda Revolución Industrial (Convenio de París, de Berna) y con las sucesivas refundiciones del capitalismo antes y después del Muro de Berlín (Tratado de Roma, GATT, OMC). La codificación jurídica de la Escritura como mercancía y producto intelectual asegura la posibi-

[1] Sobre estas dos escuelas y las consecuencias en las interpretaciones jurídicas resultantes ver de Mª del Pilar CÁMARA ÁGUILA, *El derecho moral del autor. (Con especial referencia a su configuración y ejercicio tras la muerte del autor.)* Granada: Comares, 1994, págs. 4-18.

lidad de generar, y de trasmitir de forma restrictiva, *plusvalías económicas* a través de su reproducción.

El origen moral, en el individuo como fuente de derechos fundamentales, en su expresión productiva (trabajo) y moral (opinión, personalidad, expresión) se presenta igualmente como pertinente. Cuenta además con toda una serie de apoyos documentales que evidencian históricamente la atribución de la responsabilidad penal y civil de los escritos a sus autores o transmisores (i.e. editores) nominativos; la censura y los delitos ideológicos fueron el único avatar jurídico de la autoría durante mucho tiempo. La *voluntad del creador*, como extensión o proyección inviolable de su personalidad jurídica garantiza a través de la firma el contrato editorial y, a través de su nombre sobre la portada del libro, el *contrato de lectura*.

Los orígenes supuestos en cada interpretación (doctrina, fallo judicial, resolución, etc.) son importantes en la medida en que orientan las estrategias, decisiones y argumentos adoptados por los actores judiciales. Aquellos que aceptan un origen unitario o contractual se ven más inclinados a aceptar, por ejemplo, que los derechos morales desaparezcan tras la muerte del autor (tradición anglosajona, italiana, etc.). Por el contrario, aquellas escuelas que defienden una posición dualista tienden a considerar que los derechos morales del autor (integridad de la obra, derecho a la autoría pública, etc.) son perpetuos, es decir inextinguibles, lo cual hace surgir los evidentes problemas de sucesión: quién o quiénes son los verdaderos intérpretes y depositarios de la *inextinguible* "voluntad del autor" (recuérdense las sonadas disputas entre los amigos, críticos autorizados y los descendientes o herederos de algunos de los principales autores hispanoamericanos del siglo pasado). Así, la ley francesa, y la española por su influencia, consideran que estos derechos morales son *perpetuos* (CÁMARA AGUILAR, 1998, pág. 13).

En cualquier caso, existen características del pensamiento y del discurso jurídico que trascienden las diferencias entre las distintas tradiciones y escuelas. Incluso, en la tradición contractual anglosajona, que es la que *a priori* parecería que menos relevancia otorgaría a descubrir y establecer jurídicamente la "intención del autor", encontramos una lógica *personalista* (de derechos individuales). Esta confluencia de derechos, procedentes de contextos históricos diferentes e incorporados en ocasiones al discurso jurídico de manera imperceptible, explica la complejidad de las nociones de "autor", "obra", de las combinaciones y prácticas lícitas alrededor de estas ficciones jurídicas centrales. De este modo, a pesar de que, en principio, se trata de un problema lateral en esta gran escuela jurídica, Monroe E. Price y Malla Pollack observan que las actuaciones judiciales en la tradición anglosajona suelen incorporar de manera explícita o implícita definiciones "personalistas" y procedimientos

probatorios no necesariamente *contractuales*. Según estos dos autores, las tres pruebas (métodos de comprobación: "*tests*") jurídicas del autor pueden ser agrupadas en tres variedades generales:

> La más simple construcción de la autoría es una marca en un trozo de papel, u otro medio, efectuada por una persona (…) Una segunda construcción de la autoría requeriría que el autor manifestara, a través de algún tipo de noción objetiva de intención, que él o ella desea ser considerado como autor en aras de establecer el *copyright* [copyright purposes], y que la obra en cuestión está sujeta a esta concepción de la autoría. La tercera construcción solicitaría a la Ley que proporcionara una definición sobre quién puede ser considerado un artista, una versión de la Ley que descansaría en una determinación externa sobre el colectivo [class] protegido, y que luego recompensaría por su pertenencia al colectivo, no necesariamente por su trabajo individual. Hemos llamado a estos tres mecanismos probatorios [tests] respectivamente: prueba objetiva, intencional y estética.[1]

Estos tres modos de probar o evidenciar la autoría coinciden a grandes rasgos con los procedimientos equivalentes en la tradición continental, lo cual da una idea de que, a pesar de los matices teóricos y de las consecuencias no despreciables en su aplicación práctica, las distintas concepciones de la autoría en los marcos jurídicos de los distintos países responden a un marco más amplio y general de producción cultural y económica. Si consideramos atentamente las tres definiciones, los tres tipos de "pruebas" enunciados, los dos primeros parecen evidentes. Al fin y al cabo, los jueces en sus actividades cotidianas suelen verse confrontados a la decisión en base a evidencias objetivas de la autoría de ciertos hechos (*quis*?) y si éstos constituyen un delito o una infracción de la Ley o de los intereses amparados por ella (*quid*?).

La tercera definición plantea algunas reservas. ¿Cómo es posible atribuir la autoría *independientemente* del trabajo individual empleado? ¿No es una contravención de la lógica del mercado productivo, de las bases del ordenamiento jurídico que permite la "sociedad de mercado"? Tomemos un caso real y arquetípico. Andy Warhol –en un gesto que la historia del Arte ha inmortalizado como una instantánea del arte Pop en su más pura esencia– se *apropia* de las cajas de una conocida marca de detergente (*Brillo*®) y de las etiquetas de una conocida marca de conservas (*Heinz*®). La justicia reconoce su gesto, no por el trabajo (la fuerza laboral) de Warhol, sino porque éste es juzgado en sí mismo como artístico. Para fundamentar su resolución los jueces invocan la trayectoria artística de Warhol, el contexto artístico del momento e incluso apelan al testimonio de *especialistas* (i.e. peritos) en la materia: críticos,

[1] Monroe E. PRICE y Malla POLLACK, "The Author in Copyright" (WOODMANSEE & JASZI, 1994, págs. 446-447).

historiadores, profesores, etc., aquellos actores del campo artístico que se considera pueden dar una "definición de lo que la sociedad considera un artista". El resto de la historia sólo resulta paradójico a condición de quedarnos en su superficie anecdótica: es bien sabido que Warhol y sus herederos se mostraron inflexibles en materia de derechos de autor y demandaron infatigablemente toda obra artística que se apropiara sin autorización de las obras de Warhol. No hay ninguna ironía en ello; las apropiaciones de Warhol pasaron el "test estético" porque demostraron una "originalidad" –en su acción, en el gesto mismo del artista– que fue juzgada pertinente por los críticos y, consiguientemente, por los jueces. Sus émulos (meros "imitadores de originales" en la vieja terminología de E. Young) no fueron conscientes de que el gesto, la jugada de Warhol –como anteriormente la de Duchamp– modificaba *significativamente* e irreversiblemente el campo del Arte, las "reglas del juego": delimitaba un espacio "inapropiable" si no cambiaban de nuevo las "reglas del Arte" (JIMENEZ, 2005, págs. 203-204). Este tipo de método probatorio es el que invocan los autores cuando se les acusa de plagio y se defienden arguyendo algún tipo de intertextualidad. Invocan las definiciones externas (de expertos, de colegas profesionales) para "probar" lo que *objetivamente* no es posible.

Confrontado a la difícil tesitura de definir lo que es arte y lo que no lo es, lo que debe ser considerado como una "copia servil", los jueces británicos y norteamericanos suele enarbolar el adagio jurídico por el cual "la Ley protege únicamente las formas intelectuales concretas y no las ideas abstractas": una manera provisional de posponer el problema constitutivo de la propiedad intelectual, resultante de todas las lógicas judiciales, simbólicas y lingüísticas que operan simultáneamente.[1] La lógica de las *formas* y de las *ficciones jurídicas* (en tanto que *relatos* coherentes y estructurantes de la *verdad*) se imponen, a menudo inadvertidamente, desde el interior del discurso judicial.

2.3.3.1 Las formas jurídicas de la verdad (literaria).

Las *formas jurídicas de la verdad* presentan otras características y regularidades que son, a menudo, el resultado de su evolución histórica interna; antes que determinadas por el contexto histórico en el que aparecieron o se emplearon, lo que se percibe es una reutilización de los antiguos procedimientos y herramientas en función de los diferentes intereses y razones de las clases dominantes y, después de la caída del Antiguo Régimen, del Estado y de los grupos sociales hegemónicos. De ser ciertas estas hipótesis, el discurso judicial se compondría de

[1] L. Ray PATTERSON y Stanley W. LINDBERG, *The Nature of Copyright. A Law of Users' Rights.* Athens & London: The University of Georgia Press, 1991, pág. 5; también AGÚNDEZ FERNÁNDEZ (2005, págs. 27-29); ver también L. Ray PATTERSON (1968, pág. 225).

una serie de axiomas, formas y entidades superpuestas cronológicamente en una estructura coherente, aunque ambivalente (de ahí la necesidad de la deliberación y de los instrumentos de armonización), donde las instituciones jurídicas conviven evolucionando y adquiriendo nuevos usos judiciales.

En relación con los estratos más profundos, se ha señalado que en el "Derecho primitivo" (de la Antigüedad o de la Edad Media) los magistrados no "impartían justicia", en el sentido de que no emitían resoluciones judiciales, sino que se limitaban a asegurar un combate justo –ritualizado, reglamentado– entre las partes enfrentadas, una suerte de "prolongación de las hostilidades bélicas" con un uso moderado (canalizado) de la fuerza y de la violencia.[1] Para algunos autores, bajo la interpretación de la Justicia como "reparación moral" (pública, social) de las víctimas, una de las finalidades más argüidas del Sistema Judicial moderno, se esconde en realidad el ancestral (y violento) "deseo de venganza". A través de la *disputatio*, la contienda entre adversarios para decidir sobre dos verdades opuestas, el duelo, antaño sangriento, se habría transformado en una liza discursiva en la que las diferentes partes utilizarían distintas armas retóricas, pero cuyos resultados continúan decidiendo fatalmente sobre la vida de los individuos (siendo especialmente cierto en los países que todavía admiten la pena de muerte como castigo penal).

También de los albores de la Justicia, las ordalías –demostración de la culpabilidad o de la inocencia a través de *pruebas* físicas o mágicas– representan el antecedente más inmediato de los métodos probatorios medievales y modernos; filiación que evidencia la homonimia entre el sentido de 'test, experiencia' y el de 'indicio, huella, evidencia'. La *inquisitio*, de origen medieval y eclesiástico, habría derivado progresivamente, a partir de la modalidad del *examen* (i.e. investigación, observación), en los procesos de instrucción, interrogatorio y acaparamiento de pruebas modernos. Es más, según la opinión de algunos filósofos –como Lyotard [1979] y Foucault [1969]–, el método de investigación judicial se habría extendido a otras disciplinas dando lugar, por ejemplo, a los modelos de investigación de numerosas ciencias biológicas y humanas, al proporcionarles un modelo eficaz de "trabajo de campo". J. F. Lyotard definía estos procedimientos de la siguiente manera:

> La solución científica de esta dificultad [de legitimar las pruebas] consiste en la obediencia de una regla doble. La primera es dialéctica o incluso de retórica judicial: es referente lo que puede proporcionar materia probatoria, evidencias significativas [pièces à conviction], en el debate. No se trata de: puedo probarlo porque la realidad es como yo

[1] Ver al respecto FOUCAULT (2001) y ZAFFARONI (El enémigo en el Derecho Penal., 2006, págs. 37-42).

> digo, sino: mientras pueda probarlo, es lícito pensar que la realidad es como yo digo. La segunda es metafísica: el mismo referente no puede arrojar una pluralidad de pruebas contradictorias o inconsistentes. O incluso: "Dios no engaña" [Descartes] (La condition postmoderne. Rapport sur le savoir, 1979, pág. 44).

Tanto la jurisprudencia anglosajona como la continental han adoptado unos procedimientos estandarizados conocidos como el *doble examen* para garantizar la originalidad (el valor distintivo) del texto que aspira a ser protegido por la Propiedad Intelectual (AGÚNDEZ FERNÁNDEZ, 2005, pág. 33), que explica el jurista venezolano Francisco Astudillo Gómez del siguiente modo:

> Examen de similitudes y no de diferencias; regla esta de origen jurisprudencial para la comparación de obras y marcas comerciales en conflicto. (…)
>
> Examen de Originalidad, en el sentido de que sólo los elementos originales de una obra requieren autorización para ser utilizados en otra. En este sentido, los hechos históricos, escenas y personajes ordinarios pueden ser utilizados sin violación del Derecho de Autor.[1]

El discurso judicial es, pues, también una forma particularísima de leer; y lo es asimismo cuando se enfrenta a sus propios metatextos. Otro de los rasgos distintivos del discurso judicial (posiblemente también de origen eclesiástico), que comparte con determinados discursos teológicos es un tipo particular de exégesis de los textos de la disciplina, una hermenéutica extremadamente exigente que excluye *a priori* la variante, la ambigüedad de la letra, su carácter histórico o diferido. Los jueces interpretan las leyes, la jurisprudencia y todos los textos dotados de carácter legal como si pudieran reconstruir infaliblemente la intención comunicativa que vehiculan, como si cada objeto de aplicación estuviera previsto por la ley; o incluso, en su defecto, cuando los casos no han sido previstos por los legisladores, como si así fuera, absteniéndose de dictar sentencia sólo en los casos extremos o en los que no pueden aplicar esta regla. Tomemos un texto jurídico típico como el siguiente:

> En el marco de una interpretación literal del texto no cabe excluir la adjetivación de los sustantivos "obras" literarias, artísticas o científicas resultante de las expresiones "sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos", pues la función adjetiva y los sustantivos a los que se refiere constituyen la unidad de sentido que caracteriza la sig-

[1] Francisco ASTUDILLO GÓMEZ, "El plagio intelectual", en *Revista Propiedad Intelectual*, nº 8-9. Enero de 2005 – Diciembre de 2006, Mérida (Venezuela): Universidad de los Andes, págs. 242-270, la cita se encuentra en la pág. 250.

> nificación del texto. Dicho brevemente: el segundo párrafo cuando se refiere a dichas obras quiere decir las "obras reproducidas sin autorización".[1]

Como se puede apreciar el fragmento citado –que pertenece a una sentencia judicial del Tribunal Supremo español–, los jueces realizan una lectura "literal", es decir interpretan (idealmente) el texto en su sentido unívoco. Esto de por sí resulta problemático. Los textos jurídicos, las leyes por ejemplo, buscan *a priori* la menor ambigüedad posible en su formulación; para ello hay un consenso entre los actores del ámbito judicial para utilizar una terminología y una sintaxis determinada (de ahí el estilo formulario de los documentos legales) que debe asegurar la "transparencia" del poder judicial. Ahora bien, como en todo lenguaje científico o disciplinario que busca la univocidad, la empresa está condenada a obtener un éxito parcial. De ahí que jueces, fiscales, notarios, procuradores, legisladores y abogados (hermeneutas autorizados) deban hacer una glosa o, como en el fragmento citado, explicar cómo se debe "interpretar literalmente" –sin añadir lecturas o inferencias subjetivas– el texto jurídico.

Para garantizar una lectura fidedigna (literal) de los textos jurídicos y judiciales, los actores del discurso recurren a las propias definiciones recogidas en los textos legales. Ahora bien, la Ley no define satisfactoriamente qué entiende por plagio, se limita a condenar la práctica como si el término no precisara de explicación. En estos casos (la jurisprudencia lo avala) los juristas recurren a las herramientas normativas del idioma: función desempeñada en la lengua castellana por el Diccionario de la Real Academia. Es preciso poner de relieve que en ambos casos, la eficacia de la aplicación práctica de los conceptos descansa en la lectura que se dé de los textos. De este modo, un discurso puede ser interpretado como "plagiario" por unos lectores y no por otros, pues por mucho que la Academia insista en una definición aparentemente *neutra*:

> **Plagia**r: 1. Copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas por propias.[2]

Esta descripción tampoco es del todo satisfactoria, pues, al no tener en cuenta la naturaleza interpretativa del fenómeno, desatiende dos requisitos que son capitales para que el lector aprecie el "plagio" en un texto determinado. Por un lado, resulta difícil encontrar una definición consensuada de qué puede ser "copiar lo sustancial" de una obra artística; más bien, lo

---

[1] *Sentencia de la Sección 1ª del Tribunal Supremo. Sala de lo Penal (Madrid) sobre el Recurso de casación: 457/1999; Nº de Resolución: 529/2000*. Ponente: Enrique BACIGALUPO ZAPATER, pág. 4. Se da la circunstancia, que refuerza aún más si cabe el carácter *universal* y trans-nacional del discurso jurídico, que este magistrado proviene de un sistema jurídico completamente diferente al español, el argentino; fue nombrado directamente en el Poder Judicial español en los años 80 como "jurista de reconocido prestigio".

[2] DRAE, vigesimo segunda edición: http://www.rae.es/rae.html [última visita, 30 de abril de 2010].

que se percibe en la crítica y la teoría literaria son pronunciamientos *ad hoc* para cada obra analizada, y así se demuestra tras confrontar los juicios opuestos que despiertan en la crítica procedimientos intertextuales similares en autores y épocas distintos. Por otra parte, el término "copiar" parece indicar una reproducción literal de los textos (fragmentos) ajenos, inmediatamente desmentida por la matización introducida por el calificativo "sustancial", empleado quizás para no excluir el "plagio de contenidos". La segunda carencia se encuentra en la parte final de la definición, la que apunta acertadamente a la apropiación percibida ("dándolas por propias") como motivación primera de la etiqueta de "plagio", puesto que la mera reproducción de textos ajenos no desencadena necesariamente una lectura que la interprete como plagiaria.[1]

Lecturas "literales" para textos que pretenden ser unívocos: La función hermenéutica que realizan los actores legítimos del campo resulta paradójica a la hora de trazar los "fundamentos de Derecho" que sostienen las decisiones judiciales, porque encubre las relaciones de poder que la hace posible. En la mayoría de los juicios, el debate judicial consiste, ante todo, en un combate exegético. Como antaño los teólogos, los letrados intentan convencer (persuadir) al árbitro judicial (magistrado o juez) de la lectura "literal" que más favorece los intereses de sus clientes. Pero ¿cómo puede ser una interpretación literal de un texto que, por definición, no fue redactado *sobre* el caso concreto juzgado? La práctica cotidiana de la Justicia está recurrentemente confrontada a los límites de alcance de los textos jurídicos y de las leyes. Como es sabido, en la tradición anglosajona estas disfunciones de la hermenéutica judicial se resuelven primordialmente con el Derecho consuetudinario, es decir, con la jurisprudencia: cada lector legítimo incorpora la lectura de los precedentes pertinentes (omitiendo las contradicciones en función de los intereses). En la tradición "continental", el poder legislativo solventa estas irregularidades renovando (e incrementando) regularmente el Derecho positivo, la materia "literal" que permite las interpretaciones "literales" de los jueces.

Por su manera de acercarse a la interpretación de los textos y de permitir el ejercicio del poder judicial, las formas jurídicas son, en primer lugar, "juegos del lenguaje". Más allá de lo que puedan decir (literalmente) los textos, los actores del campo judicial organizan las "unidades de sentido que caracterizan la significación del texto" dentro de *tácticas y estrategias ganadoras* de mayor alcance. Más específicamente, en materia de autoría o de propiedad literaria, ya vimos cómo San Agustín (*Sobre Doctrina Cristiana*, Lib. II) anteponía el interés

[1] Enrique GIMBERNAT ORDEIG,"Sobre el concepto de "plagio" en los delitos contra la propiedad intelectual (Comentario a la STC 40/1994 de 15 de febrero)", en *Derecho Privado y Constitución*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, nº 6, Mayo-Agosto 1995, págs. 213-218.

común de la Cristiandad a los derechos de sus propietarios "tamquam ab iniustis possessoribus", axioma jurídico que dominó buena parte de las transferencias culturales medievales. Las primeras pragmáticas desde los Reyes Católicos que regularon la difusión de las obras impresas hacían siempre hincapié en que cada medida legal adoptada "redundara en provecho uniuniversal de todos".

Lo que tenemos aquí es la construcción de dos sistemas jurídicos distintos e incluso parcialmente contradictorios. Las primeras leyes positivas sobre la propiedad intelectual adoptaron unos plazos similares a los privilegios otorgados a las patentes e invenciones, que expiraban con frecuencia durante la vida del autor. Hoy en día la mayor parte de los países limita los derechos (patrimoniales) de autor a unos setenta años después de la muerte del creador. Estas medidas restrictivas de los derechos reconocidos a los autores e inventores se adoptan en nombre del "bienestar común de la sociedad", fundamento reconocido de los derechos fundamentales en las democracias capitalistas.[1] En la práctica, responde a idénticos argumentos el caso particular de los "testamentos traicionados"; esos textos (y legados documentales) que los autores no desean publicar ni aún después de su muerte. La ley es al respecto bastante clara: se debe respetar siempre la voluntad de los autores, incluso si deciden la destrucción o la no publicación de "obras maestras"; más aún, a diferencia del *copyright*, es un derecho perpetuo, inextinguible. Los juristas no parecen haber alcanzado un consenso completo al respecto, al contrario de lo que sucede en los círculos literarios, donde prácticamente nadie, como en tantos otros casos similares, lamenta la "traición" de Max Brod a Kafka.[2] Como explica la jurista Mª del Pilar Cámara Aguilar: "En definitiva, las órdenes del autor no son coercibles, si todos los herederos se avienen a desconocerlas" (1998, pág. 116).

El derecho a la educación y la cultura están recogidos en la Declaración de los Derechos Humanos, curiosamente en el mismo Artículo 27 que recoge el derecho a la *autoría* intelectual y artística (derechos morales y patrimoniales):

---

[1] Las primeras leyes de patentes de los Estados Unidos se adoptaron no con la finalidad prioritaria de proteger los derechos de los inventores, sino más bien para que hicieran públicos sus descubrimientos sin temor a sufrir perjuicios por parte de la competencia, en aras del bien común de la sociedad. Le agradezco esta precisión a mi hermano Carlos Perromat Augustín, Inspector en la Oficina Nacional de Patentes de los EE.UU.

[2] Ver de Milan KUNDERA, *Les testaments trahis*. Paris: Gallimard, 1993, ver también Antonio CASTÁN, *El plagio y otros estudios sobre el derecho de autor*. Madrid: Reus y Fundación AISGE, 2009, págs. 92-97. El diferente trato ofrecido a las "viudas literarias", objeto de múltiples y reiterados ataques públicos, parece obedecer más bien al machismo y a los prejucios sociales, sobre todo cuando se observa que la virulencia de los ataques suele ser proporcional a la diferencia de edad entre el difunto y el cónyuge supérstite. Los casos de Borges, Rafael Alberti, Ángel González y Camilo José Cela me parecen representativos al respecto. La viuda de Brod, objeto a su vez de críticas por "mercadear con los documentos todavía inéditos (de Brod) de Kafka", es el último bucle del rizo.

> 1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.
> 2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autor[a].[1]

Estos dos derechos se oponen y se interdelimitan recíprocamente. El hecho de que aparezcan juntos se debe a que la Declaración heredó más de un siglo y medio de debates en el marco general del Derecho Positivo, orientado hacia el beneficio global de la sociedad, como deseaba Beccaria, pero también hacia la salvaguarda de los intereses profesionales y mercantiles de los autores. Podemos imaginar cuántas horas de negociación habrán hecho falta para que los representantes estadounidenses aceptaran la mención de los intereses "morales" (concepto completamente ajeno a su ordenamiento jurídico de aquel entonces); cuántas otras para que los representantes soviéticos asumieran "los intereses materiales"; durante varias décadas muchos de los libros publicados en el Occidente capitalista llevaron una doble mención de *copyright*: "para todos los países" e "inclusive la U.R.S.S.".

Asimismo, las restricciones a los derechos exclusivos de los autores no sólo conciernen los derechos sucesorios tras su muerte. En vida de los autores y como sucede con otros tipos de propiedad, la mayoría de los ordenamientos jurídicos admiten otras situaciones en las que el "interés común de la sociedad" es invocado para obtener una relajación de la protección o del ejercicio exclusivo de los derechos de autor. En las obras derivadas o compuestas, es decir realizadas a partir de otras preexistentes, la Justicia tiene en cuenta principalmente cuatro factores a la hora de decidir sobre la legitimidad de la obra derivada (hipertextual, intertextual, transtextual):

i) su finalidad (lucrativa, educativa, etc.);
ii) su naturaleza (interés público, privado);
iii) el trabajo invertido;
iv) el valor económico o de mercado de la obra.

De la conjunción de estas nociones, surgen definiciones de reproducciones y apropiaciones que resultan lícitas y que no pueden ser impedidas por los autores:

---

[1] *Declaración Universal de los Derechos Humanos*, adoptada en la 183ª sesión plenaria de la Asamblea General, el 10 de diciembre de 1948. Disponible en el portal de Internet de las Naciones Unidas[última visita, 22 de abril de 2010]:
http://daccess-dds-ny.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/NR0/046/82/IMG/NR004682.pdf?OpenElement

a) El "derecho de cita", confundido con el "derecho de réplica".
b) El "derecho a la parodia, al *pastiche* y a la caricatura".
c) El "derecho a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten".

El primero de estos derechos de reproducción no autorizada es lo que en el mundo anglosajón se conoce como "fair use"[1] –aunque en ocasiones también se aplique a b)–, y está encaminado, al menos nominalmente, a asegurar la Crítica y la discusión científica, juzgadas indispensables para el progreso de los saberes. La tercera de estas excepciones legales hace referencia a las situaciones humanitarias en las que se permiten las traducciones y transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos en aquellos países donde las condiciones económicas no permiten una transmisión privada o estatal de estos avances. Es la cláusula que se invoca, por ejemplo, para demandar la exención de las patentes de vacunas o de medicamentos urgentes para los países emergentes. En principio, esta voluntad de asegurar la difusión equitativa y planetaria de los países no se limita a los saberes, a los discursos científicos, y también afecta a las obras humanísticas, al menos en teoría, para que el conjunto de la Humanidad pueda "gozar de las artes", aunque no parece que haya dado origen a acciones equivalentes a las emprendidas en los ámbitos científicos. La segunda de estas disposiciones es sin embargo diferente, y a primera vista parece más específicamente literaria; su finalidad parece ser también el permitir la Crítica, en su sentido más amplio, incluido el meta-literario. Ahora bien, ¿qué es una parodia?, ¿cómo se reconoce la intención paródica? El problema no parece tener una respuesta sencilla o definitiva, ni desde la Lingüística, ni desde la Crítica literaria (como se apreciará más adelante). Desde una perspectiva estrictamente jurídica, se exigen tres requisitos que imposibilitan la interpretación de plagio frente a la de parodia:

1) La obra parodiada debe haber sido divulgada (no existe posibilidad de parodiar un texto que no pueda ser conocido por los lectores –idea en sí misma discutible–).
2) No debe comportar riesgo de confusión con la obra parodiada (principio de *competencia leal*).
3) No debe inferir daño a la obra original ni al autor (éste es sin lugar a dudas el punto más conflictivo: en toda parodia hay en potencia una mala fe, un *misreading* de la obra parodiada y de su autor; decidir si la parodia es también injuria o difamación

[1] Vid. de L. Ray PATTERSON y Stanley W. LINDBERG, "The Rules of Fair Use" (1991, págs. 200-213).

queda a la discreción y a la *competencia lectora* de los jueces con "arreglo al uso social").[1]

En general, los sistemas jurídicos que contemplan la posibilidad del "fair use" otorgan al juez, o a las instancias colegiadas de decisión judicial, la responsabilidad de decidir si el texto o la obra en cuestión deben ser interpretados en función de esta prerrogativa, sin que éstos estén obligados a recurrir a peritajes externos. Esta decisión se ve complicada porque, en general, no se considera necesario que las obras paródicas, para ser interpretadas como tales, hagan mención explícita de su carácter derivado. Se debe señalar además que el argumento paródico o de "fair use" ha proporcionado un modelo legal que ha sido invocado para extender estas exenciones a otras obras "en segundo grado" no necesariamente paródicas; se argumenta que la intertextualidad –o transtextualidad, si se prefiere la terminología de Genette– no debería ser menos una garantía de autenticidad, de "verdadera creación", que la de las obras destinadas a la *derrisión*: como recordaba Jacques Derrida "hay bromas o chistes que son muy serios".[2] Los defensores de la extensión de estas excepciones consideran que en aras de la "progresión de las ciencias y de los saberes" y del verdadero "goce de las artes" debería contemplarse la legitimidad de las prácticas modernas de apropiación artística; su restricción en virtud de los derechos de autor supone, según esta opinión, una forma de censura económica o política (como veremos más detalladamente en relación a las poéticas *plagiarísticas*).

Podemos resumir las formas jurídicas con respecto a la creación y difusión de las obras literarias del siguiente modo:

1) La Ley concibe la autoría (científica o artística) como una fuente de derechos morales (intransferibles) y patrimoniales (transmisibles, delegables), basándose en dos ejes complementarios: i) la *originalidad* (innovación, *rareza*, autenticidad –"no copiar la obra de otro") y ii) esfuerzo o *trabajo creativo*. Los consiguientes derechos son considerados fundamentales, es decir "inalienables" y "garantes del Estado de Derecho". Los derechos, la propiedad intelectual corresponden a la *persona jurídica* que realiza la obra, no necesariamente al autor (por ejemplo, en las obras *corporativas*).[3]

---

[1] Cristina LÓPEZ SÁNCHEZ, *La transformación de la obra intelectual*. Madrid: Dykinson, 2008, págs. 108-112.

[2] Jacques DERRIDA, *Limited Inc*. Trads. S. WEBER, J. MEHLMAN, A. BASS. Evanston (Illinois): Northwestern University Press, 1988, págs. 34-35.

[3] "En general los derechos de propiedad intelectual a favor de personas jurídicas surgen cuando el empleado está especialmente contratado para que el resultado de su creatividad se incorpore de manera automática al patrimonio intelectual de la empresa" Antonio MARTÍNEZ NIETO, "El Registro de la Propiedad Intelectual (I). Cómo

2) La autoría puede ser *probada*: las evidencias materiales (i.e. textuales) permiten atribuir la "paternidad" de las obras a través de procedimientos de investigación (*examen, inquisitio*) judiciales o policiales. La Ley protege las obras en las que se ha probado la autoría tanto en su forma, como en su contenido. Las ideas, por el contrario, no pueden ser protegidas, pues necesitan una forma discursiva concreta (texto, argumento, expresión…) una "forma original" para disfrutar de los mecanismos jurídicos de protección de la Propiedad Intelectual.
3) La reproducción no autorizada de las obras artísticas (con o sin mención de su origen: el *plagio* sería la segunda posibilidad) conlleva un *perjuicio*, un agravio o un daño a los intereses de su autor tanto patrimoniales como morales. En el primer supuesto, se alega a menudo una suerte de "competencia desleal"; en el segundo, se arguye un menoscabo de la "reputación o el honor" de la persona jurídica que firma la obra original.
4) Aunque considerado un derecho fundamental, la autoría es también un derecho relativo: existen restricciones jurídicas al ejercicio de la Autoría; el Derecho de Autor se encuentra contrarrestado por la Razón de Estado o por el principio del "mayor beneficio de la sociedad", mediante un sutil equilibrio entre los intereses individuales y colectivos (caducidad del copyright, excepciones de "fair use"). Asimismo, la Ley distingue entre géneros: la parodia puede reutilizar materiales protegidos por el Derecho de autor, sin que esta apropiación haya sido *autorizada* por los titulares de los derechos.
5) Una vez el Estado y las Instancias judiciales se apropian de la gestión y el control del comercio literario y artístico, las sanciones jurídicas por violación de la Propiedad Intelectual pueden adoptar formas penales, civiles y económicas. El delincuente (literario) condenado es en cierta medida "un enemigo declarado (*hostis iudicatus*) de la sociedad" que puede ser incluso enajenado legalmente de sus *derechos fundamentales*: prisión (privación de libertad), mecanismos de censura parcial, destrucción de la obra culposa, etc.[1]

Muy posiblemente, la normalización creciente del conjunto de las relaciones sociales, fenómeno de alcance planetario, ha posibilitado que estas formas jurídicas hayan sido adopta-

---

proteger el capital intelectual de los creadores y de las organizaciones a través del derecho de autor", en *Diario La Ley*. Madrid: La Ley, nº 5958, Jueves 19 de febrero de 2004, pág. 2-3.

[1] La idea por la que el delincuente se auto-excluye del "contrato social" y pierde, por lo tanto, sus prerrogativas ya se encontraba en J.J. Rousseau, fue adoptada por los juristas positivistas y todavía sigue vigente (ZAFFARONI, 2006, pág. 120).

das como naturales, imperceptiblemente, por los diferentes actores del campo literario, inclusive por aquellos, críticos y teóricos, que deberían ser más conscientes de la divergencia de intereses con la lógica jurídica. Bien es verdad que existen excepciones de peso (los "plagios" de Stendhal serían un buen ejemplo), pero en la mayoría de los casos, las obras condenadas por plagio suelen abandonar el corpus de obras estudiadas por los especialistas, adoptan el rango de obras menores, ingresan en el corpus de otros autores o figuran en la bibliografías con una escueta mención reprobatoria. La confianza en las formas jurídicas rebasa su capacidad probatoria para formar parte de las técnicas asimiladas como propias por la Filología y la Crítica.

2.3.3.2 Normativa y organismos internacionales

En el Siglo de las Luces, Immanuel Kant definió la naturaleza de la obra artística como *propiedad* original e inalienable al sujeto productor del discurso artístico. Con pocos años de diferencia, durante la Revolución Francesa, Beaumarchais reclamaría la primacía de los autores (dramaturgos) sobre impresores, comediantes y propietarios de teatros, quienes hasta la fecha se habían permitido alterar, imitar y representar infinitamente la obra ajena. Su petición fue atendida por la Revolución: solidariamente, impresor, actor y autor por igual responderían ante la justicia por la obra hecha pública (responsabilidad civil y penal, como había sucedido hasta entonces), pero los derechos de explotación y autoría serían en adelante competencia exclusiva de los autores. La Revolución Francesa –y posteriormente las codificaciones napoleónicas–, movimiento universalista por excelencia, abre el camino para una unificación de las posturas jurídicas en el mundo occidental.

El "Estatuto de la Reina Ana" de 1709 fijaba un periodo limitado de disfrute de los derechos para los herederos del autor, se mantenía dentro del sistema de privilegios, en los que el Rey (el Estado) atendía las razones de los súbditos, pero los otorgaba de manera hasta cierto punto discrecional; la importancia que se le ha dado a esta ley como modelo o antecedente de otras europeas posteriores reside, como he señalado anteriormente, más que en una verdadera instauración de la Propiedad Intelectual como derecho de los autores, en las peculiaridades del sistema inglés, garantista y *cartista* (a partir de la Carta Magna que obligaba al Monarca a respetar determinados derechos individuales y *populares*). En España y los territorios coloniales hispánicos, la aparición de la primera ley moderna –es decir, que atendía las demandas de los autores frente a los otros actores del mundo editorial– específica es relativamente precoz, siendo promulgada en dos órdenes de Carlos III en 1763 y 1764; estas disposiciones legales

reconocían, entre otros derechos, la posibilidad de transmitir en herencia los privilegios concedidos a los autores en vida (ÁLVAREZ BARRIENTOS, 2006, págs. 246-248).

Las leyes borbónicas sobre la propiedad intelectual fueron modificadas en las Cortes de Cádiz (decreto de 10 de junio de 1813), haciéndola más acorde al espíritu liberal (i.e. positivo, legislativo) de principios de siglo:

> "I.– Que siendo los escritos una propiedad de su autor, éste sólo o quien tuviese su permiso, podrá imprimirlos durante la vida de aquel cuantas veces le conviniere, y no otro, ni aún con pretexto de notas o adiciones. Muerto el autor el derecho exclusivo de reimprimir la obra pasará a sus herederos por el espacio de diez años, contados desde el fallecimiento de aquel.(...)
>
> III.– Pasado el término del que hablan los dos artículos precedentes, quedarán los impresos en el concepto de propiedad común y todos tendrán expedita la acción de reimprimirlos".[1]

A lo largo del siglo XIX, se afianzó este cambio de mentalidades, y se restringió paulatinamente el concepto de propiedad común, o de relatividad de la propiedad intelectual, al tiempo que se producían la profesionalización de la Escritura y la progresiva mercantilización del Arte. A estos fenómenos, habría de sumársele el grado mayor de internacionalización de la economía, la política y de la cultura, y la toma de conciencia sobre la necesidad de unos acuerdos jurídicos mínimos que garantizaran la reciprocidad y garantía de derechos, de los nacionales en el extranjero. Aunque los primeros tratados bilaterales y multinacionales ya recogían mecanismos de control de las traducciones y de las ediciones no autorizadas, no parece que estas medidas se aplicaran de manera rigurosa, lo cual generaba no pocos recelos y desconfianza en la reciprocidad de los acuerdos.[2] Esta es una de las razones que explican la multiplicación de los acuerdos y que regularmente se refuercen los mecanismos de control y las medidas coercitivas y punitivas.

---

[1] Citado por A. AGÚNDEZ FERNÁNDEZ; ver también la relación de leyes establecida por el autor (2005, págs. 11-12).

[2] En el citado prospecto de la Asociación Internacional Científico-literaria de Autores y Traductores se dice a propósito de los tratados internacionales: "Al efecto, la asociación no perdonará esfuerzo alguno hasta obtener del gobierno español una reforma esencial de los tratados de propiedad literaria celebrados por él con Francia, Inglaterra, Bélgica, Italia (antes Cerdeña), Portugal y Holanda, que hasta ahora han por lo general un mito, una mera fórmula, un verdadero papel mojado, especialmente el primero en su artículo cuarto porque ninguno, ó casi ningún traductor de esos á quienes con sobrada razón puede llamarse contrabandistas literarios, lo ha cumplido, defraudando así los intereses de los escritores del vecino imperio" (1866, pág. 199). Por su parte, en su estudio divulgativo de 1903, el jurista italiano Domenico GIURATI reprochaba a España el no haberse dotado de una legislación conforme a los tratados internacionales que había firmado, lo que desencadenó la cólera del traductor Luis Marco, que en una extensa nota puntualizaba las leyes que Giurati parecía desconocer (2005, págs. 362-363). Giurati hace un reproche similar en lo tocante a la situación francesa (págs. 239, 256).

Esta serie de factores favoreció la firma sucesiva de varios tratados, primero de forma bilateral y posteriormente en grandes convenciones internacionales –acuerdos a los que se llegó tras largos debates sobre el estatus del creador– dentro de un espíritu general capitalista y liberal (es decir individualista). La lista de tratados culminó con la firma de la *Convención Universal* en el siglo siguiente, siendo los principales el *Convenio de París* (1871) y el *Convenio de Berna* (1886); estos tratados prefirieron una versión "fuerte" del derecho de autor, incluyendo el Derecho Moral de Autor (debilitado en la *Common Law* contractual anglosajona), como un privilegio natural derivado de un acto de creación, y por consiguiente sin necesidad de reivindicar ni formal ni burocráticamente la autoría para gozar de él (precepto vigente todavía). Simplificando, podríamos decir que la Globalización ha hecho el resto. Tanto el GATT, la OMC, como también la UNESCO y la OMPI, han obtenido la adhesión de la totalidad de naciones con representación en la escena internacional. Una casi unanimidad pocas veces alcanzada en las relaciones internacionales.

La homologación progresiva del marco jurídico paralela a la globalización de mercados también ha afectado a los "bienes culturales". Desde finales del siglo XIX, esta unificación interestatal se ha concretado en la firma de varios tratados y convenciones internacionales. Países en teoría enfrentados en el plano ideológico no han tenido reparos en llegar a acuerdos en materia de Propiedad Intelectual (por ejemplo la antigua Unión Socialista de Repúblicas Soviéticas y la actual República Popular de China). No obstante, la Convención Universal de los Derechos de Autor, lejos de establecer una propiedad absoluta de los bienes intelectuales, propuso a instancia de los países del bloque socialista y del tercer mundo, un tipo de propiedad y exclusividad relativa, con cláusulas que permitieran una fácil circulación de los bienes intelectuales y de las ideas. Dado el signo actual de los tiempos, estas cláusulas (por ejemplo la que garantiza traducciones "baratas" para los países en vías de desarrollo) se han visto relegadas al olvido, si es que alguna vez llegaron a ponerse en práctica.

La *Convención Universal*, acuerdo alcanzado en 1952 en el marco de las Naciones Unidas, como su nombre indica, tenía una clara intención de permanencia y de extenderse a todos los países, y a todas las "obras de espíritu", es decir, "todas las manifestaciones intelectuales o artísticas". Debe ser leída en el contexto de la Guerra Fría, y su interpretación en el siglo XXI pone el énfasis más en el Derecho Mercantil, que en los derechos fundamentales de los individuos. La gran diferencia con las convenciones anteriores (Berna, Berlín, etc.) era que ponía fin a los acuerdos bilaterales, y aseguraba la protección más allá de las fronteras transnacionales. Fue el resultado de largas discusiones y de un difícil consenso entre la perspectiva mercantil-contractual (*anglosajona*) y la perspectiva moral (*continental*). La Unión Soviética

logró incluir el Artículo V que autoriza una relativización del derecho de autor en materia de traducción, en favor de la libre difusión de ideas. Este artículo, suponía todo un avance en el concepto de la creación intelectual como patrimonio y diversidad cultural de la humanidad. Venía a sancionar, de manera indirecta, el derecho al acceso de todos al saber. Significativamente, no se suele invocar este Artículo y su incidencia en las jurisprudencias nacionales ha sido mínima.

La *Convención Universal* no menciona en ningún momento de manera explícita la infracción de la propiedad *literaria* fuera del concepto de "piratería" (=*contrefaçon*: 'falsificación'), es decir de quebrantamiento del *copyright*. El término "plagio" no aparece en ningún tratado internacional. Ante la imposibilidad de definirlo, de diferenciarlo de la "falsificación" (ardua cuestión debatida en Berna, por ejemplo), los delegados optaron por insistir en la parte de "protección de la obra" y dejar a cada Estado la aplicación represiva y sancionadora. Además, en el tratado se insiste reiteradamente en el hecho de que se trata de un "acuerdo de mínimos", siendo libre cada estado de endurecer la protección otorgada a cada obra. El tratado está basado en la reciprocidad, en una aplicación a escala nacional de derechos transnacionales. A partir de la revisión en París de la *Convención Universal*, los Tratados no han hecho más que continuar el espíritu de la misma, extendiendo su protección al ámbito audiovisual y del *software*. En la Unión Europea, diversas directivas comunitarias en este sentido han sido trasladadas a las respectivas legislaciones nacionales.[1]

Estas incongruencias de la legislación internacional se reflejan en los organismos interestatales encargados de ponerla en práctica. Muy significativamente, por ejemplo, el "Día Mundial del Libro", promovido por la UNESCO para el 23 de abril –supuesta efeméride de la muerte tanto de Shakespeare como de Cervantes– ha pasado a llamarse "Día Mundial del Libro *y de los Derechos de Autor*". En el mismo orden de cosas, el papel de árbitro otorgado en un primer momento por la *Convención Universal* a la UNESCO es desempeñado ahora por la OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual). Esta transmisión de poderes dentro de organizaciones internacionales –así como a través de sub-organizaciones intergubernamentales como el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC) o el semi-público[2] Observatorio Iberoamericano del Derecho de Au-

[1] Ver el preámbulo de la "Ley 23/2006 de 7 de Julio por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de Abril". Boletín Oficial del Estado, nº 162, 8 de Julio de 2006, Madrid: Gobierno de España, págs. 25561-25572; vid. también Cristina LÓPEZ SÁNCHEZ (2008, pág. 32).

[2] Participado por el CERLALC, la SGAE y una empresa privada dependiente de la SGAE, la Fundación de Autor, que es una sociedad privada de "responsabilidad limitada" con fines lucrativos.

tor–, dependientes de la UNESCO y que cuentan *grosso modo* con los mismos Estados miembros, sólo se explica por el diferente reparto de poder entras las organizaciones (y los estados que las controlan) de la ONU, UNESCO y OMPI,[1] y los representantes de las denominadas "Industrias Protegidas por el Derecho de Autor" (IPDA). Hasta recientemente, la OMPI –organización que depende en buena parte de las aportaciones de las Instituciones que gestionan los beneficios de la Propiedad Intelectual–, a diferencia de la UNESCO, no contemplaba entre sus misiones promover el desarrollo cultural y económico en los países emergentes o del Tercer Mundo, lo que explica la preferencia de determinados países (especialmente EE.UU.) por que la discusión en materia de Propiedad Intelectual se desarrollase en la OMPI o la OMC, en lugar de la UNESCO. En 2005, el delegado nortermamericano en la OMPI afirmaba que:

> la cooperación para el desarrollo, en general, era competencia de otras Agencias de las Naciones Unidas. La Delegación [de los Estados Unidos] se pronunció a favor de que la OMPI debiera continuar concentrándose en promover la protección de la Propiedad Intelectual. No consideraba que la ONU necesitara otra agencia para el desarrollo, puesto que ya contaba con otras agencias de ese tipo como la UNCTAD (Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo) y la UNDP (Programa de las Nacines Unidas para el Desarrollo).

Hoy en día, sin embargo, debido al creciente peso de las naciones emergentes (Brasil, India, China), la OMPI sí ha adoptado (al menos oficialmente) el discurso de la cooperación para el desarrollo, aunque todavía es discutible que haya hecho prioritaria esta misión con respecto a la "Protección de la Propiedad Intelectual", invocada por la delegación norteamericana.[2] Con regularidad, los esfuerzos de los Estados en materia de protección del *copyright* y la propiedad industrial son juzgados insuficientes por los países del Primer Mundo y por las grandes multinacionales radicadas en ellos, quienes propugnan una legislación internacional todavía más restrictiva y coercitiva; algunas voces, por ejemplo, se han alzado para reclamar que los grandes distribuidores culturales (en estos momentos los proveedores de Internet)

---

[1] Ver el *Acuerdo entre la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual y la Organización Mundial del Comercio∗ (del 22 de diciembre de 1995)*, disponible en la sitio de Internet de la OMPI [última visita, diciembre de 2007]:
http://www.wipo.int/treaties/es/agreement/pdf/trtdocs_wo030.pdf.

[2] La declaración norteamericana es citada por Sara BANNERMAN en "WIPO and Different Levels of Development", en un artículo que forma parte de una obra colectiva que intenta dar cuenta desde una amplia pluralidad de perspectivas de la reciente (y controvertida) inclusión de los "objetivos de desarrollo" dentro de la OMPI: Jeremy DE BEER (ed.), *Implementing the World Intellectual Property Organizations's Development Agenda*, Ottawa, Cairo, Dakar, Montevideo: Wilfrid Laurier's University Press, 2009, págs. 25-26.

ejerzan labores policiales de inspección y control de la autenticidad de los bienes culturales.[1] En este orden de cosas, el *Acuerdo Comercial Antifalsificación* (ACTA, por sus siglas en inglés) se encuentra en proceso de negociación desde 2008, en la que participan los países industrializados, entre ellos los Veintisiete, así como Estados Unidos, Japón y Australia, entre otros, "fuera de cualquier instancia multilateral oficial" –lo que ha motivado las protestas de la "sociedad civil" y más específicamente del Parlamento Europeo–, y sin embargo, como se inquieta Michael Geist:

> Las reglas del ACTA y, más generalmente, de la Propiedad Intelectual tienen un impacto enorme sobre nuestras vidas cotidianas. Cultura, educación, salud o comunicación [acceso a la información]: pocos ámbitos no se verán afectados por estas nuevas reglas.[2]

¿Cuáles son las razones de estos recelos e inquietudes? La Propiedad Intelectual agrupa bienes e intereses muy diversos bajo esta apelación jurídica, no sólo bienes artísticos. El creciente peso de la Sociedad de la Información y de las tecnologías asociadas en la economía mundial ha convertido "las industrias culturales" y la Propiedad Industrial en cuestiones vitales para el desarrollo (expansión) y supervivencia de muchos de los actores económicos. Ahora bien, cuando menos, los intereses de estos actores (como queda ilustrado por las polémicas alrededor de las vacunas de la malaria y de la elaboración de medicamentos genéricos anti-retrovirales en los países emergentes) no siempre coinciden con los de la *sociedad civil* –entendida en oposición a los intereses corporativos y estatales–. De la diversidad de intereses "en juego" nacen las diferentes apelaciones empleadas a la hora de designar, sin embargo, las mismas nociones (i.e. *ficciones*) jurídicas:

> Los factores o recursos que componen el capital intelectual se nombran de maneras diferentes en cada sector: *activos intangibles* en la literatura contable, *conocimiento* por parte de los economistas, y *propiedad intelectual* en la literatura legal y la publicada en el área de la gestión de las empresas (MARTÍNEZ NIETO, 2004, pág. 1).

La Propiedad Industrial solía permanecer dentro del Derecho Mercantil bajo sus dos especies: el derecho de patentes y el derecho de marcas, a partir de una distinción operada por el discurso jurídico entre la creación intelectual y estética, y la creación utilitaria y comercial. Hoy en día, tras el derrumbe de la oficialidad estatal socialista, se han invertido las tornas, el

---

[1] Carlos M. CORREA, *Intellectual Property Rights, the WTO and Developing Countries*. London, New York, Penang (Malaysia): Zed Books &Third World Network, 2000.

[2] Citado por Florent LATRIVE, quien enumera además las críticas más importantes contra el futuro tratado y su modo de negociación, en "Traité secret sur l'immateriel. Des brevets aux droits d'auteur" en *Le Monde Diplomatique*, nº672, mars 2010. Paris, págs. 1, 6.

derecho de autor se rige cada vez más por lógicas comerciales y capitalistas. El último acuerdo internacional sobre *Copyright* y Derecho de Autor en Internet fue negociado a partir del GATT en el conjunto de discusiones que dio lugar a la OMC. Como consecuencia de estos acuerdos, se ha efectuado un acercamiento palpable entre el derecho anglosajón (que históricamente ha asimilado en buena medida el *copyright* al derecho de patentes) y el derecho continental. Son incalculables las consecuencias que tendrá esta *globalización*[1] de una determinada concepción de la Propiedad Intelectual como garantía jurídica de un mercado de *bienes de consumo intangibles* producidos de manera característica por las *industrias culturales*, una lógica que supone que la bonanza de estas industrias resultante de las medidas proteccionistas y coercitivas redundará de manera indirecta en el conjunto de la sociedad (no sólo en forma de tecnología, de bienes culturales y avances científicos).[2]

Con toda certeza, los efectos de esta evolución de los marcos generales de producción de la cultura y de las artes en general serán considerables en la Literatura. Estamos asistiendo a un aumento de la presión coercitiva en los diferentes ámbitos de control de la producción escrita y cultural: una marcada judicialización de las disputas sobre originalidad, autoría, de los usos derivados y transformaciones de la obra; una mayor repercusión mediática de los "casos", caracterizada por un "acercamiento periodístico" (efímero, cercano a la crónica de sucesos); y una proliferación de las tecnologías de control y normalización de la Escritura. Para ilustrar estas tendencias, me referiré a tres ejemplos extremos que creo las caracterizan y nos dan una idea de los posibles escenarios conflictivos del futuro.

El primero fue expuesto por Shawn M. Clankie en un artículo, y concierne un derecho en auge: el derecho de marcas.[3] Es más que posible que Andy Warhol no hubiese podido realizar sus apropiaciones de marcas de consumo en la actualidad; muchas empresas han decidido endurecer la vigilancia judicial del uso que los artistas y los escritores hacen de sus *marcas registradas*. Varias compañías, entre las que se encuentra Xerox, han advertido que pueden emprender acciones legales contra todo escritor que utilice sin permiso el nombre re-

---

[1] Para una visión global sobre el fenómeno continúan siendo vigentes las múltiples perspectivas –muchas, *après coup*, proféticas– recogidas en el volumen colectivo, editado por Fredric JAMESON y Masao MIYOSHI, *The Cultures of Globalisation*, Durham, London: Duke University Press, 1998. Ver especialmente la contribución del propio JAMESON, "Notes on Globalization as a Philosophical Issue", págs. 54-77.

[2] Ver de la revista *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, el nº 55 de Marzo-abril de 2003 (Madrid: Editorial Archipiélago) consagrado al tema "Propiedad Intelectual y libre circulación de las ideas. ¿Derechos incompatibles?", especialmente los artículos de Hervé LE CROSNIER, "Repensar los derechos de autor. Defensa de la lectura socializada frente a los nuevos peajes de la cultura" (trad. Marisa PÉREZ COLINA, págs. 9-13), de Jesús M. GONZÁLEZ DE BARAHONA, "El fututo de la información. ¿Vamos hacia donde queremos?" (págs.17-24), y de César RENDUELES, "Copiar, robar, mandar" (págs. 43-51).

[3] Shawn M. CLANKIE, "Brand Name Use in Creative Writing: Genericide or Language Right?" (BURANEN & ROY, 1999, págs. 253-262).

gistrado de la compañía *Xerox*®; se da la circunstancia que, en el inglés estándar de los EE.UU, "to xerox" quiere decir 'hacer fotocopias', verbo que los hablantes (y los escritores) prefieren al más formal "to photocopy". Xerox y otras compañías en situaciones similares publican anuncios en la prensa para advertir del uso "ilegal" en literatura de sus marcas registradas, y envían cartas a escritores invitándoles a reemplazar los textos en cuestión por este motivo. Lejos de evidenciar un comportamiento paranoide –como se pudiera pensar en un primer momento–, o de encontrar razones objetivas en las obras en sí mismas, Xerox intenta simple y llanamente mantener el control sobre un "bien intangible" que es su *imagen y su nombre de marca,* en el que ha invertido muchos recursos y que tiene un valor económico –cuantificable, cuantificado– considerable. Cualquier publicista o industrial sabe que colocar una marca entre las referencias de los consumidores, y que la marca acabe sustituyendo el término nativo es un claro éxito de la política de marketing de la empresa.

El segundo ejemplo trata de una escultura. Fue colocada en la Puerta del Sol de Madrid en 2009, junto a varias decenas de obras hermanas, clónicas, diferenciadas únicamente por su colorido o por los dibujos presentes sobre su superficie. Cada pieza escultórica había sido obtenida a partir de un molde en forma de vaca a escala natural, que había sido pintada posteriormente por un artista local siguiendo unas normas restrictivas que impedían romper la uniformidad del conjunto. La iniciativa, no lucrativa, se ha venido desarrollando en los últimos años a través de los cinco continentes y las ciudades más importantes del planeta, bajo el nombre de *Cow Parade* (en referencia a las manifestaciones político-sociales multitudinarias como la *Gay Pride Parade*, *Techno Parade*, etc.); los beneficios obtenidos –razón por la que ha sido apoyada por los poderes públicos– son destinados a causas humanitarias. La escultura retirada era obra de una estudiante de Bellas Artes, Susana López Varó, que había decidido recubrirla con la partitura de una canción infantil tradicional (conocida en muchos países): "Tengo una vaca lechera", que sin embargo –detalle que ignoraba la artista– había sido compuesta en 1946 por Jacobo Morcillo Uceda que falleció en 2004. Los herederos del autor de la canción habían demandado la retirada de la escultura por violación de los derechos de autor.[1]

El último ejemplo concierne el mundo de la traducción literaria. Cada año, en los diferentes países hispanohablantes se publican traducciones anónimas. Esto en sí mismo es una violación de las leyes internacionales que rigen la Propiedad Intelectual desde, al menos, el *Convenio de Berna* de 1886, que estipula que los traductores son *autores* de obras (derivadas)

[1] Jorge OTERO, "Una vaca de ida y vuelta" en el diario *Público*, 17 de marzo de 2009, Madrid. Cito a partir de la edición digital [última visita, 30 de abril de 2010]: http://www.publico.es/culturas/210349/sgae/denuncia/vacas/cow/parade.

con derechos autónomos reconocidos. Esta práctica es habitual en España y en los países latinoamericanos, pero concierne especialmente la literatura menor: novela erótica y rosa, manuales técnicos, clásicos reeditados, textos periodísticos, etc. La traducción de lenguas exóticas a partir de traducciones *medianeras* es también una violación de los derechos de autor (del traductor intermediario), que rara vez suele ser señalado en los paratextos horizontales. Estos hechos han sido denunciados reiteradamente por los estudiosos y las propias asociaciones de traductores, sin que la situación haya evolucionado demasiado. Por dar un ejemplo cercano, en España, las acusaciones o sospechas han salpicado a escritores importantes que ejercían secundariamente como traductores (caso de Manuel Vázquez Montalbán),[1] a dramaturgos consagrados (José Luis Alonso de Santos o Alfonso Sastre), así como a traducciones de obras maestras (*El amante de Lady Chatterley*, *Julio César*, de Tennessee Williams, de Arthur Miller) que resultaron ser traducciones previas nacionales o de otros países como Argentina; [2] una situación similar se percibe en otros países hispanos. Así describía recientemente la situación en el sector un especialista (2003):

> En España, lo habitual hasta hace aún muy pocos años (salvo honrosas excepciones) ha sido el anonimato del traductor, el plagio de su obra y el descrédito de uno y de otra: o se ignoraba esa tarea, o se la silenciaba, o se la denigraba, o se la plagiaba. De todo ha habido en esta viña del señor. (…)
>
> Y de plagios ya no hablemos. En 1920-21 un administrativo de la Bolsa de Comercio de Madrid, Manuel Pérez y del Río-Cosa, publicaba la primera traducción española de *Los cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer. Pues bien: todavía hoy se sigue editando y vendiendo en nuestras librerías el plagio descarado que Juan G[onzález-Blanco] de Luaces hizo de esa traducción a mediados de los años cuarenta.[3]

Las traducciones de Juan G. de Luaces son utilizadas aquí como epítome de una costumbre que parecía ser predominante en la época. En un reciente artículo (abiertamente elogioso) consagrado a este traductor, se afirmaba que Juan G. de Luaces "podría ser denomi-

---

[1] J. I. GUIJARRO y R. PORTILLO, "Shakespeare con nuevo formato: el *Julio César* de Vázquez Montalbán", en *Atlantis, revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* Vol. 12, nº1, págs. 183-188, 1990; y "Final del 'contencioso *Julio César*': una sentencia ejemplar", en *Atlantis* Vol. 16, nº1, 1994, págs. 269-272.

[2] Julio César SANTOYO MEDIAVILLA, "Plagio en las traducciones inglés-español", *Atlantis, revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Vol. 2, nº 1, 1980, págs. 60-64; ver también de Raquel MERINO ÁLVAREZ, "Del plagio como método de traducción del teatro inglés en España: una tradición demasiado arraigada", *TRANS Revista de Traductología*, nº5, 2001, págs. 219-226. De la misma autora: "La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios", en P. FERNÁNDEZ NISTAL y J.M. BRAVO (eds.), *Perspectivas de la traducción inglés-español.*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, págs. 75-89.

[3] Julio César SANTOYO MEDIAVILLA, "Esplendor y miseria de la crítica de la traducción en los medios", en *Hieronymus Complutensis*, nº 9-10, Madrid: Universidad Complutense, 2002-2003, págs.127-137. La cita proviene de la página 130.

nado el traductor más prolífico de la posguerra española", puesto que "en la década de los cuarenta publicó más de cien traducciones al español."[1] Sin poder afirmar que Luaces se sirvió de traducciones anteriores sin mencionarlo (lo que Julio César Santoyo entiende por "plagio"), es innegable que traducir cien obras literarias en diez años, sin los medios tecnológicos de la actualidad parece a todas luces excesivo.

El ejemplo de la compañía *Xerox*® y de la censura de las obras literarias en razón del derecho de marcas parece resultar de una colusión entre discursos irreductibles entre sí: la lógica jurídica y el discurso poético. Como lo expresaba el juez norteamericano Richard A. Posner: "La violación del derecho de marcas en el mercado de los bienes ordinarios corresponde al plagio en el mercado de los bienes expresivos".[2] A pesar de las advertencias de los críticos, de los juristas y de los propios autores, se continúa produciendo una confusión entre las "formas jurídicas de la verdad" y los presupuestos de lectura de las obras literarias. Ya lo advertían, los críticos M. E. Price y M. Pollack cuando explicaban las razones que conducían a los jueces norteamericanos a condenar las apropiaciones de Sherrie Levine, fotógrafa vanguardista que practicaba una suerte de "plagio creativo" al fotografiar fotografías célebres de otros fotógrafos:

> La labor del abogado, digna de Sísifo, es hacer encajar el desorden de la vida en las categorías del reglamento legal. Puede que los doctorandos pasen años estudiando las relaciones entre un pintor y otro, en términos de iconografía, o color o la disposición de verticales y horizontales sobre el lienzo. Sin embargo, el amplio abanico de influencias deber ser reducido, durante el proceso legal, a la categoría de plagio *vel non*. Para el crítico que juzga la obra de Sherrie Levine, la artista, cuyo trabajo consiste en la apropiación reinterpretativa de otros artistas, la base del juicio se expande hacia los ámbitos de intención, de contexto, de la capacidad del artista para usar el trabajo de otros en su propio proceso de comentario crítico. Para el abogado, las categorías se reducen a menudo a estrictamente dos: esto es un acto permitido, o esto es un acto prohibido (PRICE & POLLACK, 1994, págs. 445-446).

Los dos ejemplos siguientes ilustran la lógica patrimonial (capitalista) que subyace en el discurso jurídico sobre el Derecho de Autor, en principio neutral entre los derechos patrimoniales y morales. En el ejemplo de la vaca del *Cow Parade* –una vez descartados *a priori* la "competencia desleal" o de "perjuicio económico" por el hecho de que la superficie de la es-

---

[1] Marta ORTEGA SÁEZ, "Juan G[onzález-Blanco] de Luaces: El traductor desconocido de la Posguerra española", *ARBOR: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Noviembre-diciembre de 2009. Madrid: CSIC, págs. 1339-1352.
[2] *Little Book of Plagiarism*, New York: Pantheon Books, 2007, pág. 69.

cultura reprodujera la partitura de una canción que la mayoría de la población española puede cantar sin dificultad– lo que los demandantes esgrimen es un *daño moral* bien a la *integridad de la obra* bien a la *dimensión moral* del autor. Es sobre esa base que es posible realizar un acto mayor de censura (retirada de la obra sospechosa); sin embargo, es difícil exponer en qué la obra segunda supone una amenaza estética para la primera –o para su autor, más allá del comentario irónico, *paródico*, permitido por la Ley–, fuera del diálogo habitual entre los distintos lenguajes artísticos. La sospecha de que tras los argumentos *morales* se escondía una demanda *patrimonial* se ve confirmada por el hecho de que la obra volvió a ser expuesta una vez que los herederos alcanzaron un acuerdo económico con los organizadores de la *Parade*.

Entre los principales actores de las campañas internacionales a favor del endurecimiento de los derechos de autor y de la Propiedad Intelectual, como hemos visto, se encuentran las agencias intergubernamentales y las asociaciones de autores y editores, que han centrado sus esfuerzos en el control de patentes y la piratería cultural, dejando el mundo de la traducción relativamente al margen. Y sin embargo, estos organismos han logrado imponer herramientas de control planetario como el ISBN o el ISSN (para las publicaciones periódicas), y otros mecanismos añadidos en los acuerdos del GATT y de la OMC. Resultaría relativamente fácil establecer requisitos mínimos, por ejemplo, a la hora de ofrecer protección jurídica a las traducciones que omitieran el nombre del autor, pero parece que los intereses se encaminan más bien en otras direcciones. A pesar de que el Derecho Anglosajón debía asimilar la tradición moral de sus homólogos continentales y, en cierto modo, ha adaptado una parte considerable de su doctrina a este propósito, parece evidente que la perspectiva *contractual*, *materialista* e *industrial* se ha impuesto a otras visiones más *garantistas* o *esencialistas* (PRICE & POLLACK, 1994, págs. 455-456). No todos los actores tienen igual peso en el campo literario, ni todos pueden permitirse económicamente emprender acciones legales para defender sus intereses. Asimismo, ni la Ley ni las instituciones intervienen *de oficio* en materia de Propiedad Intelectual (CÁMARA AGUILAR, 1998, pág. 3), sino que corresponde a los ciudadanos activar la vía judicial,[1] lo cual, ineludiblemente, se traduce en desigualdades de derechos y de poder. Los traductores, en cuanto eslabones de los más débiles en la cadena industrial de la Cultura, deberán todavía esperar para ver por completo su autoría defendida jurídicamente.

[1] "[Acción legal] que puede ejercitar cualquier ciudadano para instar la persecución de un delito público (y los delitos contra la propiedad intelectual son públicos), sino que, sobre la base del art. 110 LECr, y en calidad de "perjudicada" (…) puede mostrarse parte en la causa, ya que "perjudicado por el delito y con ello sujeto activo de la acción civil reparatoria [es] el [tercero] titular de intereses lesionados en cuantía determinada y de modo directo por virtud del delito mismo" (GIMBERNAT ORDEIG, 1994, pág. 214).

De estos dos casos se puede inferir que: 1) la lógica imperante, el axioma necesario, tras el discurso jurídico es *patrimonial* (y capitalista), donde los argumentos *morales* funcionan como lugares retóricos, ficciones jurídicas que permiten las interpretaciones *materialistas* (WOODMANSEE & JASZI, 1994, págs. 10-13); y 2) el discurso y las formas jurídicas, su *idioma* son sólo parcialmente compatibles con los discursos críticos o estéticos.

Un último ejemplo: en 2008, un escritor francés, François Cérésa, intentó publicar una continuación de *Los miserables*, a partir de un final divergente en el que Javert no fallecía ahogado. Los herederos de Victor Hugo interpusieron una demanda, alegando que el cambio en el desenlace dañaba la *integridad* de la obra original y solicitando una indemnización económica; la solicitud fue denegada por los jueces que estimaron que la obra de Hugo no se veía amenazada por la continuación moderna y pertenecía, *de facto*, al patrimonio común de la Literatura.[1] Es de destacar que no era la primera vez que a una obra de Victor Hugo una adaptación le alteraba el final –piénsese en la versión Disney de *Nuestra Señora de París*, ¡que tiene un "happy end"!–, sin que por ello estos mismos herederos hubieran intentado acciones judiciales.

2.3.4 Crítica Psicoanalítica y Neo-Romántica.

> Si al menos hay un prejuicio del que el psicoanalista debería haberse desprendido a través del psicoanálisis, es el de la Propiedad Literaria.
>
> Jacques Lacan.[2]

En las anteriores secciones pudimos observar cómo el énfasis en la personalidad única e individual se incrementaba hasta alcanzar una de sus cimas en el periodo romántico, además de cómo el sistema legal se basaba en esta forma histórica de autor para construir la figura jurídica correspondiente. En estas figuras de autor se le daba una importancia extraordinaria al universo psíquico del artista, la pantalla de la lámpara que iluminaba parcelas de la realidad, anteriormente a oscuras, que teñía con la luz particularísima, inimitable, de la personalidad del Autor. El estudio de los textos se convirtió en una investigación detectivesca basada en indicios materiales, en las huellas textuales, en su *modus operandi*, cualquier indicio que evi-

[1] Maries DESNOS, "La suite des *Misérables* est légale", Paris-match.com, mercredi 14 janvier 2009 [última visita, 30 de abril de 2010]: http://www.parismatch.com/Culture-Match/Livres/Actu/La-suite-des-Miserables-est-legale-70109/

[2] Citado por Michel SCHNEIDER, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée.* Paris : Gallimard, 1984, pág. 29.

denciara la naturaleza auténtica, particular (original), propia a la personalidad creadora de los escritores.

Es natural, por consiguiente, que las mismas herramientas y procedimientos fueran empleados a la hora de intentar comprender la "mala literatura", las desviaciones de la norma creativa, los comportamientos amorales en la Escritura que se revelan ante la mirada clínica de los observadores privilegiados que son los críticos. A estas personalidades enfermas, incapaces de crear de manera autónoma, se les da en consonancia una interpretación patológica. La psique del individuo que recurre al "plagio" (dependiendo claro está de la definición que se le dé al término), como sucede con otros comportamientos prohibidos socialmente –masturbación, homosexualidad, incesto, cleptomanía, coprolalia– es leída de una manera particular, en función de las categorías patológicas disponibles. Las interpretaciones psicológicas han existido durante mucho tiempo dentro de la Crítica literaria: achacar al plagiario –como hicieron durante muchos siglos los estudiosos– "envidia", "celos" o "codicia" es en sí mismo una muestra de ello, aunque menos desarrolladas que las teorías psicológicas actuales.

El nacimiento del Psicoanálisis corre en paralelo al proceso por el que otras ciencias humanas se encaminan a la corrección social, a través de la normalización de los comportamientos individuales como la Sociología o la Criminología. Las obras y la praxis psicoanalítica de Freud han servido de modelo y han posibilitado buena parte de la Crítica Literaria posterior. Bien es cierto que la idea de inconsciente no es freudiana, pero el desarrollo de la teoría psicoanalítica y, en especial, de una serie de conceptos clave como *transferencia*, *contratransferencia*, *trauma*, el texto como *objeto de deseo*, *pulsión*, *complejo* o *sublimación* han sido incorporados al conjunto de las ciencias humanas, como procedimientos epistemológicos (de observación, de lectura de los comportamientos humanos), y también como estructuras productivas de discurso. Esto es un hecho de sobra conocido y no necesita que nos extendamos más al respecto. Lo que me interesa ahora es considerar en qué medida el discurso psicoanalítico ha proporcionado o ha legitimado interpretaciones (y censuras) de las prácticas intertextuales realizadas por la Crítica Literaria.

La posibilidad de explicar los plagios, las apropiaciones que sobrepasaban los límites morales o estéticos convencionales, fue expuesta con bastante anterioridad a las teorías de Freud sobre la *disonancia cognitiva*, los *lapsus* y otras manifestaciones del *inconsciente* de los escritores. Con la vejez, uno de los dramaturgos estrella del periodo de la *Restauration* británica, William Wicherley –al que, en vida, se le reprocharon ciertos préstamos excesivos de Calderón y de Molière– tuvo que afrontar además de una precaria situación económica, el declive de sus facultades como escritor. Frecuentemente enfermo, solía escribir únicamente

por las mañanas y consagraba las veladas a leer en la cama. A la mañana siguiente, inconscientemente –como si sufriera de una extraña combinación de *buena* y *mala* memoria– (r)escribía lo que había leído la víspera.[1] Desprestigiado ante los ojos de las nuevas generaciones, Wicherley siguió intentando volver a la escena editorial con una re-edición de sus poemas adaptándolos al gusto de las nuevas formas poéticas, para lo cual solicitó, secretamente, la ayuda de un joven y ascendente Alexander Pope, pues se veía incapaz de hacerlo solo. Condenado al plagio inconsciente, lo que se conoce como *criptomnesia* [‘recuerdo oculto’],[2] y despechado por Pope –que entretanto había encontrado más provechosos proyectos y frecuentaciones– Wicherley no llegó a publicar nada de lo que (r)escribió sin ayuda.[3]

La aportación de Freud consistió en proporcionar un relato coherente y una estructura epistemológica sólida a partir de la cual construir interpretaciones sobre el material acumulado por la observación clínica de alienistas y críticos. Michel Schneider, psicólogo y escritor, inspirándose en los estudios de Harold Bloom y en la documentación y estudios sobre el Círculo de Viena, en *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat et la psychanalyse* (Paris: Gallimard, 1984), propone cinco hipótesis interpretativas de base: “El culto a la originalidad (no escribir sino cosas nuevas, por miedo a plagiar), el tormento de la influencia (plagio no consumado), la apuesta por la imitación (donde, por el contrario, es admitido y superado), la tentación de la melancolía (no hay nada más que decir: callemos) y la creencia en la cita (plagio civilizado)” (pág. 33).

Los elementos más importantes de la relación entre el “plagio” y el discurso psicoanalítico pueden resumirse a grandes rasgos del siguiente modo:

---

[1] Charles PERROMAT, *William Wycherley: Sa vie, son œuvre*. Paris: Alcan, 1921, pág 45.

[2] La criptomnesia como fenómeno psicológico es conocida bajo esta apelación desde mediados del siglo XIX; Carl Gustav JUNG le dedicó un ensayo en 1905, y trató sobre ella en alguna de sus obras; por ejemplo, en referencia a un pasaje de Nietzsche idéntico a un relato del siglo XVII en *El hombre y sus símbolos* [1964], traducción del inglés de Luis ESCOLAR BAREÑO, Barcelona: Paidós, 1995, pág. 37. La criptomnesia continúa vigente como categoría interpretativa en Psicología, para una muestra más reciente: Juan Antonio BARCAT, “Plagio”, vol. 68, editorial del nº 5 de la revista *Medicina*, Buenos Aires: Fundación Revista Medicina, 2008, pág. 387-389.

[3] La colaboración entre Pope y Wycherley se desarrolló durante bastantes años, mantenida oculta por los dos interesados. Pope la dio a conocer tras la muerte de Wycherley al publicar la correspondencia mantenida entre ambos, suprimiendo, alterando o añadiendo pasajes, e incluso *fabricando* cartas que daban de él una imagen extremadamente favorable y una muy diferente de su “mentor”, lo que seguramente contribuyó al descrédito de Wicherley en las generaciones inmediatamente posteriores. En la última carta (conservada) de Wycherley a Pope, éste le pide, una vez más, que revise lo que escribe porque su memoria le juega malas pasadas, y que: “le marque en los márgenes (sin desfigurar el manuscrito por completo), la repetición de palabras, contenidos o sentidos, o cualquier pensamiento, o palabra demasiado repetidos: si accediera, supliría mi falta de memoria con la buena suya, y mis fallos de juicio, con la infalibilidad del suyo”. En su respuesta, Pope rechazaba la petición de su amigo y le comminaba a recuperar “todos sus papeles” y a valerse de su propio jucio (PERROMAT, 1921, págs. 54-78); la cita proviene de la pág. 71.

1) Existen apropiaciones creativas (i.e. 'préstamos literarios') que superan exitosamente los complejos del autor con respecto a sus precursores y la comunidad alienante del lenguaje, y otras que no; son estas últimas las que se considera "plagio" (moralmente condenables) o "criptomnesia" (inevitables, *ingenuas*), comportamientos que pueden o no ser patológicos. La Psicología no está en condiciones de proporcionar unos parámetros críticos o estéticos al respecto; como ciencia hermenéutica y clínica del comportamiento humano y social, acepta los valores que los participantes (individual o colectivamente) otorgan a los objetos literarios.
2) La concepción de la construcción y evolución de la identidad como una serie de procesos traumáticos en la interacción entre la sociedad y el individuo[1] condujo muy pronto a Freud a considerar el plagio como un síntoma edípico y a relacionarlo con la homosexualidad. En cierta manera, para poder escribir, para poder hablar con "voz propia", de manera auténtica y original, el individuo debe "matar al padre", el rival en el objeto de deseo del autor, y donde la Escritura es la "madre adúltera", concubina de muchos (de todos) antes que de Edipo: *sublimar* por medio de la Escritura (apropiación del lenguaje colectivo) la neurosis (ineluctable) de la identidad (literaria).
3) Los escritores (originales o plagiarios) son individuos *narcisistas* que *proyectan* en los textos su *identidad* y el *objeto de su amor/ deseo*. Un "plagiario" es un individuo que no se siente seguro de su identidad literaria, de ahí que se apropie de fragmentos de la imagen de otros, para construir la suya propia. Inversamente, esta lectura del plagio alberga una imagen patológica o cercana a ello de los plagiados. "Puesto que toda propiedad es simbólica" los que protestan por los plagios sufren también de una *hipersensibilidad narcisista*, pues dependen en exceso de la autoría textual para construir su identidad social.
4) El *plagio*, la *criptomnesia* (facetas consciente e inconsciente de un mismo comportamiento), así como la *plagiofobia* no son en sí mismos patologías, sino que deben ser considerados como comportamientos sintomáticos asociados a cuadros más generales neuróticos o psicóticos. Pueden reflejar tanto manifestaciones narcisistas como paranoides, pulsiones, trastornos disociativos o esquizofrénicos. En la medida en que el plagio viene determinado por las convenciones sociales en materia de autoría y escritura, la diferencia entre un escritor exitoso y un plagiario se difumina

[1] Freud desarrollaría más tarde su análisis orientado hacia la sociedad en *El malestar y la cultura* [1930]. Trads. Ramón REY ARDID y José Luis LÓPEZ-BALLESTEROS Y DE TORRES, Madrid: Alianza Editorial, 1999.

exteriormente: solamente el individuo, en su fuero interno –el *foro ethico* de Thomasius y Reinelius: único "ámbito de verdad" en la materia–, puede *condenarse* a sí mismo como "no-original".

5) A partir de las posiciones jungianas sobre los arquetipos, el inconsciente colectivo y la función terapéutica del Arte, así como de las teorías lacanianas sobre –o quizás *contra*– el sujeto y el Lenguaje, la *propiedad literaria* o el *genio* artístico individual son categorías que han quedado en entredicho. Todos los autores son *culpables* de una "impostura" narcisista o paranoide, del deseo de ocupar el lugar del "padre", de "engendrarse a sí mismos", lo cual en sí, es una pulsión mórbida: los textos literarios, las *prótesis* de la personalidad narcisista de los autores son siempre "lettres volées", cartas *robadas*, *falsificadas*.
6) La crítica del modelo freudiano, considerado excesivamente patriarcal y falo-céntrico, puesto que favorecía un modelo canónico, tradicionalmente *viril* y *potente*, se convierte en el motivo, casi una caricatura, de la *impotencia literaria*, en un *fetichismo* desviado, una *perversión* –representación apoyada por las acusaciones y querellas entre los primeros psicoanalistas del Círculo de Viena,[1] que traicionarían la proyección patriarcal del modelo freudiano, las propias inseguridades y obsesiones sexuales de su fundador–; el recurso al texto ajeno para vencer la fobia de la "página en blanco" escondería los traumas y complejos más diversos. Los críticos del modelo patriarcal sobrentienden la posibilidad (utópica) de una *Escritura blanca*, matriarcal, creativa y no-compulsiva, que supere finalmente las neurosis inherentes al modelo falo-céntrico.

Es de destacar que las representaciones basadas en el modelo psicoanalítico atribuyen un carácter igualmente desviado, semiconsciente o irracional tanto al plagio (imposibilidad de creación más allá de la apropiación servil de los modelos) como a la *plagiofobia.* Estas modalidades teóricas de figuración aparecen no sólo en las obras de la Crítica o de la Historia literaria, sino que son frecuentes en las propias obras de ficción o metaficción literarias. Tomemos por ejemplo el relato "La triste Adriana" dentro del volumen *El ombligo del mundo* de Ramón Pérez de Ayala.[2] En la narración, Federico, marido de Adriana (que es presentada como una nueva Melpómene, triste musa-madre-esposa del poeta) sufre por igual de celos literarios y amorosos. Convencido de haber sido plagiado por otro poeta y engañado por

[1] Robert K. Merton contabilizó en más de 150 las alusiones y acusaciones de plagio en las obras de Sigmund Freud. (SCHNEIDER, 1985, pág. 135).
[2] Cito a partir de la 3ª edición del la editorial Buenos Aires: Losada, 1960, págs. 53-99.

Adriana, intenta encontrar la comprensión de sus camaradas de tertulia, los *Escorpiones*, quienes le restan importancia o rechazan el supuesto plagio. Federico, al no hallar la comprensión o el apoyo esperados (la *voz-espejo* –eco de la relación *paciente-analista*– que le confirme como su relato-imagen de autor plagiado) entra en un *furor poético compulsivo*, que le lleva a delirar *literariamente* (con metáforas, rimas internas, guiños intertextuales y otros procedimientos característicos):

> –A ti te ocurre algo grave… –dijo otro.
>
> –Sí. Estoy herido de gravedad y me quejo porque me duele un callo. Estoy mal herido, pero no sé donde está la herida. El dolor lo tengo embotellado dentro de la vasija. Corchada la vasija. El plagio es el corcho. Aguzo el ingenio y lo retuerzo, como un sacacorchos, para abrir la vasija, y no acierto. Dadme un pitillo; o mejor, un cigarro puro, perrero.
>
> –Has bebido más de la cuenta. Hablas como una sibila. Estás muy inspirado –le dijeron ("La triste Adriana", 1960, pág. 95).

Para subrayar, las intenciones psicoanalíticas del parlamento de Federico, Ramón Pérez de Ayala, influido probablemente por las modas culturales y literarias de la época, se toma la molestia de haber incluido previamente al exabrupto de Federico, un fragmento de monólogo que anticipa fielmente los enunciados "sibilinos" (i.e. enigmáticos = literarios) de su delirio (paranoide), el cual se encuentra además caracterizado modélicamente:

> "Un plagio. Desgracia, no. Yo soy desgraciado, abrumadoramente desgraciado. ¡Socorro, socorro! Dios mío, tengo miedo. Madre mía. Un plagio. Dos plagios. Tres plagios. Cuatro plagios. Así se ha ido llenando la vasija de mi tolerancia y de mi paciencia. Un plagio. Pero es el último, el de la superficie, el que rebasa. Un plagio no es desgracia, dice bien el búho. Debajo de ese plagio, el que se ve y no quieren ver, debajo y dentro de la vasija, está la desgracia oscura, grande, grande, que me estalla en el pecho. Y no me acuerdo… ¿Qué es, Dios mío, lo que está debajo matándome? Ni atisbo de plagio. Plin. Damasco y fiasco. San Pedro Nolasco. Ja, ja, ja. Me río, pero me río en la superficie de la vasija" ("La triste Adriana", págs. 94-95).

Entre los rasgos que emplea Pérez de Ayala para caracterizar el discurso interior monomaniático de Federico, encontramos: transcripción del flujo de conciencia, anacolutos, libre asociación de ideas, *transferencias* que funcionan como *correlatos objetivos*, conflicto edípico, repetición compulsiva, etc. También se encuentran caracterizadas la consulta facultativa al Analista, como búsqueda y discurso edípicos: pregunta al oráculo-Dios, respuesta insatisfactoria, la verdad como cataclismo ("desgracia oscura" que "estalla el pecho-vasija",

"matando"), oculta en la pre-consciencia del sujeto trágico. Verdad proferida también por los camaradas, como las advertencias desoídas del coro griego, las "palabras no tienen dueño" ("bienes mostrencos"):

> –El demonio me lleve si hay atisbo de plagio.
>
> –Ta, ta, ta… Zaragatas. ¡Qué plagio ni qué niño muerto..!
>
> –¿Pero no veis que me ha robado los consonantes? –suspiró Federico, con voz herida y expresión lacerada.
>
> –¿Y quién te había otorgado la posesión de ellos? Los consonantes son bienes mostrencos ("La triste Adriana", págs. 93-94).

Retornando al discurso teórico-crítico, es indudable que el marco psicoanalítico ha servido de base interpretativa a una multitud abigarrada de lecturas desde principios del siglo XX. En los puntos arriba expuestos, he intentado sintetizar –a riesgo de caricaturizarlos– los ejes principales de las lecturas críticas que se sirven de las teorías psicoanalíticas, aunque es evidente que la mayoría de ellas no explicitan tan abiertamente sus presupuestos o no asumen total o simultáneamente el conjunto de estos. Tras los anatemas de los Formalistas, de los críticos del *New Criticism* o de los estructuralistas que aparentaban haber minado irremediablemente las bases teóricas de las perspectivas centradas en la intención y la figura del Autor, pareciera como si estas perspectivas hubieran encontrado la forma de volver a aparecer en la escena crítica, recuperando buena parte de los postulados *biografistas* decimonónicos. De este modo, hemos asistido a una vuelta a los testimonios auténticos, al examen metonímico de los comportamientos vitales y del valor de lo escrito, de la búsqueda de la personalidad como región enigmática que se deja entrever, descifrar a través del lenguaje hipnótico y epifánico de la Literatura. Al igual que con frecuencia se ignoran las advertencias de Lacan –y muchos otros– sobre el peligro de tomar "al pie de la letra las palabras" de los pacientes-autores, de olvidar que "tras cada signo literario se esconde otro signo"[1] y, en definitiva, no tener en cuenta que el *referente* último, la *propiedad* de las palabras, no es más que una construcción reiterada y colectiva, que esconde relaciones de poder:

> Para un analista, abordar la cuestión del plagiarismo en el registro simbólico debe estar ante todo centrada en la idea de que el plagiarismo no existe. No hay propiedad simbóli-

[1] Idea que repite H. BLOOM: "El significado de un poema, únicamente puede ser otro poema". *The Anxiety of Influence. A Theory of Literature.* [1973], 2ª ed. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997, pág. 94.

> ca. Ésa es realmente la cuestión: si el símbolo es de todos, ¿por qué las cosas de naturaleza simbólica adquieren para el sujeto ese acento, ese peso?[1]

2.3.4.1 La "Angustia de la Influencia"

> I. Cree en un maestro –Poe, Maupassant, Kipling, Chejov– como en Dios mismo.
>
> II. Cree que su arte es una cima inaccesible. No sueñes en domarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás sin saberlo tú mismo.
>
> III. Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia.[2]

Los discursos psicoanalíticos, apoyándose en la importancia que S. Freud otorgaba a la infancia como momento crucial de la formación psíquica de la vida adulta posterior, han sido reaprovechados por la Historia, la Teoría y la Crítica literarias especialmente en lo concerniente a la evolución individual e histórica de los movimientos literarios, la formación de los *estilemas* específicos y la elucidación de las significaciones latentes (i.e. inconscientes o semiconscientes) de los enunciados literarios. Esta relación entre ambos campos de estudio ha sido especialmente fructífera en la elaboración de lo que podríamos denominar una *Bildungstheorie*, un relato estándar de la construcción de la personalidad literaria –implícito en el epígrafe de Horacio Quiroga que abre este apartado–, concebida como un proceso doblemente traumático de *escisión* (inevitablemente dolorosa) y *adhesión* (potencialmente alienante), correlatos de las pulsiones generales, *Tánatos* y *Eros*. El autor como sujeto de experiencias es parcialmente consciente de estos procesos formativos, pero tiene una posición manifiesta con respecto a la tradición: tiene que aprender y tiene que ser diferente (mejor). El miedo (traumático) a no poder completar con éxito alguna de estas dos operaciones se encuentra en la virulencia de las disputas sobre valor literario, originalidad y plagio. Que el modelo romántico y burgués (originalidad, autenticidad y trabajo) sigue vigente incluso después de los movimientos de vanguardia de principios del XX, es fácilmente comprobable. En una entrevista con Emir Rodríguez Monegal, Gustavo Sainz ilustraba autobiográficamente la vigencia de esta noción (decimonónica) de la escritura y del valor de lo literario, entremezclada con la galería de imágenes neuróticas, *malditas*, de la modernidad inaugurada por Lautréamont y Freud:

---

[1] Citado por M. SCHNEIDER (1985, pág. 318).

[2] Horacio QUIROGA, "Décalogo del perfecto cuentista", publicado originalmente como artículo de prensa en 1927, cito por *Los desterrados y otros textos*, ed. Jorge LAFFORGUE, Madrid: Editorial Castalia, 1990, pág. 407.

> Yo, por ejemplo, que escribo muy despacio, hallo un equis recurso tipográfico y meses después leo a Grass y el recurso ya está allí. *Naturalmente pongo marcha atrás*. Si Grass o Carpentier, o David Viñas llegaron a lo mismo que yo, puedo investigar por otro rumbo, pues *siento una gran seguridad* en mis propias fuerzas. No es que esté contra el plagio, al contrario, dado que la literatura es desafío, es quebrantar todas las reglas, es experimento, es obra abierta: pero la búsqueda de esa forma exacta que existe por allí para transmitir lo que voy a decir, la espera de ese hallazgo, *la paranoia de escribir* solamente cuando uno está completamente seguro de aportar algo propio, son *mi infierno predilecto*. (La cursiva es mía)[1]

Harold Bloom, autor de *The Anxiety of Influence*, representa probablemente la adaptación más representativa de los postulados psicoanalíticos a los terrenos literarios de la originalidad, la creación de la personalidad literaria y la influencia de los precursores. H. Bloom hace caso omiso de las advertencias lacanianas y adhiere a una antigua e ininterrumpida tradición de la literatura occidental que ha sido ilustrada en los capítulos anteriores del presente estudio a partir de citas de Séneca, Petrarca, D. Bartoli, Cascales, Suárez de Figueroa, Juan Luis Vives, H. Balzac, R. de Campoamor, Anatole France y que podríamos resumir en una frase del poeta y crítico T. S. Eliot: "los poetas mediocres imitan, los grandes plagian"; autodenuncia que no es tal, puesto que Eliot aquí no hace otra cosa que reiterar la vigencia de los postulados clásicos en materia de imitación y emulación poéticas: la legitimidad obtenida por la superación del modelo original. Según esta tradición, existen dos tipos de escritores: los *fuertes* y los *débiles*. Los que se adueñan de la influencia ajena y los que sucumben a ella. H. Bloom es, por consiguiente, un crítico que cree explícitamente en el "genio literario" como categoría legítima de la crítica literaria, y por lo tanto su interés se centra en la competición obligatoria y universal entre los autores y los precursores, sus reflexiones se centran en lo que el denomina "tradición occidental" (judeo-helénica), de cuyo canon el centro es "indiscutiblemente" Shakespeare. [2]

---

[1] Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *El Arte de Narrar. Diálogos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1968, págs. 259-260.

[2] H. Bloom se ha mostrado muy crítico con aquellos colectivos críticos que cuestionan la universalidad o la validez del canon, especialmente contra la que denomina "Escuela del Resentimiento" (School of Resentment) en la que incluye a *lacanianos, neo-feministas, Foucault, los críticos influidos por la French Theory*: "los franceses nunca han valorado la originalidad, y, hasta que un Romanticismo tardío no llegó a Francia, nunca mostraron demasiado interés por las obras de Shakespeare. Todavía aprecian Shakespeare menos que los indonesios, los japoneses o los norteamericanos. Los verdaderos multiculturalistas, en todo el planeta, aceptan que Shakespeare es el único autor indispensable, con una diferencia de grado con respecto a todos los demás que lo convierte en una clase aparte (…) Este atractivo es el mismo en los escenarios de todos los continentes (siempre exceptuando a los franceses) y me parece una refutación absoluta de todas las opiniones de moda actuales, que prevalecen en Gran Bretaña y en Estados Unidos, que insisten en un Shakespeare determinado culturalmente por la historia y la sociedad" (The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, 1997, pág. xv).

De manera evidente, las teorías y posiciones de H. Bloom son altamente alegóricas y subjetivas, y tienen como principal característica el insistir sobre los aspectos psicológicos de la relación entre el hipo-autor y el hiper-autor. La carrera de cualquier autor (poeta) sigue los siguientes pasos, aunque la evolución de uno de los poetas débiles puede quedar detenida en alguna de las primeras etapas:

1. ***Clinamen**:* lectura desviada (*misreading*) de la Obra del Precursor, primera etapa del ciclo de la influencia que posibilita la continuación de la historia literaria. El poeta repite el recorrido del Precursor hasta cierto punto donde se separa de la obra del mismo, corrigiéndola. Esta desviación del modelo original anula el plagio y legitima la repetición discursiva. En la clasificación neo-romántica de Bloom, sólo los *mediocres*, los Poetas *débiles* son incapaces de apartarse de la senda marcada por el Precursor, por lo cual se les debe considerar plagiarios.
2. ***Tessera***: Etapa que continúa el *clinamen*, o la labor de generación de *lecturas erróneas* (*misreadings*) que permiten la producción literaria. Bajo este término se incluyen los mecanismos de finalización (*completion*) y antítesis. El Poeta completa el texto de su Precursor a través de la prolongación o la complementariedad antitética, al añadir algo que juzga faltante en el modelo previo. Desde esta perspectiva, se interpretará un texto como instancia plagiaria cuando se considere que no añade nada pertinente o significativo al texto primitivo.
3. ***Kenosis***: es un mecanismo análogo a los mecanismos psicológicos de defensa con los que la mente se protege contra la repetición compulsiva. El poeta revisa y se deshace de los procedimientos poéticos heredados del Precursor, admitiendo la naturaleza falible de éstos (con lo cual no sólo se cuestiona la poética propia del Poeta, sino también la de sus Precursores) y preparándose para la siguiente etapa.
4. **Demonización**, **contrasublimación**: procedimiento por el cual el Poeta en su lectura desviada de la obra del Precursor intenta adscribir su poética a una influencia más general, previa y no idéntica a la obra de éste. Generalizando la originalidad del Precursor, se trata de obtener una autonomía discursiva como respuesta a la inseguridad del Poeta. El plagio desde esta perspectiva no sería más que una demonización fallida o incomprobable
5. ***Askesis*, ascesis**: Vía purgativa. Truncamiento de la influencia del Precursor en la obra del Poeta moderno, que entraña una purificación estilística, provocada por la deshumanización y la soledad discursiva necesarias, en opinión del erudito de Yale, a todo poeta verdaderamente "grande" y "maduro".

6. ***Apophrades***: H. Bloom define este "retorno de los muertos", última etapa del ciclo de la influencia, como el poema ofrecido por el Poeta a su Precursor, que nos produce: "la sensación no de que lo hubiera escrito el Precursor mismo, sino como si el Poeta hubiera escrito la obra de su Precursor". Desde esta perspectiva, y únicamente desde ésta, la posición retórica del plagiario es ocupada por el Autor Original, antes que por su heredero literario.

Este marco interpretativo subyace en muchas de las doctrinas literarias y críticas, de manera explícita, como en el caso de Bloom, o implícita en diverso grado, sin que realmente se coincida con las etapas (o su necesidad) y las opiniones *canónicas* de éste. En principio, parece incuestionable que todo autor es anteriormente un lector (en teoría nunca deja de serlo), y parece lógico suponer que sus lecturas influirán en su producción escrita y en la construcción de un imaginario y un estilema propios. La teoría psicoanalítica nos recuerda, sin embargo, que la consciencia, el *Yo*, no es continua ni uniforme. Todos los individuos están expuestos a olvidos (criptomnesia –recuérdese a Wicherley–), a actos in- o pre-conscientes (lapsus, reflejos condicionados) y, por lo tanto, a incurrir siquiera mínimamente en plagios o apropiaciones literales. Estas ideas circularon mucho antes que Freud, Jung o sus discípulos las consagraran definitivamente y les otorgaran una credibilidad académica. Cuando respondía a las acusaciones lanzadas por L. Bonafoux de haber plagiado la obra de Flaubert, Leopoldo Alas “Clarín” se tomó la molestia de precisar las circunstancias en las que leyó *Madame Bovary* y en las que concibió las escenas sospechosas de la *Regenta* (esencialmente, las que narran la asistencia por parte de las respectivas protagonistas a una velada teatral):

> En *Madame Bovary* la escena del teatro es un episodio insignificante, de los de menos relieve (…) Flaubert no se propone pintar el teatro de provincia en este episodio de su novela, y yo en el mío sí, y como Dios me da a entender, describo el *coliseo* de mi pueblo sin acordarme de que hay Flaubert en el mundo, y recordando sólo mil pormenores y accidentes históricos almacenados en mi memoria, enamorada de los años de la infancia y de la primera juventud.
>
> Otrosí: contestando yo a una carta cariñosa del gran poeta Zorrilla, le decía que le iba a señalar mi admiración a su Don Juan Tenorio en un largo capítulo de mi primera novela, y en efecto así fue (…) A mi amigo Aramburu debo el original de este apunte [la anécdota], y a mí propio la ocurrencia, feliz o infeliz, de aprovecharlo.
>
> Cuando escribí este capítulo del teatro no pensaba en madama Bovary ni con cien leguas; diez o doce años hacía que la había leído (…) (BONAFOUX Y QUINTERO & ALAS "CLARÍN", 2001, págs. 59-60)

La teoría de la "Angustia de la Influencia" tiene la ventaja considerable de ser *verosímil*, es decir, de encajar con las representaciones más extendidas de la vocación literaria; figuraciones que incluyen la fobia de la repetición y de la anonimia objetivables a través de las acusaciones, sospechas o apologías (*solicitadas* o *espontáneas*) del plagio. Sería erróneo calificar de "paradoja" o como un "hecho irónico" el que Flaubert se haya visto confrontado a similares "angustias de influencia" durante la redacción de Madame Bovary. En efecto, están documentadas las dudas de Flaubert sobre su posición con respecto a sus precursores. En algún momento, durante la redacción de la novela, Flaubert leyó o releyó *Le medecin de campagne* de Honoré de Balzac, en el que creyó encontrar un antecedente inmediato e inquietante, sobre el que escribió a su madre y a Louise Colet:

> … [M]i madre me ha enseñado (lo descubrió ayer) en *El médico rural*, de Balzac, una misma escena de mi Bovary, una visita a casa de una nodriza. Jamás había leído ese libro, como tampoco *Luis Lambert*. Son los mismos detalles, los mismos efectos, la misma intención, hasta el punto de que pudiera creerse que yo he copiado, si mi página no estuviese infinitamente mejor escrita (y no es que yo me alabe).[1]

Que parecidas inseguridades se manifiesten en los textos metaliterarios o autógrafos tanto de Clarín como de Flaubert muestra hasta qué punto ambos autores comparten unas mismas convenciones y relatos sobre la Escritura, la tradición y el talento individual de los escritores; convenciones que podemos rastrear hasta el Romanticismo y sus figuras autoriales y que a grandes rasgos coinciden con las definiciones de autor, obra y Escritura utilizadas por H. Bloom y otros críticos próximos, quienes, por esta razón, pueden ser llamados "neorománticos". Significativamente, para ambos la confrontación con el precursor parece saldarse con una victoria, una superación del conflicto. Tanto Flaubert como Clarín se jactan de haber hecho algo diferente a su predecesor (Clarín) o incluso de haberlo mejorado ("infinitamente", Flaubert) –cuestión en la que posiblemente tendrían el doble apoyo del terapeuta (M. Schneider) y del crítico (H. Bloom)–. Desde esta perspectiva queda abierta, sin embargo, la cuestión –que he evitado hasta este momento– de la validez y el alcance de dichos juicios.

Como las restantes estrategias basadas en la figura del Autor, las perspectivas psicológicas adolecen de debilidades metodológicas insalvables. ¿Cuál es la definición de plagio y de *buena literatura* para M. Schneider, H. Bloom y los críticos que podríamos incluir dentro del abanico abierto entre estos dos autores? A partir de una concepción de base en el que la originalidad absoluta es imposible, en la que los autores deben luchar contra influencias,

[1] Citado por GIURATI (El plagio [1903], 2005, pág. 184); conservo la traducción de Luis MARCO.

precursores y competidores para lograr su espacio propio, Schneider es consciente del problema a la hora de alcanzar una definición objetiva de lo que es plagio (mera copia) y lo que es una apropiación exitosa (auténtica creación), mientras que Bloom –como sucede a menudo en la mayoría de los juicios estéticos valorativos–, opta por ignorar la cuestión: existen las "obras maestras", geniales e innovadoras como un hecho manifiesto e, igualmente, indemostrable. Si toda la literatura es *plagiaria*, es decir, *incestuosa* –"la Poesía es el encanto del incesto, y la resistencia a este encanto" (BLOOM, 1997, pág. 95)–, en tanto que toda lectura es *edípica*, el plagio resulta un caso patológico de un comportamiento *normal* (la apropiación frente a la comunidad textual, "los consonantes" de Federico).

Tres definiciones coexisten, pues, en las estrategias psicoanalíticas, a menudo en contradicción manifiesta:

1) El plagio es definido por el propio autor, por su fortaleza y coherencia psíquica, su capacidad para sublimar las pulsiones destructoras (la sumisión al modelo) y construir exitosamente su personalidad literaria. A partir de esta definición, sólo es realmente pertinente el "plagio" cuando el sujeto cree haberlo cometido.[1]
2) El plagio es definido también por sus lectores (analistas, críticos o interlocutores autorizados). Las fobias y proyecciones paranoides son el resultado patológico de esta modalidad de caracterización, su verificación posterior, al igual que sucede con 1), carece en realidad de pertinencia, pues no interesa a la labor exegética o epistemológica del crítico y del analista.
3) Por último, existe una noción convencional de plagio, digamos *externa* a la práctica en sí misma. La imposibilidad de justificar, salvo parcial e indirectamente, esta posición *exterior* al observador (lector, crítico y analista) y al sujeto (intención artística, consciente o preconsciente), conduce a adoptarla como axioma indemostrable[2] y rara vez explícito.

Las insuficiencias de las estrategias psicológicas son, como ya he dicho anteriormente, comunes a las restantes estrategias orientadas a la posición del autor dentro del circuito co-

[1] "(…) el psicoanalista no intentará separar al plagiario de aquel a quien el plagio angustia indebidamente, sino que tratará de mostrar los mecanismos inconscientes que ambos comparten, y de elucidar dos preguntas complementarias: ¿qué es lo que lleva al primero a pasar al acto y al segundo a considerarse un plagiario? (SCHNEIDER, 1985, pág. 93).

[2] "Entre una obra que siempre será un plagio, a pesar de las transformaciones operadas con respecto a las obras en las que se inspira demasiado estrechamente, y una obra, influenciada ciertamente, pero una obra, lo que marca la diferencia es el valor estético. En él hay una especie de absolución por sus aciertos formales, y se excusa la impureza del procedimiento de fabricación por la belleza del resultado." (SCHNEIDER, 1985, pág. 102). Esta solución de compromiso no hace sino trasladar (demorar) la decisión sobre los límites de la imitación al ámbito de la Crítica estética, campo disciplinario –como hemos visto y veremos– que dista mucho de proporcionar una respuesta única o teóricamente satisfactoria.

municativo (RUBIO TOVAR, 2004, págs. 356-358). Es por este motivo que suelen aparecer combinadas con otro tipo de estrategias, de preferencia –por motivos que analizaremos más adelante– lógico-formales.

2.4 Estrategias lógico-formales.

Las estrategias lógico-formales privilegian el espacio central del esquema semiótico; buscan las marcas de la autoría individual en la forma y la significación de los textos, y las relaciones que se establecen con otros textos. Agrupo bajo esta rúbrica disciplinas y escuelas muy heterogéneas que consideran las dependencias y filiaciones posibles entre los textos desde perspectivas semióticas, lingüísticas, narratológicas, informáticas, y donde se incluyen la crítica textual, la práctica forense, la estilística o incluso el denominado Análisis del discurso (aunque éste tienda más hacia las perspectivas pragmáticas).

Las distintas disciplinas, sub-estrategias y puntos de vista dentro de la gran familia lógico-formal se complementan más que se oponen y suelen mostrarse solidarios y aceptar implícitamente una jerarquía epistemológica. En la base de esta pirámide, encontramos la perspectiva estrictamente semiótica, aquella que considera los textos únicamente como signos, portadores de una potencialidad comunicativa cuando menos bidimensional, deteniéndose en su formación, su referencialidad (*semiosis*) y su interpretación. La lingüística ha estado subordinada a la Semiótica al menos desde que las ideas de Ferdinand de Saussure y el Estructuralismo se convirtieron en postulados hegemónicos dentro de la disciplina.

A partir de las ideas estructuralistas, las perspectivas formales han establecido, a su vez, una jerarquía de análisis y taxonomías en función de los distintos niveles sistémicos de la lengua. De este modo, se superponen en concordancia y solidariamente:

a. la *Lingüística de la frase* (análisis morfosintáctico),
b. la *Lingüística textual* (análisis de la coherencia y cohesión estructural),
c. la *Lingüística discursiva y narratológica* (análisis de los modos de enunciación –narración–: estilo directo, indirecto, cita, parodia, etc.),
d. la *Lingüística forense* y la *Crítica textual* (como disciplinas especializadas en la identificación de autores y obras).

La aparición de nuevas disciplinas como la Lingüística Computacional, que ha incorporado las nuevas herramientas y tecnologías disponibles a través de la digitalización de la cultura, de los discursos y de los corpus –visible en el incremento exponencial del número y credibilidad de los programas informáticos diseñados específicamente para la detección del

"plagio"–, no ha alterado en lo esencial, al menos de momento, los cimientos estructuralistas de la reflexión semiótico-lingüística que reposan en conceptos clave, aunque considerados más detenidamente éstos resulten inestables. Los filólogos, semióticos y lingüistas computacionales o tradicionales continúan apoyándose en categorías comunes –puesto que establecen los límites y, simultáneamente, los cimientos del discurso semiótico-lingüístico– como *sinonimia, equivalencia, identidad* u *oposición* de las formas simbólicas, discursivas o literarias. O dicho de otro modo, el pensamiento lógico-formal aplicado a la Filología y a la Semiótica ha adoptado casi invariablemente formas binarias oposicionales de análisis y reflexión, junto a otros presupuestos más implícitos, y que determinan, en lo que concierne a nuestro objeto de interés, el plagio, la forma y el resultado de las reflexiones sobre la materia.

A lo largo de las siguientes páginas trataré de mostrar las categorías implícitas en los análisis formales y forenses de la autenticidad, la originalidad y la autoría de las obras literarias. Una vez más, debo advertir que la norma es que las teorías lógico-formales se combinen con otro tipo de estrategias y definiciones, que pertenecen a otra dimensión epistémica, lo cual no deja de suscitar ángulos muertos, fricciones o, incluso, contradicciones dentro del ensamblaje, multiperspectivista de la actividad filológica y crítica en busca de los estilemas: los rasgos estilísticos, las marcas de la identidad y de la propiedad discursiva.

2.4.1 Estrategias semióticas. Criterios para el reconocimiento de la autenticidad.

> …seul ce qui se ressemble diffère; et seules les différences se ressemblent.
>
> Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*.[1]

La reflexión semiótica sobre el plagio se desarrolla a partir de unos pocos conceptos ancilares: *similitud, identidad, analogía, verdad* y *falsedad*. Existen opiniones encontradas sobre la posibilidad de establecer una clasificación estable (i.e. universal a todos los sistemas comunicativos basados en signos) del sistema de atribución de la originalidad, la identidad y la autoría de los objetos y de las obras de arte en relación con la especificidad literaria. Umberto Eco expuso sucintamente y con bastante claridad los principios generales de este tipo de juicios en *Los límites de la Interpretación* (1990),[2] exposición que resumo a continuación y

[1] "Solo lo que se parece difiere; y solo las diferencias se parecen", Paris: PUF, 2003, pág. 153.
[2] Utilizo la edición francesa: "Faux et contrefaçons", *Les limites de l'interpretation*, trad. Myriem BOUZAHER. Paris: Grasset, 1992, págs. 175-210.

que subyace implícita en la mayoría de las interpretaciones formales de la imitación, la copia (legítima o ilegítima) y el *plagio*.

Según Eco, la clasificación de los signos literarios entre plagiarios y auténticos depende de un horizonte ontológico de condiciones de verdad, cuya naturalidad *evidente* deberá ser cuestionada, puesto que depende de la voluntad comunicativa del Autor de los objetos literarios, así como de la posible intención "dolosa" u "honesta" del "Pretendiente" que atribuye el texto-b como equivalente del texto-a, o como el resultado del trabajo del Autor-a (al que le pertenece su *autoría*). Ahora bien, en la Literatura, ya no se acepta como evidente o natural la premisa de la intención del autor como algo presente en el texto, sobre todo desde que el autor, en el texto y en las condiciones de recepción "no hace sino desaparecer", como lo señalaba Michel Foucault.

Sostiene también Eco que una revisión sucinta de las definiciones que proporciona el diccionario bastaría para mostrar que los términos empleados en el análisis de la falsificación de obras artísticas, tales como "auténtico", "falso", "original", "apócrifo", "falsificación", "copia", "pseudo", y la mayoría del léxico empleado para tratar la cuestión, no hacen más que definirse y glosarse mutuamente de manera tautológica. La atribución de la originalidad y la clasificación según los grados de autonomía/similitud entre el Texto-a y el Texto-b responden, pues, más a una convención sobre la naturaleza de los objetos artísticos que a los indicios o los rasgos objetivos de los textos.

En la tradición del pensamiento occidental, desde la ontología y la epistemología, la reflexión sobre los límites de la razón y de la palabra se remonta al concepto platónico de Logos, que los agrupa, y que se caracteriza por una *teratología* de la copia, y por ende, de la Escritura. En la epistemología y ontología platónicas, la copia, el doble, son avatares defectuosos de la Idea, en una cadena peyorativa que culmina en el error y la falsedad, y, en definitiva, en los grandes males de la *polis* (i.e. de la Humanidad):

$$\frac{\textit{Idea}}{\textit{Logos}} : \frac{\textit{Logos}}{\textit{Doxa}} : \frac{\textit{Doxa}}{\textit{Phantasma}}$$

Como es sabido, entre las consecuencias de la adopción de esta perspectiva fundamental –*eidos* (idea) > *eidolon* (copia homónima) > *eikon* (imagen) > *phantasma* (simulacro, poesía)– se encuentra la evicción de los Poetas de la República, es decir, una sospecha sistémica

sobre las capacidades reales de la palabra, de la Escritura –el *phantasma*, la copia de la copia de la Idea–, para ser equivalente, sustituir o traducir la verdad, el bien o el pensamiento (COMPAGNON, 1979, págs. 114-117). No es necesario reproducir aquí la totalidad de la investigación de Derrida sobre este estatus debilitado de la Escritura en la tradición occidental, basta señalar que se encuentra en la base dogmática que permite, entre otros muchos ejemplos posibles, la expurgación de la biblioteca de Alonso Quijano o las mitologías románticas de la *originalidad* y la autenticidad de la literatura. Sucede que se considera con resquemor lo que parece repetición (recuérdese la tesis marxista, antes aludida, sobre el ridículo de la repetición histórica), como si su valor de uso se depreciara. La Modernidad necesita materiales novedosos y auténticos –exigencia codificada jurídicamente–, como el personaje de *Trans-Atlántico* (Borges o Lugones), que en la recepción de la embajada, abochorna a Gombrowicz por su pedantería –el pedante, como el charlatán se caracteriza por decir cosas innecesarias– y su falta de originalidad.

En la clasificación semiótica de U. Eco, los *dobles* son, por definición, ocurrencias físicas textuales que poseen todos los rasgos pertinentes del Texto-a. Llegados a este punto, es necesario tener presente la distinción actual entre las denominadas "artes autográficas" (que producen "objetos únicos con rasgos irreproducibles) y las "artes alográficas" (que permiten una reproducción indefinida de ocurrencias, sin originar ninguna diferencia pertinente); esta división fue establecida por Immanuel Kant cuando diferenció el soporte material y el contenido de la creación intelectual, y retomada posteriormente por Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*. Es desde esta perspectiva que la literatura moderna, en las antípodas de la Caligrafía, convierte en irrelevante, en cuanto arte alográfico, la existencia de *dobles exactos*.

Los *pseudo-dobles*, por el contrario, son dobles imperfectos (el prefijo-lexema "pseudo" significa, originalmente, 'falso'). A esta categoría pertenecen los textos prefijados como la *firma* (de la que se espera que sea idéntica a sí misma y, físicamente, no lo es nunca) o los nombres propios, incluido el que se encuentra en la portada del libro: asumimos que se trata del mismo "autor", incluso si se trata de un pseudónimo, que oculta, tal vez, un autor colectivo: a lo que apuntaba el comentario de J. Derrida en *Limited Inc.* (1988, págs. 30-31) cuando, refiriéndose a la autoría/paternidad de los textos, dice que todos, sin excepción, pueden ser considerados obras colectivas que, mediante una metáfora continuada y eficiente, conforman una *Sociedad de Responsabilidad Limitada* (S.L./ *Limited Inc.*).

Por otra parte, U. Eco define, la *falsificación* del siguiente modo: "Cuando un objeto es producido con la intención de hacer creer que es indiscerniblemente idéntico a otro objeto

único". Lo cual implica que en esta categoría nos enfrentamos a una cuestión de similitud y de falsa atribución (deliberada o inocente). En este sentido, las traducciones funcionan como equivalentes de los textos originales, entrando en un espacio muy próximo a los pseudo-dobles, a pesar de ser formalmente diferentes, aunque por razones utilitarias sean consideradas como intercambiables con el Texto-a. Las adaptaciones cinematográficas o literarias se mostrarían como ejemplos limítrofes con la traducción (en el más amplio sentido etimológico del término).

Umberto Eco propone una *semiótica de la mentira* donde da cuenta de los fenómenos que implica la falsedad de los enunciados en el proceso de atribución de la paternidad literaria:

a. El pseudónimo y el heterónimo (el segundo se caracteriza por una diferenciación/concentración estilística con respecto al primero, es decir de los rasgos convencionalmente característicos de los textos de un escritor cuando firma con su verdadero nombre. Así, Pessoa diferenciaba su producción textual, según la firmase como "Ricardo Reis" o "Alberto Caeiro").

b. El *plagio*: "Al producir un Objeto-b que copia completamente o parcialmente un Objeto-a, el Autor-b intenta ocultar la similitud entre los dos Objetos y no busca probar su identidad. Cuando un Pretendiente afirma que los dos objetos son similares, actúa como Juez y no lo afirma para engañar, sino más bien por desvelar la maniobra del Autor-b". Se apreciará que el énfasis está puesto en la voluntad dolosa del plagiario. Si el *dolo* desaparece de la ecuación, el plagio se transforma en pastiche, homenaje, juego intertextual, etc.

Los criterios para establecer la autenticidad de una obra literaria no se encuentran en el texto, sino en las convenciones culturales o en la voluntad (interpretable) del Autor; del mismo modo que la falsedad de un enunciado viene dada por la falsedad de la significación del mensaje (el significado actualizado por el contexto y la situación, y la competencia comunicativa del receptor), no por su *significado* literal. Si la falsedad de un texto no se encuentra en sus rasgos semióticos, debemos volvernos hacia el Intérprete (el lector, el crítico, el Juez en la terminología de Eco) para conocer cuáles son los indicios que utiliza para determinar la autenticidad de un texto. Los indicios pueden ser clasificados de la siguiente manera:

1. Pruebas relativas al soporte material (el papel, el tipo de tinta, de caligrafía, etc.): *Este tipo de pruebas puede establecer únicamente, con grado relativo de probabilidad, la fecha de "manufactura" de un documento, no su autenticidad*.

2. Pruebas relativas al carácter lineal del texto (es decir, el análisis del estilo: en teoría, un escritor manifiesta una tendencia a utilizar un léxico determinado, ciertas construcciones sintácticas, un idiolecto en definitiva): *Los resultados de este tipo de análisis son siempre aproximativos, y nunca definitivos*.
3. Pruebas relativas al contenido: el método de los "pasajes paralelos", es decir la "coherencia textual"; no obstante, los criterios modernos, aunque estén fundados en un conocimiento adecuado de las visiones del mundo dominantes a través de los distintos periodos históricos, *dependen enormemente de suposiciones y presunciones que son siempre susceptibles de refutación*.
4. Pruebas relativas a los hechos extra-textuales: es decir, el Juez examina el referente textual en busca de incoherencias y anacronismos. Este tipo de prueba también se muestra, sin embargo, incompleto, puesto que, si bien puede mostrar la falsedad de un texto, *no puede demostrar su autenticidad*, ya que siempre podría tratarse de una falsificación, a pesar de no mostrar discordancias con su referente histórico.

El examen global de los diferentes tipos de pruebas empleadas en los análisis filológicos muestra –sostiene Eco– su carácter inevitablemente provisional y metodológicamente insuficiente para determinar con alguna pretensión seria de objetividad o transcendencia la autenticidad u originalidad de un documento. Las conclusiones a las que se puede llegar a partir de ellas son siempre aproximativas y nunca concluyentes, puesto que:

> El concepto actual de falsificación presupone un original "verdadero", con el cual la falsificación debería ser confrontada. Ahora bien, hemos visto que todos los criterios para establecer si algo es la falsificación de un original coinciden con los criterios para determinar que el original es auténtico. Así pues, el original no puede ser utilizado como parámetro para desenmascarar sus falsificaciones, a menos que asumamos (ciegamente) que lo que se nos presenta como original, lo es indiscutiblemente (pero hacer esto se opondría a cualquier criterio filológico) (Les limites de l'interprétation. [1990], 1992, pág. 208).

Es posible trasladar las reflexiones de Eco ante la falsificación al ámbito más preciso del plagio, en el que se puede constatar la misma insuficiencia metodológica de las herramientas conceptuales en materia de "autentificación". No obstante, Umberto Eco no descarta este tipo de operaciones dentro de la actividad legítima de críticos, semiólogos y filólogos, puesto que el empleo de categorías como "plagio", "copia", "falsificación" u "original" resulta en medios *económicos* de interpretación. Moderando postulados previos más radicales de los años 60 y 70 (los que se encuentran por ejemplo en *Apocalípticos e integrados*), Umberto Eco

–el mismo movimiento es perceptible en autores como G. Genette o A. Compagnon– ha adherido a posicionamientos más convencionales, en lo que ha denominado el *principio de economía interpretativa*: una suerte de "sentido común", un mínimo común de sentido, una *intentio operis* literal que ponga un freno a las tendencias hermenéuticas más extremas, la semiosis ilimitada que temen los defensores del canon o los críticos más reacios a la explosión subjetiva dentro del circuito comunicativo-expresivo. No es que un listín telefónico no pueda ser leído como el *Ulises* de Joyce –el ejemplo es de Eco–, es decir, como una lecto-escritura hipertextual extrema, sino que no resulta económico, puesto que implica un malgasto de la energía o de los medios utilizados en la construcción hermenéutica. O viceversa, una lectura literal del *Ulises* supondría un derroche del texto con respecto a su potencialidad semiótica (i.e. comunicativa).

Las posiciones de Eco están lejos de alcanzar la unanimidad de los críticos o de los teóricos literarios, puesto que, en realidad, suscita más incógnitas que certezas sobre los modos legítimos o más productivos de leer o interpretar los textos. ¿Es fiable el canon como guía de lectura y crítica? ¿Acaso los textos hiperliterarios poseen siempre marcas que nos ahorran esfuerzos a la hora de detectarlos como tales? ¿Podemos afirmar con seguridad que un listín telefónico no puede ser consumido como una obra de arte salvo como aberración hermenéutica? La doctrina de Eco no proporciona ninguna respuesta teórica a estas preguntas, sino que las posterga indefinidamente en virtud de un "sentido común" –inasible, *infalsable*– que vela por nosotros y nos ayuda a tomar las *buenas* decisiones –puesto que, en definitiva, no se trata más que de eso–, a la hora de juzgar sobre el valor, la originalidad, la calidad, la naturaleza literaria o los modos más convenientes de leer un texto.

Otro de los inconvenientes manifiestos de la doctrina del sentido común o del principio de economía interpretativa–como se señala a menudo con humor– es precisamente su *rareza* y *escasez*, que se traduce en desacuerdos permanentes sobre la naturaleza del arte y sus funciones. ¿Deben interpretarse, retomando el ejemplo antes expuesto, las listas de la compra o las facturas de lavandería como textos literarios? ¿Únicamente si su autor es Nietzsche? Preguntas que remiten directamente en el discurso sobre el Arte Moderno y Contemporáneo a la indecidible posibilidad de distinguir entre un retrete y una obra de arte.[1] Las diferentes contradicciones, oposiciones o distorsiones verificables entre críticos distintos o, incluso, entre enunciados de un mismo autor, tienden, por el contrario, a arrojar una imagen más heterogénea, fragmentaria y compleja de la actividad literaria y crítica. Es más, si analizamos más

[1] Me refiero, claro está, a la *Fontaine* de Marcel Duchamp (JIMENEZ, 2005, pág. 83).

detenidamente estos postulados, podemos establecer una serie de similitudes con las propuestas más conservadoras o canónicas como la de H. Bloom. En uno y otro caso, la decisión de cuál debe ser la lectura adecuada (es decir: por qué no se deben leer igual los textos de Shakespeare y los de un hipotético Fulano García) descansa sobre elementos que son juzgados como evidentes o naturales pero que se sitúan en un *afuera* inanalizable con respecto a las formas literarias: la genialidad literaria, así como el "sentido común", son categorías que exceden la reflexión científica o disciplinaria, de donde resulta su carácter inevitablemente convencional y polémico.

En ambas perspectivas, además, el polo privilegiado es el del autor (emisor) y "sus circunstancias". Si, como sostiene Eco, el plagio es una más de las manifestaciones de la *Semiótica de la Mentira* (i.e. Poética), que se caracterizaría por el dolo (intención de engañar), debemos admitir que carecemos de las herramientas teóricas y metodológicas necesarias para detectar dicha motivación, puesto que dejar al conjunto de convenciones sociales (sentido común) la interpretación del plagio implica abandonar las vías formales y volver a las estrategias de autor: jurídicas, morales, psicológicas o románticas. Para superar o esquivar el *cul de sac* semiótico, los críticos y filólogos han tratado de encontrar otros criterios formales que proporcionen indicios más fiables que la mera suposición de la intención dolosa en el autor (*polo A*) o la confrontación con la convención social al uso en materia de autoría (polo Ω). Sin embargo, tal empresa se muestra extremadamente ardua, puesto que el *plagio*, independientemente de si es posible caracterizarlo formalmente, es ante todo una cuestión de (falsos) autores por lo que difícilmente una caracterización esencialmente formal podrá desgajarse de los modelos de autor que el filólogo o la sociedad posean.

La reflexión teórica formalista ha emprendido con este propósito tres vías complementarias: 1) la reflexión sobre la función del nombre del autor en el consumo y la producción literaria; 2) la reflexión sobre la relación o distancia entre el autor (emisor) y las personas del discurso y 3) la búsqueda de las eventuales marcas formales del autor en el texto (especialmente las que supuestamente constituyen su estilema o "señas de identidad"); estrategias de las que me ocuparé en las siguientes páginas.

2.4.2 El nombre propio del autor: texto-para-texto.

Hace tiempo que la crítica reflexiona sobre el papel del autor, de su nombre y representación en el hecho literario. Tras los pasos de Michel Foucault y sus investigaciones sobre la función-autor, numerosos autores han intentado comprender por qué el nombre del autor resulta hasta tal punto determinante en los modos de lectura, la difusión o la recepción crítica de

cualquier obra literaria. El *nombre propio del autor*, a primera vista un elemento neutro, actúa no sólo de elemento unificador y regulador de la experiencia lectora de una obra necesariamente múltiple (es decir, formada por elementos heterogéneos), sino que además determina la forma en la que se consumirán las obras literarias, a través de la creación y corrección de los diferentes horizontes de expectativas de los lectores. La generalización de los instrumentos mercadotécnicos no sólo explica la adopción internacional de las portadas de tipo anglosajón, vistosas y cargadas de paratextos editoriales que proporcionan tanto oportunas sugerencias de lectura (dentro de los límites de la propia editorial) como la opiniones (favorables) de críticos y personalidades y todo tipo de materiales supuestamente contextualizadores, sino también la aparición y adopción de nuevas modalidades de escritura y lectura.

Esta perspectiva tiene la ventaja de permitir la caracterización esencialmente lógico-formal de la autoría y de sus marcas textuales. En este sentido, Gérard Genette incluye el nombre de autor entre los *paratextos* y *peritextos* editoriales (prefacio, portada, ISBN, biografía en la solapa, sinopsis en la contratapa, etc.), los *textículos* (no son extensos usualmente) que acompañan o envuelven los textos literarios como instrucciones de uso o consumo. Textos en apariencia informativos (puesto que restituyen contextos biográficos, críticos, bibliográficos o editoriales) que adquieren otras misiones simbólicas, publicitarias, legales o normativas que trascienden las funciones ornamentales o identificativas que se le suelen atribuir (GENETTE, 1987). No se leen de la misma manera *textos presentados como* la última novela de un escritor de vanguardia, el texto (oral) de una indígena analfabeta o un guión cinematográfico de un dictador –ejemplos a los que acudo por comodidad–, si las mismas obras son presentadas anónimas, bajo un pseudónimo, un heterónimo o, simplemente, bajo otro patronímico. El ejemplo del nombre propio de *Pierre Menard* –como el de *Homero*, *Alberto Caeiro* o *Luther Blisset* (*nombre-tapadera-comodín* para obra colectivas) para otras cuestiones capitales de la (Post)Modernidad– se ha convertido, a este respecto, en un cliché que recoge emblemáticamente los presupuestos indiscutibles en la Crítica de las últimas décadas.

Pareciera como si el *nombre de autor* funcionara como un *architexto* (TA_0) al que remiten todos los textos firmados por él (TA_1, TA_2, etc.), de manera que se enriqueciera con cada nueva publicación, con cada nueva lectura o interpretación de cualquiera de las obras asociadas al nombre de su autor:

$$TA_0 \quad \left\{ TA_1, TA_2, TA_3, \ldots \right\}$$

Es por ello que, en su concepción más simple –y, por lo tanto, exclusivamente hipotética o *extraordinaria* hasta el punto, como ya he sostenido previamente, de confundirse con la "piratería editorial"–, el *plagio* resulta de la sola operación de cambiar un nombre propio en la portada. Bien es cierto que la mayoría de las acusaciones de plagio se apoyan en supuestas operaciones considerablemente más complejas que la sustitución nominal, es bastante más lo que está en juego en los casos de autoría disputadas. No obstante, la substitución nominal constituye el *grado O*, la primera etapa ineludible, de la conducta intertextual interpretada como "plagio".

El esquema intertextual de la *cita*, como texto apropiado, pero debidamente atribuido a su autor original, duplica las series y las relaciones textuales. En la monografía ya citada que consagró a la cuestión, A. Compagnon ampliaba dicho esquema del siguiente modo (1979, págs. 55-57):

Como se puede observar en el cuadro, las relaciones intertextuales rebasan la función establecida entre los textos T_1-T_2, puesto que alteran el conjunto de vínculos establecidos entre todos los elementos. El hecho de que las flechas sean dobles se debe al fenómeno que quedó caracterizado en la expresión borgeana por la que "cada escritor inventa sus precursores", y cada cita (T_2) –podríamos añadir– modifica las sucesivas lecturas de su hipotexto. Volveremos a ocuparnos de estas relaciones más adelante cuando tratemos de la intertextualidad con un poco más de detenimiento.

Idealmente, la identidad literaria queda asegurada dentro del circuito comunicativo puesto que el conjunto de los textos atribuidos al Autor (TA_0, TA_1, TA_2, TA_3…) contiene el *estilema*, un hipotético conjunto de rasgos estilísticos distintivos y propios del Autor (EA_1, EA_2, EA_3…), al que cada nuevo texto sirve de ampliación o corrección dentro del horizonte de expectativas de lectores o críticos. Los textos citados deben conformarse sintáctica y conceptualmente (es decir en el plano de la *significación global*) al segundo texto, a partir del cual los fragmentos citados son (deben ser) interpretados o distinguidos. Esta perspectiva fue tempranamente enunciada por M. Bajtín, quien veía detrás de cada nombre de autor *una constelación de textos*:

> Por todas partes una solamente un rostro: el rostro lingüístico del autor, respondiendo por cada palabra como si fuera suya. Sin que importe cuán múltiples y variados sean las cadenas textuales, asociaciones, referencias, alusiones, correlaciones que emergen de cada palabra poética, un único lenguaje, un único horizonte conceptual es suficiente para todos ellos (…) [1]

Cada texto de la serie *confirma* o *contrasta* cada suposición, connotación o referencia simultáneas a cada acto de lectura individual de una serie también indefinida –no se puede descartar una ampliación del corpus del autor, incluso póstuma–. Dentro de otro tipo de funciones más transversales, el Texto-Autor sirve de garantía textual (firma, presencia *autorizada*) para todos los elementos de la serie que alberga y de la que, paradójicamente, es también un elemento (no se *leen* de la misma manera, o así lo creía el propio interesado, *Neftalí Ricardo Reyes Basoalto* que *Pablo Neruda*).

Es relativamente sencillo encontrar este mismo postulado de coherencia estilística en el autor en teóricos de tendencias muy diversas. El nombre del autor funcionaría como *firma*, garantía material y peritextual del contrato de lecto-escritura: "El manuscrito [*écrit préparatoire*], sea cual sea su aspecto, tiene como único límite el gesto que lo rubrica con un nombre [propio]. La firma es la escritura última […]" (CERQUIGLINI, 1989, pág. 11). La relación entre firma y estilo *debería* ser unívoca, aunque algunas definiciones oscilen en cuanto a su situación entre lo social y lo individual. Es en este sentido que hay entender la definición de Nelson Goodman:

> Un rasgo de estilo, en mi opinión, es un rasgo ejemplificado por la obra y que contribuye a situarla dentro de un conjunto entre ciertos conjuntos significativos de obras. Los rasgos característicos de tales conjuntos de obras –no los rasgos de un artista o de su personalidad, o de un lugar o de un periodo o de su carácter– constituyen el estilo.

O también Gérard Genette, que llega incluso a afirmar que: "El estilo es la función ejemplarizante del discurso, en oposición a la función denotativa." Se trata, en definitiva, de diferentes maneras de no (re)caer en los abismos de las interpretaciones psicológicas y románticas, pero conservando una noción que, si bien debilita el armazón teórico paradigmático, resulta útil dentro del conjunto de la actividad crítica que también responde (con los matices que se quieran) a los modos vigentes de producción y consumo literarios (las cuestiones de atribución son uno de los objetos de interés de la Crítica y la Filología). En estos modos, la

[1] Cito a partir de la traducción inglesa de Michael HOLQUIST y Caryl EMERSON de "Discourse in the Novel", recogido en *The dialogical imagination. Four essays*, Austin: University of Texas Press, 1981, pág. 297.

función-autor resulta ineludible aunque su completa formalización teórica resulte problemática.[1]

Desde esta perspectiva, el *plagio* (auto-atribución dolosa) o la *falsificación* (atribución apócrifa), desde extremos opuestos, son interpretados como *atentados* a la autoridad, pues desestabilizan los cimientos hermenéuticos de las convenciones de lectura: ésta porque atribuye indebidamente un texto para que beneficie de todo el capital textual y simbólico de la serie (TA_0, TA_1, TA_2, TA_3…), aquél porque destruye *fraudulentamente* la fiabilidad de la relación biyectiva entre el Nombre del Autor (TA_0) y los $Textos_{(1,2,3...)}$ de la serie.

Por estas razones, verdaderos axiomas epistemológicos, la Crítica y la Historia literaria incluso en sus modalidades más formales o *textualistas* han mostrado un gran interés en elucidar las cuestiones de autoría. De su correcta resolución dependen decisiones prácticas cruciales en la actividad filológica o crítica, como si, temor rara vez expresado explícitamente, los textos mismos, incluso desde la perspectiva más estructuralista, funcional o postmoderna, no bastaran para dar cuenta de sí mismos. La función-autor, como recordaba Foucault, resulta ineludible dentro de toda lectura moderna.

2.4.3 Modalidades de la *citación*.

La Lingüística aporta al estudio del plagio la perspectiva del Discurso a partir de la diferenciación de los sujetos del discurso, la expresión de la relación y oposición entre el sujeto de la enunciación y otros enunciados ajenos o propios que aparecen en distinto grado en su discurso. El conjunto de estas relaciones recibe el nombre de *citación*, término que hace referencia a la "representación lingüística de un objeto lingüístico: otro texto", a través de las distintas operaciones de apropiación oracional o modos discursivos. Estos se dividen en cuatro categorías principales:[2]

1. *El discurso directo*. La reproducción de enunciados previos con *verba dicendi* (decir, pensar, etc.) y otros marcadores citacionales como: las comillas, los guiones, la cursiva y otros signos tipográficos, y diversos dispositivos editoriales como las notas a pie de página y los paratextos marginales.
2. *El discurso indirecto*. Reproducción de enunciados previos con *verba dicendi*, pero con subordinación original y sin marcas tipográficas. Esta subordinación se caracteriza morfosintácticamente por la *consecutio temporum*, la adaptación al entorno

[1] Recojo en este párrafo la opinión de A. COMPAGNON que cita a ambos autores (1998, págs. 225-226).
[2] La distinción discursiva es tratada por M. Bajtín en el ensayo antes citado, (BAKHTIN, 1981, págs. 316-328). Sigo la clasificación de Graciela REYES de cuatro en vez de tres categorías de citación: *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Madrid: Arco Libros, 1996. La cita proviene de la pág. 9.

sintáctico de la nueva enunciación. El original debe ser considerado, desde este momento –es decir, también en los puntos 3 y 4– y a pesar de las posibles reconstrucciones parciales, como *irrecuperable*.

3. *El discurso indirecto libre*. Reproducción de enunciados previos que alternativamente emplea *verba dicendi* y otros marcadores citacionales o prescinde de ellos creando espacios de indeterminación de *responsabilidad discursiva*.
4. *El discurso indirecto enmascarado* y los *ecos irónicos* –M. Bajtín lo llamaba, junto al estilo indirecto libre, "estilo cuasi-directo"–. En esta modalidad citacional, el reconocimiento de la presencia de enunciados previos depende del contexto textual y de la competencia literaria y lingüística de los lectores. En otras palabras, las marcas citacionales se encuentran en el entorno textual o en la textualidad virtual, pero en todo caso *fuera* de los segmentos ambiguos.

Aunque sea posible en todas las casillas, la interpretación del "plagio" tiende evidentemente más al extremo 4 que al 1. No obstante, como hemos podido comprobar en la parte histórica del presente estudio, todas las modalidades de discurso pueden interpretar los textos como plagiarios, incluso en el punto 1, donde más claramente parece indicarse el carácter no original o derivado de la enunciación. Es más, la concepción moderna del texto literario como "mosaico o andamiaje de citas", en la formulación de Bajtín, que subrayaba el carácter polifónico de la Escritura, convierte a los ojos de los críticos las obras literarias en potencialmente *plagiarias* por su naturaleza forzosamente *reiterativa*. "Toda la literatura es plagio", no es más que la simplificación de estas inferencias teóricas.

Asimismo, la Lingüística ha desarrollado teorías a partir de la creencia de que la mayoría de las lenguas disponen de ciertos procedimientos gramaticales para marcar el grado de responsabilidad del hablante con respecto a lo enunciado. En español los principales son los siguientes:

1) *Verba dicendi*: verbos de lengua o *declarativos* del tipo decir, pensar, sostener, preguntar, etc.

2) Modalidad: Uso contrastivo del subjuntivo e indicativo para indicar el grado de certeza, de responsabilidad o el carácter citacional de las proposiciones. Confróntense, por ejemplo estas dos oraciones:

a) *Quizás* ***venga*** *a la fiesta* y b) *Quizás* ***viene*** *a la fiesta*; la segunda es más probable en un contexto citacional (aunque no obligatoria en este caso).

3) Empleo de determinados tiempos que contrastan con el uso no-citacional: los más frecuentemente mencionados son el imperfecto de indicativo, el condicional, el denominado presente histórico, etc.
4) Adjetivos, adverbios, pronombres deícticos y complementos circunstanciales.
5) La negación, que encierra en potencia la cita de la oración que desmiente.
6) Modificadores y conectores del discurso –no entro en la espinosa cuestión de su categorización morfosintáctica– del tipo al parecer, según, en otras palabras, etc.[1] Asimismo, se les han atribuido funciones diferentes según la naturaleza de estos elementos de mediación entre el discurso propio y ajeno, principalmente: coordinación, aposición, causalidad, consecución, ejemplaridad, secuencialidad e iteración.[2]
7) Marcadores prosódicos, gestuales y no verbales –que agrupo por escapar a la reproducción textual–, con finalidad mimética, irónica, humorística o paródica, y que dan a entender al *oyente* que lo que se dice es citado o ajeno.

Es preciso insistir –a menudo esta precaución es obviada– en que ninguna de estas marcas de discurso reiterado, ni la conjunción de todas ellas, basta para garantizar la buena descodificación de la "intención comunicativa derivada". Estos enunciados se resisten a una clasificación lógico-formal estricta, puesto que todo acto de habla, puede ser interpretado de manera polifónica, es decir, irónica. El contexto puede proporcionar los elementos necesarios para la buena lectura de ecos y citas encubiertas, pero dependerá siempre de la atención y competencia del lector. Se ha sostenido que los mensajes citacionales marcan la distancia percibida entre el hablante que alude a un enunciado anterior y la instancia comunicativa que lo originó. En función de esta distinción, se han clasificado los enunciados como *asertivos*, en los que el hablante asume la responsabilidad de la proposición y *no asertivos* o *pseudoasertivos*, en los que el hablante rechaza o sólo asume parcialmente esta responsabilidad. La asertividad de los enunciados depende también de la competencia y atención del receptor, quien debe ser capaz de descifrar la eventual ironía o distanciamiento de lo reportado (REYES, 1996, pág. 17).

[1] Para una exposición más detallada y provista de ejemplos –elaborados ad hoc, o literarios– ver la monografía antes citada de Graciela REYES (1996).
[2] Shirley K. ROSE, "The Role of Scholarly Citations in Disciplinary Economies" (BURANEN & ROY, 1999, págs. 241-249).

Esta *debilidad* de la teoría citacional tiene su correlato inmediato en la lingüística textual, en la que resulta clave la noción de "cita". A partir del DRAE (22ª edición), podemos encontrar una primera definición como:

> Mención o nota de ley, doctrina, autoridad o cualquier otro texto que se alega para prueba de lo que se dice o refiere.

Esta definición resulta en su primera parte, cuando menos, reductora, a pesar de la aparente neutralidad y de tener la virtud de subrayar el carácter pragmático de la *citación*; en la segunda, encubre otros muchos usos que se le puede atribuir. Recordemos que, ya en la Antigüedad, Cicerón le otorgaba otra función más allá de la persuasiva ("prueba", autoridad): el *ornatus* (una suerte de efecto estético que sobrepasa su cometido argumentativo). Más aún, la economía de la citación forma parte de la poética de manera explícita en la doctrina clásica de la *imitatio* –como he tratado de mostrar en los capítulos históricos– noción que se mantuvo junto al conjunto de las *antiquæ lectiones*. La Crítica literaria contemporánea, lejos de rechazarla, ha asimilado buena parte de esta doctrina, como prueban las diferentes investigaciones y estudios recientes o actuales sobre Reescritura, como los anteriormente citados *La seconde main* de A. Compagnon y *Palimpsestes* de G. Genette, para elaborar una poética de la "literatura en segundo grado".

La propuesta de A. Compagnon se apoya en las teorías sobre los distintos tipos de signos establecidas por Peirce (1979, págs. 58-91). Compagnon define el signo literario, necesariamente citacional –en la estela de M. Bajtín: "todo texto literario es una cita"– en oposición al signo lingüístico *común*: puesto que, aun siendo arbitrario como éste, a diferencia de él, no es necesario y sí está motivado (1979, pág. 66). Las relaciones posibles entre los elementos del sistema original S_1 (T_1, A_1) y del sistema derivado S_2 (T_2, A_2) generan las cuatro funciones principales, *emblemáticas*, que desempeña la cita (texto apropiado, intertexto) en el nuevo entorno textual:

S_1 / S_2	A_1	T_1
A_2	Imagen	Diagrama
T_2	Índice	Símbolo

A partir de las definiciones semiológicas de Peirce y de R. Jakobson, A. Compagnon opone las cuatro categorías a partir de una distinción entre el *valor de uso* de un signo, es decir la *denotación*, y el *valor de (inter)cambio*, la *mención*:

a) El *índice*[1] (A_{1-} T_2) designa la función desempeñada por el nombre del $Autor_1$ en el S_2, puesto que no es el sujeto de la enunciación (de la *repetición*), con los que guarda una "relación de continuidad factual", de "derivación", como las "notas a pie de página de una tesis doctoral".[2]
b) La *imagen* (A_{1-} A_2) es un tipo de *icono* (relación de semejanza factual) en el que el signo y el objeto [referente] se confundirían, es decir, intercambiarían sus propiedades en la repetición.
c) El *diagrama* (A_{2-} T_1) también pertenece al orden de los *iconos*, en una relación en la que "la semejanza entre el signo y el objeto no consiste sino en las relaciones entre los miembros que los componen". El autor que cita (A_1) se apropia de la posición del autor citado (A_2) en una relación de *analogía*.
d) El *símbolo* (A_{1-} T_2) equivale a una cuasi-identidad de los planos de discurso, un metalenguaje ideal, donde el T_2 denota el T_1 sin variación definitiva, una *homología* (Compagnon pone como ejemplos "el lenguaje matemático, la Gramática o el Código Civil").

Todas estas relaciones coexisten, precisa A. Compagnon, en los diferentes planos constitutivos de la cita como repetición de una enunciación. La cita, signo lingüístico que remite a otro –como todo signo remite a un *referente*–, depende de un intérprete que pueda descodificar correctamente esta función especial de enunciación, su *valor de uso* (denotación), pero especialmente su complejo *valor de intercambio*, característico de los nombres propios en un contexto citacional. El *plagio* (cita encubierta, no marcada) no sería más que una interpretación posible –idealista y retrospectiva– de este tipo de relaciones, un valor incorrecto, negativo dentro de la economía del signo literario.

Desde la Lingüística textual y la Narratología, se han intentado otras clasificaciones lógico-formales de la *cita* en función de su explicitud y dimensión reiterativa. Los marcadores tipográficos que la separan del texto donde se insertan: comillas, corchetes, letra cursiva, etcétera; así como de referencias textuales explícitas (edición, página, autor). En función de estas marcas formales y de las modalidades de reescritura (dimensión y naturaleza del segmento intertextual), se suele distinguir entre:

a) *cita canónica* (con marcas tipográficas y referencias textuales completas),

[1] Conservo la traducción más difundida del original "index", que quizá debería entenderse más bien como 'indicio, evidencia'.
[2] *La seconde main* recoge en forma de libro la tesis doctoral de A. Compagnon.

b) *cita* (con alguna marca citacional, aun deficiente).
c) *alusión, eco* (referencia parcial, *reducida*, al hipotexto; en principio recuperable por el contexto)
d) *paráfrasis* (reescritura del contenido y no de la forma)
e) *glosa* (reescritura *ampliada*)
f) *referencia* (*mención* sin reescritura).

En realidad estas categorías funcionan únicamente de manera aproximativa, con notables diferencias de uso entre los autores, por lo que resultan intercambiables en muchos análisis. Más aún, la noción de *intertextualidad*, es decir, la concepción contemporánea de la literatura, como acto reiterativo y producción ilimitada de significación, resultado de reescrituras, ecos, menciones de otros textos, provoca que estas distinciones y taxonomías terminen en aporías teóricas o en espacios de indeterminación en la hermenéutica y crítica del discurso. Donde un crítico percibe un origen hipotextual evidente, otro puede percibir un eco irónico muy distinto.

Las controversias y aporías entre las distintas lecturas y críticas citacionales no cancelan los postulados lingüísticos sobre los que se construyen, sino que suelen ser interpretados como evidencia de la riqueza exegética de los textos o de los modos de lectura. De las consecuencias prácticas de esta colusión de perspectivas disciplinarias, silenciadas en cierto modo por la noción moderna de intertextualidad, me ocuparé en las siguientes páginas.

2.4.4 Modalidades de la intertextualidad.

La génesis teórica del término "intertextualidad" se encuentra probablemente en la noción de dialogismo y polifonía de M. Bajtín, aunque el término ha recibido numerosas significaciones y distintas apelaciones según las escuelas y disciplinas que se han servido de él. En una de las primeras formulaciones de la "intertextualidad", Julia Kristeva consideraba que cualquier texto era (podía ser leído como) el producto de la reescritura de otros textos. Posteriormente, ante todo lo que esta hipótesis implicaba de arbitrariedad interpretativa ("todo signo literario significa otro signo que significa otro signo ad infinitum"), varios autores intentaron acotar la intertextualidad dentro de categorías que permitieran una diferenciación o una gradación de los mecanismos de referencia e inclusión textual (cita, alusión, paráfrasis, derivación, etc.) a los que he aludido más arriba, una suerte de "intertextualidad restrictiva".

El esquema básico de una relación intertextual puede ser formalizado de la siguiente manera:[1]

Intertextualidad

T_1 ⟷ T_2

(hipotexto + contexto) (intertexto/ hipertexto +contexto)

El término "intertextualidad" haría referencia a la relación establecida entre dos textos en virtud de la fuerza discursiva de la repetición o de la analogía: la relación establecida no debe ser considerada como simple, sino que debe reflejar las relaciones complejas establecidas entre los fragmentos injertados, aludidos o mencionados y los distintos entornos textuales en los que se encuentran (T_1 y T_2). Asimismo, el cuadro puede ser completado en distintos niveles, atendiendo a las diferentes propuestas de críticos e investigadores que han tratado de aumentar la operatividad de un concepto que se ha mostrado demasiado ambiguo o general.

Gérard Genette (1982, págs. 7-19) prefiere, por ejemplo, una repartición funcional y triple: hipertextualidad (derivación, parodia, continuación, etc.), intertextualidad (relación de co-presencia) y metatextualidad (comentario, resumen, etc.). Asimismo, se ha opuesto la *intertextualidad* a la *interdiscursividad*, separando la referencia a *elementos verbales* y *no verbales*. Igualmente, se han querido añadir otras oposiciones –siempre binarias, lo que delata su origen (post)estructuralista–, a diferentes niveles del esquema: *endotextualidad* / *exotextualidad*, oposición basada en el origen supuesto de los materiales, entre textuales o verbales e históricos o biográficos; *intratextualidad* / *extratextualidad* (Genette); *intertextualidad* / *hipertextualidad*: reservando el último término a los textos electrónicos, o derivados de esta modalidad[2] (Ted Nelson, Martínez Fernández), distinguiendo además, en cada oposición principal, una separación entre los procesos marcados y no marcados; en el mismo sentido se debe mencionar el estudio genettiano de la *paratextualidad* y los estudios poéticos formalistas y de Análisis del Discurso (cita, alusión, eco, paráfrasis, etc.) de la literatura en segundo grado antes aludidos. La noción incluso se ha trasladado al otro lado de la barrera, hasta definir lo que se ha denominado el *intertexto del lector*.

Por nuestra parte, si confiáramos en la posibilidad de formalizar otra distinción fenomenológica más, podríamos proponer una última oposición binaria, más global que las

[1] Ver de José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra, 2009, especialmente las páginas 73-79, donde el autor resume las principales posiciones actuales sobre la cuestión. Retomo parcialmente el cuadro de la pág. 77.

[2] El lector encontrará una visión de conjunto (en español) de las distintas escuelas y aplicaciones teóricas de la distinción en la obra colectiva editada por Mª Teresa VILARIÑO PICOS y Anxo ABUÍN GONZÁLEZ, *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco Libros, 2006.

anteriores (pues predetermina el conjunto de lecturas posibles): intertextualidad/ plagio, cuyos rasgos *distintivos* serían 'cita no marcada y dolosa'. Esta visión formalista, al igual que las diferentes oposiciones evocadas en el párrafo anterior, descansa sobre el mismo principio interpretativo (la competencia del lector) que, una vez más, se resiste a una formalización teórica completamente satisfactoria desde un punto de vista estrictamente formal, y debe acudir una vez más al polo Emisor (intención, psicología, sujeto histórico, etc.) o al polo Receptor (Pragmática, Sociología de la lectura, etc). No es que esta aporía o insuficiencia teórica resulte un escollo insalvable en la Crítica, la Filología o la Lingüística forense. En su práctica cotidiana, los especialistas describen las respuestas más probables o más convencionales ante un texto determinado, sin certeza alguna de que otras lecturas intertextuales, incluso opuestas, puedan quedar silenciadas en su lectura. De la angustia metodológica que resulta de esta ambigüedad esencial a la visión intertextual de la literatura provienen la copiosa taxonomía antes citada, en un intento de domesticar la polifonía potencial de cada texto, y el carácter polémico de todas las lecturas que interpretan los textos como plagios, que no es más que una de las interpretaciones posibles, frente a otras que le atribuyen un carácter legítimo (homenaje, intertextualidad, parodia, fuente bibliográfica, etc.).

En este sentido, Riffaterre propuso una diferenciación –no-verificable *a priori*– entre *intertextualidad débil* (aleatoria, accidental) y *fuerte* (obligatoria, intencional). Para no incurrir en los errores de la "falacia intencional", Riffaterre se tomó la molestia de indicar que la intertextualidad se materializa, se vuelve "evidente" y deja "huellas", por una cierta "agramaticalidad" del texto, una insuficiencia semántico-interpretativa (un enigma hermenéutico) que el lector deber resolver para alcanzar el sentido textual: y "en consecuencia, el intertexto no es un objeto citacional, sino un objeto pre-supuesto" (RANDALL, 2001a, pág. 129). Lejos de resolver el problema de *semiosis* indeterminada (arbitraria), la propuesta de Riffaterre lo único que hace es trasladar el problema de decidir entre la competencia de los lectores (si son capaces de reconocer la elección intertextual del autor) y la voluntad artística del autor (indecible en opinión de la mayoría de los críticos). La *intentio operis* (posibilidades objetivamente presentes en el texto, "actualizadas" por cada lector, en cada lectura) propuesta por U. Eco, si bien tiene la virtud de conciliar los extremos, carece forzosamente de una definición concluyente (*semiosis ilimitada*), y deja en manos del consenso (¿social, erudito?) *los límites de la interpretación* de las obras literarias (ECO, 1992).

En uno de los acercamientos más conocidos a la cuestión y en aras de una clarificación terminológica y conceptual, Gérard Genette estableció en *Palimpsestes* varias tipologías de

objetos literarios que guardan entre sí una relación textual (hipertextualidad) es decir, en términos semióticos, de equivalencia, aunque no de identidad, al separar:

1) La *transformación* de asuntos en estilos y géneros diferentes.
2) La *imitación* de un estilo, de una obra concreta y los fenómenos de transformación paródica.

Esta distinción parece, en cualquier caso, difícil de sostener, al menos desde el punto de vista estrictamente lógico-formal, dado que una transformación formal, por mínima que sea, conlleva repercusiones decisivas en el estatus (identidad, integridad) del texto, lo cual genera nuevas tensiones con nociones capitales de obra u autoría. G. Genette no entra en estas celadas teóricas, y pone en práctica su categorización de las relaciones hipertextuales (en las que un texto "depende" de otro) a partir de tres grandes modos de narrar: *Lúdico*, *Satírico* y *Serio*; y dos modos generales de relación hipertextual: *Imitación* y *Transformación*. De la confluencia de los dos ejes de formalización Genette ofrece, en un primer momento, el siguiente cuadro (1982, págs. 31-48):

Relación/Régimen	**Lúdico**	**Satírico**	**Serio**
Transformación	Parodia	Travestimiento	Transposición
Imitación	Pastiche	Caricatura/Imitación Satírica [*Charge*]	"Falsificación"/ Imitación Seria [*Forgerie*]

Rápidamente, se evidencia que el principal obstáculo para la aplicación de esta taxonomía (tal y como lo admite el propio Genette) es su indeterminación. Los conceptos de lo *lúdico*, la *sátira* y la *seriedad*, no sólo no se oponen sino que además no resultan útiles para analizar, si no es superficial y apriorísticamente los textos, asociados en distinto grado de dependencia con textos anteriores, salvo si se asume la posibilidad de que exista una lectura canónica y definitiva –perspectiva descartada por el propio autor–, lo cual pone en entredicho las nociones actuales de la Literatura y la tradición literaria. Aunque aclare que éstos no son más que criterios operativos, desprovistos de toda pretensión de exhaustividad, el crítico francés parece olvidar que hay bromas muy serias y viceversa, que hay seriedades que resultan ridículas. En otras palabras, esta clasificación descansa sobre la "intención del autor" o de la obra (la "intentio operis" de U. Eco), posiciones difícilmente asumibles por el conjunto de la comunidad crítica o académica.

Ahora bien, aunque Genette matice e intente defender una posición que sabe discutible añadiendo modos o regímenes mixtos (irónico, polémico, humorístico), o puntualice que una obra puede participar de todos ellos (como, por ejemplo, en el *Quijote*), no parece quedar nada claro para qué sirve una taxonomía que no se puede aplicar. Más aún, lo que es más grave y nos concierne directamente, para Genette el plagio se reduce a la mera inclusión, no señalada, sin marcas de cita (sin entrecomillado, por ejemplo), de fragmentos de otro texto, por lo que no lo considera una relación "hipertextual" sino meramente "intertextual". En otras palabras, para Genette, el plagio de ideas, motivos, argumentos, situaciones narrativas o personajes no existe, y basta con buscar sinónimos para que un plagio se convierta en una "imitación" o una "transformación" (1982, pág. 7).

En un renovado esfuerzo por formalizar los textos plagiarios, H. Maurel-Indart[1] no excluye, al contrario de Genette, los procesos de transformación e imitación (adaptación, resumen, traducción, inclusión, etcétera) de las posibles definiciones formales del "plagio" (falsa autoría). No obstante, su clasificación adolece del mismo inconveniente que la propuesta de G. Genette para los fenómenos "hipertextuales", de la que, al fin y al cabo, deriva, e incluye la intención del autor, como criterio para decidir en definitiva sobre el estatuto de la obra. Al incluir las nociones de Voluntario/Inconsciente, Señalado/Ocultado, Maurel-Indart vuelve a introducir en escena el interminable juego *a posteriori* de las suposiciones, los juicios subjetivos, además de confundir el juicio estético y el juicio moral.

Esta autora propone a su vez el siguiente esquema, en el cual el área sombreada corresponde a las modalidades susceptibles de mostrar una dependencia *moralmente* condenable, es decir, al “plagio”:

[1] En Hélène MAUREL-INDART, *Du plagiat*, Paris: Perspectives Critiques, PUF, 1999, págs. 171-199.

	PRÉSTAMO				
	TOTAL		PARCIAL		
	Señalado	*Ocultado*	*Ocultado*		*Señalado*
	Voluntario		*Voluntario*	*Inconsciente*	*Voluntario*
DIRECTO	**Analogía en el tema**	reproducción analogía en el tema	collage cita similitud de ideas	coincidencia fortuita cliché **similitud de ideas**	**collage** centón **cita** referencia **similitud de ideas** **traducción** antología
INDIRECTO	**Adaptación** **Traducción** **Resumen** análisis	adaptación resumen	escuela, corriente literaria pastiche traducción reminiscencia alusión	coincidencia fortuita **reminiscencia**	**escuela, corriente literaria** **pastiche** parodia análisis alusión

Si se observa detenidamente, este cuadro evidencia la imposibilidad antes aludida de definir el plagio, la falsa autoría, la mala imitación o la apropiación excesiva o no-original. De ahí la repetición de categorías o procedimientos de reescritura en las distintas columnas. El problema reside en que esta clasificación pone en un mismo orden parámetros morales (subjetivos) y filológicos (supuestamente objetivos). Se observará, asimismo, que deja fuera del plagio toda obra que "señale" su dependencia de otra. Esta representación depende en exceso de la definición judicial de plagio, que descansa sobre una *manifiesta* voluntad de engañar al lector, sobre la intención criminal (aquí el *dolo*), a partir de la cual el juez puede elaborar una

explicación "razonada", es decir, *coherente*, dotada de sentido completo, de los hechos, *unívoca*, según el análisis de M. Foucault.

Ahora bien, nunca la crítica, ni siquiera la más formalista, puede (afortunadamente) ofrecer una interpretación "completa" del texto, y su interés por las motivaciones personales del autor siempre se verá (o debiera verse) supeditado a su *interés* por el texto. ¿Debe el crítico o el teórico de la Literatura comprobar la existencia del "*dolo*" (la intención de engañar/ocultar un texto-fuente) como si fuera un magistrado? ¿Es relevante para llevar a cabo una teoría del plagio, desde el punto de vista exclusivamente literario? Lo que nos lleva, en definitiva, a preguntarnos si, en resumidas cuentas, la noción de plagio es una categoría legítima en términos lingüísticos o críticos.

Para terminar de complicar las cosas, los movimientos literarios modernos y contemporáneos han realizado experiencias con la noción de autoría, de falsificación, de apropiación, en las que el Plagiarismo –como veremos más adelante– es contemplado como una opción más dentro los gestos transgresores característicos del arte de Vanguardia: (Laurence Sterne, que conservamos anacrónicamente entre paréntesis) Lautréamont, Borges, Guy Debord, James Joyce,[1] García Márquez o Juan Goytisolo imponen, si se me permite la imagen, una lectura *estrábica* de sus textos. Lauro Zavala, investigador de la Universidad de Xochimilco, distingue, inspirándose en las ideas de Pavao Pavlicic, entre distintos tipos de intertextualidad: *virtual*, *facultativa*, *propia*, *itinerante*, *ilimitada*, *moderna* y *posmoderna*. La definición que ofrece de esta última categoría es la siguiente:

> **Intertextualidad posmoderna**. Relación de integración de elementos de un grupo de textos, es decir, de sus rasgos genológicos y su contexto cultural. Recuperación del pasado (y de sus diversas interpretaciones y valoraciones) en la síntesis de un presente donde el texto habla de sí mismo y de sus condiciones de posibilidad. Creación de pseudocitas, mistificaciones, facsímiles apócrifos y otros recursos donde se imitan rasgos formales y estilísticos. Relación sintagmática (de combinación) de rasgos textuales (de textos existentes y apócrifos). Adición de un nuevo texto a significados ya existentes. Afirmación de lo viejo y su eternidad. (El lector puede encontrar sentido al texto desde su perspectiva personal) (Pavlicic).[2]

---

[1] Este escritor –como Borges en otras latitudes y sentidos-- ha sido especialmente fructífero como post-moderno *avant la lettre*; ver al respecto el artículo de Susana PAJARES TOSCA, "¿Convergencia hipertexto literatura?: el caso James Joyce" en (VILARIÑO PICOS & ABUÍN GONZÁLEZ, 2006, págs. 121-150); tema también tratado por Jacques DERRIDA, "Ulises gramófono: El *oui-dire* de Joyce", trad. Manuel ASENSI, en M. ASENSI (ed.) *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco/ Libros, 1990, págs. 81-134.

[2] El artículo aparece en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México D. F.: Universidad Autónoma del Estado de México, 2006, págs. 161-193.

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

2.4.5 Lingüística forense, formalizaciones y modelos informáticos.

> Toda estadística, toda labor meramente descriptiva o informativa, presupone la espléndida y acaso insensata esperanza de que en el vasto porvenir, hombres como nosotros, pero más lúcidos, inferirán de los datos alguna conclusión provechosa o alguna generalización admirable.
>
> Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges.[1]

En los últimos años se ha multiplicado el número de aplicaciones informáticas de "detección del plagio". Provenientes en su mayoría de los Estados Unidos, estas herramientas se promocionan como capaces de detectar la imitación servil, el "robo de ideas" y, claro está, la reproducción mecánica de fragmentos ajenos. Los modelos y formalizaciones lógico-formales, originarios en un primer momento de las ciencias exactas (lógica, geometría, álgebra) son herramientas extremadamente útiles en las denominadas ciencias humanas, que las han adaptado a sus propios intereses y particularidades. Estas formalizaciones permiten, entre otras cosas, discriminar categorías pertinentes de "datos brutos", interpretarlos o resumirlos de manera productiva, lo cual es de sumo interés en campos tan distintos como la gestión de la red eléctrica o de los transportes públicos, la elaboración de una campaña de marketing, de un motor de búsqueda en Internet y un inabarcable etcétera, que comprende obviamente la estilística o estilometría computacional[2] o la lingüística forense.[3]

---

[1] "Una tarde con Ramón Bonavena" en *Crónicas de Bustos Domecq* [1967], Barcelona: Losada, 1998, pág. 29.

[2] Ver de Maxim MOZGOVOY, *Enhancing Computer Aided Plagiarism Detection*. Saarbrüken: Verlag Dr. Müller, 2008; y de Luis Alberto BARRÓN CEDEÑO. *Detección automática de plagio en texto*. Tesis de Máster, Departamento de Sistemas Informáticos y Computación. Dir. Paolo ROSSO. Valencia: Universidad de Valencia, noviembre 2008.

[3] Ver las obras colectivas: Maria Teresa TURELL i JULIÀ (ed.) *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones.* Barcelona: IULA, Documenta Universitaria, 2005, y el volumen extremadamente exhaustivo y también colectivo, Malcolm COULTHARD y Alison JOHNSON (ed.), *The Routledge Handbook of Forensic Lingustics*. London, New York: Routledge, 2010.

Pese a la innegable utilidad de estas herramientas, las modelizaciones lógico-matemáticas implican una serie de presupuestos y de restricciones no siempre perceptibles o percibidos en los resultados que proporcionan. Estos presupuestos teóricos orientan a los programadores de las aplicaciones informáticas consagradas a la construcción de corpus lingüísticos digitales, la estilometría o a la elucidación de la autoría textual y otras tareas de la Lingüística forense. En lo referente al peritaje sobre la determinación o atribución de la autoría de las obras literarias y los posibles casos de plagio (atribución ilegítima o deshonesta), los protocolos de actuación propuestos en la materia incluyen ciertas tareas, esencialmente estas:

1) Establecer las "marcas" lingüísticas pertinentes, es decir susceptibles de proporcionar materia probatoria.
2) Establecer la *rareza* o probabilidad de las elecciones paradigmáticas singulares hechas por los autores de textos; es decir su frecuencia esperable en contextos similares.
3) Establecer el nivel umbral de similitud necesario para sospechar una autoría fraudulenta (i.e. plagio).[1]

Cuando menos, estos procedimientos son de difícil aplicación a los textos poéticos, ficcionales o literarios. Esto se debe en cierto modo al hecho de que buena parte de los protocolos de detección de plagio no son realmente específicos a la materia literaria, sino que provienen de otras sub-especialidades como la fonética forense y el análisis caligráfico. Otra razón es que la mayor parte de las actuaciones judiciales que recurren más frecuentemente a los lingüistas forenses –mucho más solicitados en los tribunales anglosajones– conciernen a dominios discursivos en general alejados de las Bellas Letras. En efecto, es mucho más habitual su presencia en asuntos como terrorismo, derecho mercantil, criminal o, más allá de los tribunales, en los ámbitos escolares, universitarios y académicos. (El plagio es una cuestión candente desde hace unos años en los campus norteamericanos, fenómeno que se extiende por las universidades de todo el mundo.) Estos orígenes y finalidades diferentes determinan lo que considero que son las principales debilidades teóricas y metodológicas de la detección informática o esencialmente formal de la “mala literatura”, que es, en definitiva, el resultado de las *malas autorías*.

[1] M. MOZGODOY (2008, págs. 19-23), en COULTHARD y ALISON (2010) ver el artículo “Four forensic responses to suspected plagiarism” de M. COULTHARD, A. JOHNSON, K. KREDENS y D. WOOLS, págs. 523-538. Y en TURELL (2005a) ver el artículo de la misma editora, “El plagio en la traducción literaria”, págs. 275-298.

Estas aporías teóricas relativizan, cuando no contradicen, las supuestas certezas alcanzadas gracias al análisis lógico-matemático de un objeto de estudio que no deja de presentar, por otra parte, una aparente disposición para ser abordado de una manera sistemática y abstracta. Los textos literarios, como cualquier otro producto lingüístico, responden al sistema de signos, arbitrario e inmotivado, pero regido por unas férreas reglas semióticas, gramaticales y estilísticas. Y, efectivamente, aplicado a los ámbitos escolares y eruditos, los motores de búsqueda en Internet han desenmascarado alguna que otra *holgazanería* o picaresca investigadora, como sabe cualquier docente de Secundaria. El éxito de los detectores de plagio aplicados a estos registros tiene razones architextuales evidentes de sobra para nuestros contemporáneos. La red de redes, la *Biblioteca Total* que auguraron Borges, Swift y Ted Nelson, funciona también como un inmenso imán de comportamientos, una estandarización de los modos y medios de lectura. Los estudiantes plagiarios y los inquisidores bucean en las mismas páginas de Internet, e ineluctablemente terminan por encontrarse.

La explicación del éxito del "software anti-plagio" en el ámbito escolar y académico obedece por consiguiente a la mayor facilidad para llevar a cabo las tareas mencionadas más arriba, que requieren un elemento esencial a cualquier comparación lingüística necesaria para la determinación de la autoría y de la originalidad: la elaboración de un corpus. Esta tarea es, como he señalado, relativamente sencilla en el ámbito científico y académico; cuanto más especializado es un campo de discurso más nítidamente (y más rápidamente) se perciben las concordancias y recurrencias de segmentos textuales susceptibles de proporcionar elementos incriminatorios o absolutorios.

La construcción de un corpus es el elemento clave a la hora de poder determinar los *idiolectos* (y las intenciones comunicativas) de los autores posibles o en disputa de un texto *dubitado* –se entiende por *indubitados* los que disfrutan de una autoría no cuestionada–. El *idiolecto* resulta de la sustracción de los rasgos aislados en los textos indubitados (*estilema*) confrontados al corpus (para obtener su rareza o probabilidad) y confirmados o contrastados por los propios rasgos idiolectales (gramaticales y estilísticos) de texto dubitado. Esta metodología suele ser avalada bien "por el sentido común", bien por las "propias experiencias" de los peritos-investigadores que las defienden en aras de su probada eficacia en los casos en los que han intervenido o que se aducen como demostraciones empíricas de las teorías desarrolladas. Con toda probabilidad, lo que se esconde tras estas afirmaciones es la propia inseguridad epistemológica de una disciplina todavía joven, con la dificultad añadida de tra-

tarse de una ciencia proveniente de las humanidades,[1] así como, más profundamente, unas posibles insuficiencias, contradicciones o aporías teóricas, quizás insalvables, en razón del paradigma epistemológico y las asunciones axiomáticas que la sustentan. Estas implicaciones pueden ser divididas en tres grandes grupos:

1) *Las implicaciones que conciernen al proceso de creación*. Estas definiciones previas al objeto de estudio resultan, en gran medida, más fácilmente aplicables a los textos académicos y científicos, que suelen proveerse de reglamentos, normas de publicación y herramientas disciplinarias explícitas y precisas.[2]
    a) La obra es el producto de un trabajo y de una *voluntad*.
    b) Las obras presentan huellas lingüísticas de su productor, rasgos en principio singulares e identificables.
    c) La originalidad (la *diferencia* frente a otras obras) es medible cuantitativa y cualitativamente.
2) *Los axiomas que conciernen a la figura/ función del autor*. En este sentido se podría incluso sostener que la Lingüística no ha evolucionado aparentemente demasiado, pues volvemos a encontrar las antiguas definiciones de San Jerónimo para la exégesis bíblica, recordadas por Foucault [1969]: [3]
    a) el autor es definido como un *campo de coherencia conceptual o teórica*;
    b) el autor es considerado como *unidad estilística y de habla*. La información que podemos obtener a través del mero análisis de las formas verbales:

> …el análisis lingüístico del habla aporta claves sobre aspectos tales como la edad, el género, la etnicidad, la raza, el dialecto, el grado de educación, la creencia religiosa, la ideología política y la profesión del escritor o hablante. Estos indicios no permiten determinar el origen del mensaje, pero sí pueden acotar la lista de sospechosos…[4]

    c) el autor es un *cronotopo*, un momento histórico definido y punto de encuentro de cierto número de acontecimientos.

---

[1] Luis PÉREZ GONZÁLEZ resume una opinión muy difundida entre los lingüistas forenses del siguiente modo: "…la estigmatización de la lingüística en los ámbitos forenses es el resultado de la tendencia, hasta cierto punto generalizada, a cuestionar el carácter científico de la lingüística y la capacidad de la misma para llegar a conclusiones empíricamente contrastables", en "Perspectivas de desarrollo del peritaje lingüístico en España" (TURELL i JULIÀ M. T., 2005a, pág. 67).

[2] Desde las convenciones citacionales (MLA, APA, etc.) hasta toda una serie de dispositivos explícitos, como el contrato de honradez, la revisión "inter pares"); algunas revistas llegan incluso a precisar el porcentaje de "originalidad" requirido, en contraposición con el espacio reservado, ineludiblemente, a citar los trabajos científicos que permiten validar el propio.

[3] Ver las primeras páginas del apartado consagrado a las Estrategias de Autor en el presente trabajo.

[4] Roger W. SHUY, "La aportación de la lingüística al estudio de la intencionalidad criminal", trad. María SINTES y Mª T. TURELL, en TURELL (2005a, pág. 19).

3) *Consideraciones diversas sobre el lenguaje*, heredadas de distintas disciplinas asociadas a los estudios lingüísticos. Estas asunciones teóricas comprenden desde nociones básicas del paradigma actual (*sinonimia*,[1] *autorreferencialidad*, *competencia*/ *actuación*, etc.), así como nociones fenomenológicas o hermenéuticas (contrato de lectura, horizonte de expectativas, etc.)

En tanto que verdades axiomáticas, estas implicaciones resultan imprescindibles no sólo para diseñar o llevar a cabo los procedimientos de análisis y dictamen pericial, sino que su aceptación por los distintos actores judiciales es fundamental a la hora de otorgar credibilidad a los peritajes elaborados por los lingüistas forenses. Lo que está en juego es el valor epistemológico, la fiabilidad científica, que el discurso judicial –y, por extensión simbólica, también la Sociedad– asignará a las nuevas formas disciplinarias de la palabra: si las considerará capaces de generar meros *indicios* o verdaderas *pruebas*. La Lingüística forense quiere adquirir un estatus epistemológico similar a las pruebas de ADN.[2] Todo el mundo sabe que es muy difícil engañar al taquígrafo o al experto en caligrafía; pero no imposible.

Si la originalidad/ autenticidad se obtiene a través de la confrontación formal del texto dubitado frente a otros relacionados por su forma o contenido, es comprensible que la elección del *corpus* y de los criterios aplicados resulte crucial en los casos en los que se recurre a la lingüística forense. Sin embargo, uno de los investigadores (y *lingüista legal*) admitía que, por el momento:

> [a] diferencia de lo que ocurre en otros países, en España no disponemos de unos estándares de admisibilidad para la evidencia científica (…) todo parece estar confiado a la discrecionalidad y sentido común de cada tribunal.[3]

De este modo, como buena parte de la materia probatoria proporcionada por la Lingüística forense,[4] la constitución de los corpus y los procedimientos contrastivos carecen por el momento de protocolos, de una metodología estandarizada y homologable. Desde un punto de

---

[1] David WOOLS, "La equivalencia y la diferencia en la determinación forense de la autoría de textos" (TURELL i JULIÀ M. T., 2005a, págs. 299-310).
[2] Lawrence SOLAN, "The Forensic Linguist" (COULTHARD & JOHNSON, 2010, pág. 396).
[3] Carlos DELGADO ROMERO, "Comentarios sobre el contexto actual de la identificación forense de locutores", en TURELL (Lingüística forense, lengua, derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones, 2005a, pág. 115).
[4] Recientemente, España ha regulado de manera oficial "las normas para la preparación y remisión de muestras objeto de análisis por el Instituto Nacional de Toxicología y Ciencias Forenses", a través de una "Orden JUS/1291/2010, de 13 de mayo [2010]", *Boletín Oficial del Estado de 19 de Mayo de 2010*, nº 122, págs. 43459-43498. En la Sección 5ª, Estudios criminalísticos, se especifican los protocolos para la peritación caligráfica y la identificación entre otros procedimientos; ninguna mención se hace a la determinación de la autoría o plagio de las obras artísticas.

vista estrictamente operativo, los sistemas de *detección con referencia* (BARRÓN CEDEÑO, 2008, pág. 7) pueden ser divididos en dos grandes categorías:

1) *Sistemas abiertos*. El modelo más ilustrativo lo proporcionan los motores de búsqueda en Internet. Este tipo de procedimientos permite la utilización de algoritmos y herramientas informáticas que permiten clasificar y jerarquizar rápidamente las co-ocurrencias en grandes colecciones de textos indexados.
2) *Sistemas herméticos*. Se basan en la comparación "texto a texto", la asistencia informática puede ser aprovechada para los análisis mecánicos estadísticos, pero requiere de operaciones lógico-matemáticas más complejas. Aunque los elementos *cuantitativos* sean importantes, la decisión final responde a un análisis *cualitativo* de los datos procesados por las herramientas informáticas (MOZGOVOY, 2008, pág. 10).

Los primeros corresponden a la situación típica de un trabajo escolar, académico o de investigación que es *chequeado* para certificar su originalidad o interés científico. El detector, guiado por el investigador, busca coincidencias de segmentos, de cadenas textuales. Para economizar tiempo y esfuerzos, estas verificaciones pueden apoyarse en el uso de ordenadores o estrategias computacionales. Como señalaba una lingüista forense, Alison Johnson, una copia textual sin reescritura suele presentar "el mismo número o frecuencia de espacios, caracteres, vocales, palabras, etc.", parámetros computables fácilmente convertibles en patrones formales que economizan las operaciones de cotejo (COULTHARD, JOHNSON, KREDENS, & WOOLS, 2010, pág. 527). Los programas informáticos también pueden ser parametrados para que tengan en cuenta los marcadores citacionales (comillas, cursiva, *verba dicendi*, estilos estandarizados de cita) que pueden legitimar las apropiaciones y reproducciones textuales, detectadas. Asimismo, el material citado sin marcas puede ser también legítimo por tratarse de verdades conocidas, *idées reçues*, tópicos, fraseología estereotipada, etc. factores que los inquisidores deben considerar más allá de las mecánicas tareas subalternas encomendadas al software y a los logaritmos de búsqueda empleados.

Todas las operaciones y herramientas técnicas están supeditadas a nociones y perspectivas *irreductibles* que modelan las interpretaciones de los jueces que deciden sobre la originalidad y la legitimidad de las pretensiones autoriales.[1] En este tipo de análisis, se parte

[1] "Los humanos y los programas informáticos por igual deben ser capaces de identificar las secuencias más adecuadas, realizar búsquedas y procesar resultados. Los humanos tenderán a demorarse en pasajes particularmente interesantes o significativos, pero ignorarán si han sido alterados o, si es así, hasta qué punto. Los programas informáticos son capaces de buscar una o todas las secuencias en la totalidad de un documento, si se les proporciona el tiempo y los recursos computacionales necesarios, pero sólo pueden determinar su significación de

de premisas con visos de verosimilitud, apoyadas por su "sentido común"[1] y la "intuición de los peritos",[2] pero que –me veo obligado a insistir, puesto que rara vez se toma seriamente en consideración–, carecen con demasiada frecuencia de demostración o refutación teórica (i.e. de *falsabilidad*). Consideremos esta afirmación del lingüista forense, Malcolm Coulthard, antes citado:

> Lingüistas de todas las tendencias se muestran de acuerdo en que la probabilidad de que dos locutores produzcan exactamente las mismas frases se reduce drásticamente cuanto más larga es la expresión, así como la probabilidad de que un locutor escoja un mismo enunciado para dos situaciones diferentes. No obstante, este conocimiento "propio" de lingüistas no coincide con las opiniones profanas; existe la errónea creencia, por ejemplo, de que hay personas capaces de recordar fragmentos de conversaciones palabra por palabra y, más tarde, repetirlas literalmente.[3]

La primera de las afirmaciones es cuando menos matizable, puesto que con toda probabilidad una buena parte de la comunidad de lingüistas, especialmente aquellos familiarizados con los enfoques pragmáticos, preferirán asociar la posibilidad de repetición, de *formula*ción, a los contextos situacionales y los fines comunicativos de cada ocurrencia, antes que a la extensión de las mismas. La segunda es esencialmente falsa y resulta, además, sencilla de refutar: basta con recordar la actividad laboral cotidiana de miles de intérpretes en el mundo, personas que sólo obtienen su acreditación profesional cuando demuestran fehacientemente que son "capaces de recordar fragmentos de conversaciones palabra por palabra y, más tarde, repetirlas literalmente". En este caso, la sabiduría profana se muestra más fiable que la opinión del experto lingüista.

Ahora bien, las nociones más preciadas a la Lingüística forense se apoyan en este tipo de axiomas infalsables del tipo que encontramos en la cita de M. Coulthard: "cuanto más larga es una secuencia verbal, menos probable es su recurrencia", "dos enunciados distintos son más probables en situaciones diferentes". Legitimarlas es una de las tareas más urgentes de

---

acuerdo a las reglas que haya establecido el programador (COULTHARD, JOHNSON, KREDENS, & WOOLS, 2010, pág. 529).

[1] Enrique ALCARAZ VARÓ, "La lingüística legal: el uso, el abuso y la manipulación del lenguaje jurídico" (TURELL i JULIÀ M. T., 2005a, págs. 54-55).

[2] "Ya comentamos anteriormemente que un tribunal norteamericano permitió a un perito declarar en cuestiones de estilo, pero no dar su opinión sobre la subsiguiente cuestión de la autoría, al no disponer de ninguna teoría científicamente probada que respaldara sus conclusiones. Sin embargo, *todos sabemos intuitivamente* que, cuanto más se parecen dos documentos, más probabilidad hay de que hayan sido escritos por la misma persona" [la cursiva es mía] Lawrence M. SOLAN y Peter M. TIERSMA, "La Lingüística Forense en los tribunales norteamericanos" trad. María Ángeles ORTS LLOPIS (TURELL i JULIÀ M. T., 2005a, pág. 156).

[3] Malcolm COULTHARD, "Experts and Opinions. In my Opinion" (COULTHARD & JOHNSON, 2010, pág. 476).

los peritos lingüistas si aspiran a consolidar el estatus epistemológico científico de sus investigaciones. Una de las estrategias a tal efecto aprovecha las posibilidades experimentales de la Lingüística computacional y de Internet, como corpus textual ilimitado. Así, en una causa donde debía defender un peritaje basándose en el axioma que relaciona la extensión y la frecuencia esperable de los enunciados, Coulthard seleccionó una frase en apariencia banal dentro de las declaraciones del juicio: **"I asked her if I could carry her bags [Le pregunté si podía llevarle sus bolsas]"**. Este enunciado de nueve palabras está compuesto por un léxico con un alto índice de recurrencia, es decir, términos corrientes, empleados con una alta frecuencia en los corpus. Y, sin embargo, continúa Coulthard, de los miles de millones de resultados posibles en Internet (filtrados por *Google*™), ninguno es coincidente con esta secuencia, lo que el lingüista interpreta como una corroboración de su hipótesis. Como corolario a la hipótesis extensión-frecuencia (así lo defendió en el transcurso del proceso judicial en cuestión), Coulthard establece *de manera conservadora* un umbral mínimo de nueve palabras para las ocurrencias a priori interpretables *de autoría única*.[1]

Hay, sin embargo, un error de percepción en la demostración de Coulthard, un error frecuente entre las posiciones que defienden el carácter científico de la Lingüística forense, así como una falla en la metodología empleada, en la verificación empírica de la hipótesis teórica. El error de percepción concierne la textualidad de Internet, que Coulthard interpreta como una suerte de corpus natural que reflejaría no ya las tendencias en el Habla, sino el conjunto de la producción lingüística: una suerte de *gramófono* universal que registraría la producción textual de la humanidad. ¿En qué contextos de Internet sería lícito esperar encontrar está ocurrencia, marcada por el Estilo Indirecto de la narración, de la literatura, o de la declaración policial y del testimonio judicial? ¿En un blog-diario, en una *hipernovela*, en un e-mail, en un foro, en el comentario de una noticia periodística, en una página personal o publicitaria (géneros habituales de la Red), en un chat..? El corpus de referencia no parece el más idóneo.

Por otra parte, la carencia metodológica radica en la supuesta banalidad del enunciado escogido para la experiencia. Aunque es cierto que las palabras seleccionadas son corrientes y, por lo tanto, esperables en un amplio abanico de registros, su orden es, por el contrario, especialmente anómalo. Tanto en inglés como en español, cuando uno pregunta para ofrecer ayuda no suele emplear el modal "poder" sino, más probablemente, "querer". De hecho, la

[1] "Utilizando estos ejemplos argumenté que, si no había ni un solo ejemplo de alguien que hubiera producido esta secuencia de nueve palabras, las posibilidades de que secuencias más largas aparecieran dos veces en documentos distintos era infinitesimal, a no ser, claro está, que una secuencia derivara o fuera una copia de la otra" (COULTHARD, 2010, págs. 476-477).

frase en estilo directo **"*do you want me to carry your bags for you? [¿quiere que le lleve las bolsas?]"** es un enunciado de diez términos que, a pesar de la hipótesis extensión-frecuencia, ¡tiene siete ocurrencias![1] Claro está que este enunciado tiene pocas probabilidades de ser escogido como secuencia susceptible de aportar los rasgos lingüísticos distintivos del idiolecto buscado.

Existe también un posible exceso de confianza o de expectativas en la ayuda o el tipo de conocimiento que los arquetipos lógico-formales pueden aportar a la Lingüística forense. Una suerte de fascinación o deslumbramiento por los modelos estadísticos, con implicaciones no siempre evidentes y que predeterminan las conclusiones (lingüísticas) alcanzadas. Así, por ejemplo, Mª Teresa Turell, en un pasaje donde quiere mostrar el interés creciente por el plagio en la sociedad, se expresa del siguiente modo:

> …el plagio puede suponer y significar cosas distintas en función del campo de conocimiento observado (literatura) y el contexto y tipo de actividad en que tenga lugar (la enseñanza, la traducción), y puede suscitar el interés del público con varios grados de intensidad. En la tabla 2 se presenta *la distribución del interés prestado al plagio*, obtenida mediante búsquedas realizadas en 2003 en páginas de Internet sobre el plagio (…)

	Yahoo.com	*Yahoo.es*
Literatura	97.500	1.650
Internet	174.000	6.680
Enseñanza	148.000	4.150

[La cursiva es mía] (TURELL i JULIÀ M. T., 2005b, págs. 278-279)

A primera vista, nada parece más natural que suponer que los resultados ofrecidos por los motores de búsqueda de Internet reflejan las tendencias generales de la Opinión Pública (publicada). Sin embargo las implicaciones heurísticas que conlleva presentar de este modo los datos estadísticos brutos tienen serias consecuencias en las conclusiones alcanzables. En primer lugar, los procedimientos adoptados por M. T. Turell y Coulthard reflejan una interpretación deficiente de la textualidad específica de Internet y de las lógicas internas de los motores de búsqueda de Internet. Ambos autores parecen considerar como unívocas relaciones entre "el grado de interés sobre el plagio", que suponen cuantificable o matematizable (estadísticamente), y los resultados producidos por los buscadores. Ahora bien, los motores de

[1] Búsqueda llevada a cabo, en inglés (los resultados podrían variar en el portal de España o de un país hispanohablante), con el servidor *Google* el 30 de Junio de 2010. La mayor parte de los resultados eran literarios (*fan fiction*) o blogs.

búsqueda no reflejan (no pueden hacerlo) la totalidad de las ocurrencias en Internet, puesto que los procedimientos que siguen para indexar, filtrar y jerarquizar las ocurrencias y los documentos dependen en buena parte de los enlaces y repertorios presentes en las mismas páginas que procesan; en estos resultados, no aparecen, por ejemplo, los mensajes privados o los contenidos no enlazados por hipervínculos externos de páginas ya repertoriadas. Sí aparece, por el contrario, una gran cantidad de textos repetidos, duplicados o creados mecánicamente, el *spam*, la *basura* textual, que caracteriza también la picaresca de un buen número de los *creadores* de contenidos en Internet. Bien es cierto que los buscadores actualizan regularmente sus repertorios, pero los *robots* que realizan estas tareas automáticamente dependen de los caminos ya conocidos o incorporados dentro de la arquitectura múltiple de la Red, así como de algoritmos y parámetros secretos que los programadores guardan celosamente –y que los Lingüistas forenses, al igual que el público profano, ignoran–, puesto que en ello les va la competitividad de sus buscadores en el disputado mercado de Internet, además de no querer proporcionar pistas que faciliten a los creadores de páginas la adulteración de los resultados.

Asimismo, muchos creadores y programadores incluyen falsas referencias en los *metadata* (zonas de código reservadas a la referenciación dentro del código de la página, no visible inmediatamente) para tratar de engañar a los *bots rastreadores* (que reciben los gráficos nombres de *crawlers* o *spiders*) de los motores de búsqueda. Imagino (no lo especifica) que M. T. Turell se habrá servido de las *colocaciones* (búsquedas combinadas de dos o más términos) para obtener los resultados repartidos entre las tres grandes áreas de interés, para lo cual, por otra parte, ha optado por ignorar los resultados pertinentes que podrían haberse obtenido con otras frases de búsqueda. Para poder tener la completa certeza de que las ocurrencias son pertinentes, la investigadora debería haber comprobado todas y cada una de los miles[1] de resultados arrojados (97.500, 174.000, etc.), tarea que no ha llevado cabo, por la sencilla razón de que los motores de búsqueda no lo permiten (al menos *Google* y *Yahoo*) al limitar las búsquedas mostradas a mil resultados.

Entonces, si los resultados obtenidos presentan limitaciones empíricas de tal envergadura, ¿por qué los lingüistas forenses siguen sirviéndose de los motores de búsqueda en la Red para elaborar corpus y verificar hipótesis de trabajo?[2] Y si los resultados son necesariamente

[1] El total de resultados astronómicos (miles, millones) que los buscadores ofrecen en la primera página se reduce en ocasiones drásticamente, incluso a unos pocos cientos, al cabo de varias páginas de búsqueda.

[2] "Si tuviéramos que aportar pruebas del poder diferenciador y diagnóstico de las palabras que aparecen una sola vez, las obtendríamos por medio de búsquedas válidas en Internet en casos sospechosos de plagio. La experiencia nos confirma que el método más económico que debe usarse a la hora de buscar textos sospechosos de plagio

aproximativos, ¿por qué tomarse la molestia de precisar la fecha y el número exacto de resultados? A pesar de que las conclusiones que se alcancen deban ser relativizadas en función de las restricciones genéricas y operacionales de los sistemas y estrategias informáticas adoptadas, no parece que haya que descartar por completo su utilización en la Lingüística computacional, siempre y cuando estas limitaciones se hagan explícitas y se consideren hasta sus últimas consecuencias. Una posible respuesta al segundo interrogante puede encontrarse en el hecho de que los ejemplos aducidos por Coulthard y Turell aparecen en artículos que explícitamente persiguen la legitimización de la Lingüística forense con un estatus científico semejante al de la Medicina legal. En este contexto, las *interferencias* –utilizo el término en el sentido propio a la Filosofía de la Ciencia– con el lenguaje lógico-formal, propio de las disciplinas *científicas* (supuestamente neutro y unívoco) serían quizás mejor interpretadas como argumentos retóricos, *extra-verbales*, *persuasivos*,[1] y no como enunciados científicos verificables empíricamente. Aunque descienda directamente de la Lingüística General y, por consiguiente, pertenezca en principio a las Humanidades, la Lingüística forense subordina sus objetivos epistemológicos a las *verdades y formas jurídicas*,[2] con un horizonte ontológico y discursivo propio (remito al lector a la explicación de las definiciones jurídicas del plagio).

Estas presunciones heurísticas permiten la elaboración de estrategias y sistemas de detección de plagio, siendo especialmente determinantes en los sistemas herméticos, donde la comparación detallada texto a texto es privilegiada antes que la búsqueda general de coincidencia de segmentos. Los textos de un corpus limitado son comparados entre sí a través de exámenes lexicométricos encaminados a contrarrestar los diversos procedimientos para ocultar las deudas textuales. Estas *estrategias de ocultación* son agrupadas –ahora, como hace tres siglos por Thomasius, Reinelius y Richesource– en tres grandes operaciones: inserción, supresión y reescritura (substitución, recomposición).

---

en Internet consiste en realizar la búsqueda con colocaciones diferenciadoras, cuyos elementos aparezcan una sola vez en el texto en cuestión", Malcolm COULTHARD, "Algunas aplicaciones forenses de la lingüística descriptiva", trad. María SINTE Y Mª T. TURELL (TURELL i JULIÀ M. T., 2005a, pág. 263) .

[1] "Creemos que una *presentación visual fuerte* permite a los usuarios finales [profesores, examinadores, jueces, miembros del jurado, policías, etc.] del resultado final de los análisis [output] *reconocer la verdadera similitud* y comprender mejor por qué el programa ha seleccionado y marcado oraciones como similares cuando a menudo esto no resulta obvio en la primera lectura" David WOOLS, "*Computational Forensic Linguistics. Searching For Similarity In Large Specialised Copora*" (2010, pág. 590).

[2] Los peritos judiciales supeditan sus objetivos epistemológicos generales a la acumulación de evidencias dentro de un sistema de adversarios arbitrado por los jueces y magistrados; cada una de las partes puede solicitar sus servicios, condicionando la dirección de sus pesquisas: ver la contribución de Lawrence SOLAN, en la obra colectiva antes mencionada, "The Forensic Linguist. The Expert Linguist Meets the Adversial System" (COULTHARD & JOHNSON, The Routledge Handbook of Forensic Linguistics., 2010, págs. 395-407).

Los programadores y diseñadores de los sistemas de detección parten de premisas lógicas que determinan la forma que adoptan los algoritmos, valores y parámetros que entrarán en juego a la hora de cotejar el texto dubitado y los textos del corpus de referencia. La forma silogística que adoptan es *grosso modo* la siguiente:

> Sean *s* un documento sospechoso y *D* un conjunto de documentos de referencia, el objetivo de la detección automática de plagio es encontrar aquel documento $d \in D$ que haya sido utilizado como fuente para obtener el documento *s*, el cual presumiblemente es un caso de plagio. Dicha búsqueda puede llevarse a un nivel más específico: Sea $s_i \in s$ un fragmento plagiado, el objetivo es encontrar aquel fragmento $d_j \in$ d tal que d_j es la fuente del fragmento plagiado s_i (BARRÓN CEDEÑO, 2008, pág. 5).

Esta indagación lógica adquiere la forma de una ecuación matemática que servirá de base para el conjunto de los parámetros que clasificarán el grado de dependencia textual entre el texto dubitado *s* y el corpus *D*. Esta función de similitud textual entre el conjunto de segmentos de un texto S(A) y los de un texto S(B) se denomina *R* (< *Resemblance*), valor que aumentará cuanto más segmentos compartan A y B, indicando una mayor probabilidad de dependencia (y de plagio):[1]

$$R = \frac{|S(A) \cap S(B)|}{|S(A) \cup S(B)|}$$

En las operaciones de cotejo de los *sistemas de detección con referencia* no todos los segmentos son considerados igualmente pertinentes o significativos. Suele entenderse que las preposiciones, artículos o pronombres, palabras extremadamente frecuentes y poco susceptibles de marcar la variación estilística, pueden falsear los análisis y ocultar la importancia de otras repeticiones. Asimismo, el empleo de las estrategias de inserción, supresión y reescritura puede ocultar patrones de repetición, glosa o composición resultantes de una presumible dependencia textual. Por ello, los programadores y analistas suelen preferir lo que se ha denominado el *sistema de detección por N-gramas*, segmentos que varían de una a varias palabras, evitando de este modo la alteración del orden de las palabras o las desviaciones producidas por la inserción o supresión de palabras. De los sistemas de detección que tienen en cuenta distintas variables estilométricas, el coeficiente de similitud R u otros valores, se dice que emplean una *lógica difusa* (*fuzzy logic*), en oposición a los sistemas como *Google*,

[1]Caroline LYON, James MALCOLM y Bob DICKERSON (2001) "Detecting Short Passages of Similar Text in Large Document Collections." *Proceedings of the 2001 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing*, Ithaca: Cornell University, págs. 118-125.

Yahoo o *Turnitin* que buscan, por lo general,[1] recurrencias y colocaciones *idénticas* (WOOLS, 2010, pág. 579).

Los *sistemas de detección* con referencia pueden ser combinados con *sistemas de detección intrínsecos* que se centran en la detección de los segmentos más susceptibles de ser ajenos dentro del documento dubitado. Estas estrategias intrínsecas se basan en fórmulas estadísticas empleadas en Socio-lingüística para separar los registros y variedades del Habla. Entre estos parámetros se encuentra el *coeficiente de legibilidad* que otorga valores en función de la longitud y el grado de subordinación sintáctica medios, la longitud media de las lexías (que supuestamente refleja el nivel cultural de los autores/ locutores), así como la *riqueza léxica relativa* que tiene en cuenta la existencia de hápax (ocurrencias únicas) y su frecuencia relativa (la recurrencia y un índice bajo de ocurrencias singulares es interpretado como un indicio de *pobreza léxica relativa*).

Otras categorías discursivas susceptibles de producir hápax y que también son destacadas en los análisis forenses conciernen a los errores ortográficos, tipográficos y gramaticales (*errores de competencia y actuación*). Su repetición continuada o en contextos similares (en una misma cita, por ejemplo) puede llegar a ser interpretada como una evidencia determinante sobre el plagio, a pesar de que deban ser confrontados a la *Norma* histórica vigente en cada momento histórico (un error ortográfico puede ser muy frecuente en un periodo determinado). Otros elementos privilegiados provienen de las presunciones (no verificables) antes mencionadas sobre el texto, el autor o la propia definición de la propiedad intelectual. Paul Clough ha sintetizado estos indicadores en una lista bastante exhaustiva de quince categorías: 1. vocabulario utilizado, 2. cambios en el vocabulario, 3. texto incoherente, 4. puntuación, 5. cantidad de texto común entre documentos, 6. errores en común, 7. distribución de las palabras, 8. estructura sintáctica del texto, 9. largas secuencias de texto en común, 10. orden [grado, coeficiente *R*] de similitud entre textos, 11. dependencia entre ciertas palabras y frases, 12. frecuencia de las palabras, 13. frecuencia por el uso de sentencias [oraciones], 14. legibilidad del texto, 15. referencias incongruentes (BARRÓN CEDEÑO, 2008, pág. 8).

Estos indicadores, presentes en mayor o medida en la totalidad de los peritajes lingüísticos, sólo pueden ser válidos si aceptamos sus limitaciones epistemológicas. En ningún caso pueden ser aceptados como *pruebas* (demostraciones objetivas o irrefutables) dentro del discurso científico. En otras palabras, los análisis, informes o peritajes que se sirvan de ellos, únicamente son válidos siempre y cuando permanezcan dentro de los límites de los discursos

[1] En los últimos tiempos, la mayoría de los buscadores ha incorporado mecanismos mixtos como el sistema de sugerencias de búsqueda en el que el navegador adivina posibles errores o sugiere búsquedas relacionadas.

judiciales y sus específicas *lógicas de la prueba y del dictamen*.[1] La *propiedad intelectual*, la *autoría*, la *originalidad* y la *validez* literaria o científica son nociones extremadamente complejas desde el punto de vista de la Filología, la Filosofía de la Ciencia o la Historia, como hemos podido comprobar en los capítulos precedentes a través de numerosos ejemplos; creer que la cuestión se ha simplificado –desde la última Modernidad científica (ss. XIX-XX), con la estandarización y extensión de los protocolos científicos de exposición teórica, políticas de citación y probación– es, en mi opinión, hacer prueba de un optimismo ingenuo[2] o de un pragmatismo inconsciente.

De hecho, la aplicación de los modelos matemáticos y estadísticos, la *matematización* de la textualidad, implica una simplificación, una racionalización de los recursos interpretativos que es incompatible con la profundidad semántica de las humanidades o de la Crítica. Las definiciones del plagio deben necesariamente ser simples para permitir el procesamiento lógico-matemático de los datos brutos. Así por ejemplo, Barrón Cedeño define el fenómeno del siguiente modo:

> El tipo de plagio que nos interesa en este momento es el de palabras, en particular aquellas que se encuentran en una realización escrita, es decir, el plagio en texto. Dentro de este ámbito, *plagiar implica incluir fragmentos de texto que se encuentran en documentos escritos por otro autor en un documento propio sin incluir el crédito* [referencias bibliográficas] correspondiente (BARRÓN CEDEÑO, 2008, pág. 1) [la cursiva es mía].

Una definición simple, formalista, tiene la ventaja considerable de descargar al examinador de la tarea de descubrir la verdadera intención del autor sospechoso.[3] Sin embargo, resulta relativamente sencillo encontrar contextos particulares para cada indicador de sospecha, así como explicaciones verosímiles para coincidencias formales o patrones de similitud. Un trabajo científico puede obviar las referencias bibliográficas porque su autor considere que éstas son de sobra conocidas por la comunidad científica y que mencionarlas podría ser interpretado como falta de profundidad o ignorancia de la actualidad de la disciplina. Asimismo,

---

[1] La acción de salir corriendo del lugar de un asesinato con un cuchillo y la ropa ensangrentados puede convertirse en una serie pruebas incriminatorias, pero nunca será como fenómeno singular el objeto legítimo de estudio de una disciplina científica o humanística; el examen de los comportamientos individuales es asunto exclusivo del Poder y del Saber judicial, no de la Antropología que los estudia de manera colectiva y *generalista*.

[2] Considérese el título de este artículo escrito por los desarrolladores de un programa informático destinado a luchar contra el plagio en la Universidad de Hertfordshire: C. LYON, R. BARRETT, y J. MALCOLM (2006). "Plagiarism Is Easy, But Also Easy To Detect [Plagiar es fácil pero también es fácil detectarlo]". En *Plagiary: Cross-Disciplinary Studies in Plagiarism, Fabrication, and Falsification*, University of Michigan, págs 57-65.

[3] "Por esta razón la responsabilidad de saber cómo atribuir [las referencias] y de comprobar que se ha hecho correctamente *debe ser transferida* al estudiante, de modo que el profesor *no se vea obligado a decidir* si el préstamo no señalado era deliberado o no" (COULTHARD, JOHNSON, KREDENS, & WOOLS, 2010, pág. 524) [la cursiva es mía].

ningún postulado de la sociolingüística impide que un locutor emplee durante todo discurso una variante de estilo y puntualmente o en otros pasajes otra. Las opiniones de los expertos tienden más bien a proporcionar a los tribunales probabilidades o indicaciones sobre la verosimilitud de las interpretaciones, antes que juicios objetivos o definitivos.

En la adopción de este tipo de presunciones heurísticas, la lingüística forense se muestra como heredera directa de la Crítica textual lachmaniana y estructuralista. Los intentos filológicos con vistas a determinar los arquetipos textuales para los grandes textos vernáculos, una búsqueda por los manuscritos originales (perdidos) mediante su reconstrucción virtual a partir de los rasgos más representativos de sus copias y del idiolecto (también reconstruido) de sus copistas. Ello era posible porque en la concepción lachmaniana los errores (ortográficos, lapsus, etc.) son ocurrencias únicas (hápax), su recurrencia sólo puede interpretarse como la existencia de un original común y previo, o una dependencia textual entre los textos (copias) que presentan los mismos errores. Esta concepción de la tradición textual ha dejado de ser hegemónica y sólo pervive en la disciplina tras ser objeto de importantes matizaciones y correcciones. Hoy en día, las críticas que suscita este tipo de visión de la tradición textual podrían ser proferidas con respecto a las posiciones antes expuestas de la Lingüística forense, que buscan en el autor un horizonte de estabilidad, de cohesión, de coherencia formal y de significación, y a las que se les puede aplicar las observaciones de Bernard Cerquiglini sobre los ideas apriorísticas de la Crítica textual:

> La tesis de la copia como degeneración presupone un original sin faltas: el autor no tiene derecho al lapsus. Asimismo, la idea de una degradación lingüística [la autoría forense hablaría más bien en términos de "variación o incoherencia formal"] implica un origen impecable: el autor tampoco tiene derecho a la incorrección, a las aproximaciones o incluso a la diversidad de su habla [parlure]. Al hacer esto, la Filología se adhiere subrepticiamente a una teoría literaria que es la del genio. Mantiene en pie una teoría autoritaria del sujeto [del discurso] (dueño tanto del sentido como del significante que lo expresa), la idea de un origen y de una estabilidad textual, mediante la magnificación de un autor transcendente (1989, pág. 90).

Este tipo de constataciones debería obligar a los programadores y peritos lingüistas bien a verificar cada indicador formal aducido caso a caso (lo cual puede desde ralentizar hasta imposibilitar el conjunto del examen), bien a relativizar el alcance epistemológico de sus trabajos. Otra objeción que suscitan a menudo los trabajos de la Lingüística forense es la validez de las elecciones subjetivas que los peritos realizan, especialmente en la elaboración de corpus y la identificación de los segmentos *anormales*. Numerosos lingüistas forenses, aunque

admiten el problema y reclaman cautela y discreción en las inferencias obtenidas a partir de la confrontación textual, se muestran "optimistas"[1] y consideran que la digitalización continua generará corpus cada vez más extensos y fiables, que permitirán establecer con mayor fiabilidad la frecuencia relativa frente a una Norma que podrá al fin ser abstraída. Sin embargo, estas perspectivas adolecen de la misma inconsistencia metodológica que señalé en relación con el uso de los corpus de Internet. Por otra parte, es posible realizar una crítica similar sobre los corpus que se mencionan como más importantes o útiles para establecer la Norma literaria o de los distintos discursos (periodísticos, por tipo de publicación, etc.) para el español: el CORDE (corpus histórico) y el CREA (español actual),[2] ambos de la RAE, pero cuya fiabilidad continúa siendo limitada, puesto que recogen muestras muy parciales de textos juzgados *a priori* como significativos (por el principio de autoridad o de representatividad percibida). Incluso si estos corpus fueran ampliados y los criterios de inclusión mejorados, nunca dejarían de ofrecer resultados aproximativos y no una *ratio* científica a partir de la cual sería posible establecer sin lugar a dudas la *normatividad* de una ocurrencia determinada.

Otro obstáculo de consideración es la posibilidad de la sinonimia o equivalencia en los lenguajes naturales –en los lenguajes artificiales es formalizable más fácilmente–. La posibilidad de expresar un mismo contenido con formas verbales distintas es una de las asunciones necesarias para poder hablar de plagio de contenidos. La imposibilidad de formalizar eficazmente estas equivalencias de significado, puesto que no siempre es necesario conservar las estructuras sintácticas, independientemente de la función que desempeñen en ellas las lexías afectadas, ha conducido a los programadores a buscar nuevas vías. Una de las soluciones propuestas se apoya en las nuevas perspectivas de clasificación semántico-pragmáticas, una red semántica (MOZGOVOY, 2008, pp. 26-27) organizada a partir de meta-glosarios (también

[1] L. SOLAN y TIERSMA hablan de "resultados prometedores" ("La Lingüística Forense en los tribunales norteamericanos", 2005, pág. 164); en el mismo sentido se pronuncian R. W. SHUY (2005, pág. 41), M. COULTHARD, A. JOHNSON, K. KREDENS y D. WOOLS, quienes apuntan además a la construcción progresiva de corpus como una solución a las indeterminaciones teóricas (2010, pág. 529).

[2] Mª T. TURELL (2005b, págs. 293-294). Más recientemente, ha aparecido el volumen colectivo coordinado por Javier BLASCO, Patricia MARÍN CEPEDA y Cristina RUIZ URBÓN, *Hos ego versiculi feci… Estudios de atribución y plagio*, Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2010. Los estudios recogidos en el volumen adolecen de las mismas debilidades metodológicas que afectan globalmente a las investigaciones forenses; así, por ejemplo, el uso del CORDE, tomado como si se tratara de una muestra completa o significativa de la Escritura de un periodo determinado, debería marcar como provisionales o meramente indicativas las conclusiones alcanzadas. Aunque el artículo de Susana GIL-ALBARELLOS, "Algunas consideraciones teóricas sobre el fraude literario" –colocado significativamente en la parte final del volumen, págs. 333-345– llama a la prudencia, no parece que estas precauciones metodólógicas hayan sido tomadas en cuenta en el conjunto del volumen. A pesar del optimismo expresado en la "introducción: sic vos non vobis" por Javier BLASCO (pág.11), los estudios de este tipo –como anteriormente la atribución de la *Celestina*, del *Lazarillo* o del *Qujiote* de Avellaneda– difícilmente alcanzan la unanimidad de la Crítica, por las razones arriba expuestas: concepción monolítica del estilo de un autor, infalsabilidad de los resultados, ausencia de norma lingüística fiable de comparación, etc.; obstáculos que, por el momento, parecen insuperables.

multilingües) y basada en las propiedades de los nuevos formatos de textos electrónicos (el formato XML y la web 3.0) y los nuevos usos internautas asociados (BARRÓN CEDEÑO, 2008, págs. 45-49). Aunque es innegable que en corpus muy restringidos este tipo de desarrollo puede ofrecer resultados fructíferos, la experiencia de la Traducción automática (empresa que se basa en los mismos procedimientos de procesamiento del texto, los contextos y la selección distributiva) prueba las limitaciones inherentes a estos sistemas –para comprobarlo, basta con someter a cualquiera de los programas disponibles en el mercado no ya un poema, sino textos dotados de una mínima complejidad, como pueden ser las instrucciones de los electrodomésticos–.

En definitiva, en tanto no se construyan máquinas capaces de *pensar* –perspectiva por el momento descartable– lo mejor que alcanzan a hacer los ordenadores y programas informáticos es "simular" los comportamientos humanos (WOOLS, 2005, págs. 308-309), –y el hecho de que existan computadoras capaces de crear combinatoriamente poemas y engañar a los lectores inadvertidos es una prueba de ello–. Formidables herramientas que facilitan las operaciones subalternas y mecánicas, su fracaso[1] no hace sino evidenciar las insuficiencias[2] de las estrategias teóricas que tratan de alcanzar una definición esencialmente formal (cuantitativa) del plagio. Del mismo parecer se muestra J. Rubio Tovar:[3]

> En los estudios de humanidades no se alcanzan demostraciones cartesianas *more geometrico*, a base de conclusiones evidentes como las que se desgajan de los silogismos, pero sí se puede mostrar el carácter razonable o verosímil de una propuesta (2004, pág. 461).

Esta situación no es exclusiva del ámbito literario, pero se hace especialmente manifiesta cuando los textos artísticos muestran su especificidad significativa. Así, por ejemplo, después de poner en guardia contra la tentación de dictaminar el plagio sin tener en cuenta el contexto cultural de origen, M. T. Turell se limita a mencionar el componente imitativo de la tradición literaria (la *imitatio*), para concluir que:

---

[1] Recientemente, Lawrence SOLAN resumía sus conclusiones sobre el rol del lingüista forense en los tribunales de justicia del siguiente modo: "He explorado aquí dos problemas relacionados, aunque aparentemente distintos, que surgen cuando el experto lingüista entra en el mundo de la litigación: el sistema legal no es realista en sus expectativas sobre lo que la Ciencia puede hacer, y la comunidad de forenses no ha desarrollado adecuadamente métodos válidos y fiables" ("The Forensic Linguist. The Expert Linguist Meets the Adversial System", 2010, p. 406).

[2] Gerald MCMENANIN enumera y trata de responder a las principales críticas que ha recibido la Lingüística forense en "Forensic Stylistics. Theory and Practice of Forensic Stylistics" (COULTHARD & JOHNSON, 2010, págs. 503-507); sus argumentos me parecen más voluntaristas que convincentes.

[3] En el mismo sentido se pronuncia, desde la Informática, Maxim MOZGOVOY: "Debe señalarse también que una herramienta de detección de plagio sólo puede proporcionar evidencias de similitud entre pares de documentos. No puede [por sí misma] probar la existencia del plagio. Por lo tanto, es importante que el humano que evalúa no base su dictamen final únicamente en los coeficientes [scores] de similitud generados por la herramienta informática" (2008, pág. 11).

> …son muchos los elementos que pueden ser objeto de plagio en una obra literaria y más aún dependiendo del género en el que se ha escrito (…) En poesía, aparte del **tema** del poema, se puede *imitar* o *copiar* la **rima** o las **figuras retóricas**, y en la novela puede *plagiarse* el **tema**, el **argumento**, los **personajes**, el **dialecto** y el **estilo** [la cursiva y negrita son mías] ("El plagio en la traducción literaria", 2005b, pág. 279).

La tautología del comentario de la investigadora no hace sino remitir a la circularidad de *la Semiótica de la Mentira*, en la que –como señalaba Eco– cada término remite interminablemente a otro de la serie: *verdadero*, *copia*, *doble*, *falso*, *original*, etc. Esta insuficiencia conceptual se traduce en sinónimos improvisados para la acción descrita (*imitar*: *copiar*: *plagiar*) y cuyos objetos se encuentran en un catálogo disímil donde se mezclan categorías semánticas y narratológicas, formas poéticas y conceptos lingüísticos. En realidad, la *imitación / copia / apropiación / préstamo / relación intertextual / ...* de cualquiera de los elementos que menciona no constituye en ningún caso un plagio, al menos en lo que se entiende habitualmente por el término. Las rimas, las figuras retóricas y los dialectos son sin lugar a dudas –como bromeaba el personaje de Ramón Pérez de Ayala en *La triste Adriana*– "bienes mostrencos". No sólo la Ley defiende la apropiación de personajes, de temas y argumentos con fines paródicos, o cuando han pasado 70 u 80 años, dependiendo de los países, desde la muerte de su autor; más aún, las poéticas modernistas desde Lautréamont han hecho de las apropiaciones explícitas o implícitas uno de los recursos literarios de una actividad escritural que, de todas formas, es definida desde Montaigne como una *interglosa infinita*. ¿Cómo separar el plagio de los procedimientos adoptados por Joyce (*Ulises*, *Finnegans Wake*), Ramón María del Valle-Inclán (*Sonatas*, *Tirano Banderas*, *La piel del cielo*), Georges Perec (*La vie : mode d'emploi*), por no mencionar los recurrentes pasatiempos híper e intertextuales de un cierto Jorge Luis Borges..? A partir de las formas transgresoras de vanguardia, la intertextualidad extrema se difunde en las poéticas contemporáneas, sin que el prestigio o la calidad de las obras (criterio fundamentalmente heredado de la *imitatio* clásica) puedan ser esgrimidos como parámetros científicos o formalizables. Como resumía un crítico sobre la obra de Benjamín Prado, en una reflexión que puede ser extendida a buena parte de la poesía escrita desde la segunda mitad del siglo XX:

> (…) De nuevo nos encontramos ante un problema tipológico y de terminología: no puede ser considerada un[a] cita, tampoco un plagio (…) ni una alusión o referencia, pues hay cita literal (…)[1]

Las caracterizaciones más habituales del Posmodernismo, de la cultura contemporánea, no han hecho sino mostrar la debilidad de los asideros teóricos que la Crítica había tomado por seguros: autor, obra, intención, canon/valor, originalidad. Las sucesivas manifestaciones de lo moderno han desbaratado los múltiples intentos de aprehender formal o históricamente la Literatura, actividad que recibe cada vez con más frecuencia –y el cambio no es insignificante—la denominación de Escritura. Entre otras consecuencias, esta evolución paradigmática ha conducido a reforzar la naturaleza reiterativa de la literatura, la preponderancia del discurso sobre el individuo (del medio sobre el mensaje, en la perspectiva de McLuhan), y a minar subrepticiamente las nociones de *estilo individual* u *obra*. Esta Poética posmoderna, que estaría ligada a procesos sociales, culturales y macroeconómicos sistémicos propios de la Globalización, y dominaría obras de autores de horizontes muy diversos como Juan Goytisolo, Leopoldo María Panero (*Teoría lautreamontiana del plagio*), Ulalume González de León (*Plagio I*, *Plagio II*), Edmundo Paz Soldán (*Río fugitivo*), Belén Gache o Ricardo Piglia, autores que menciono a título meramente ilustrativo de un fenómeno que afecta a la totalidad del paradigma discursivo. El régimen poético que caracterizaría la Posmodernidad sería el "pastiche vacío" [*blank pastiche*, *écriture blanche*], la imitación no de textos sino de discursos, sin intención paródica, sin jerarquía normativa (ya no habría un discurso hegemónico del que diferenciarse), una suerte de recreación, collage o hibridación generalizados de formas populares y de vanguardia (arte Kitsch), en la que la investigación y la taxonomía, es decir, la labor de organización diferenciadora, de los grandes "estilos modernistas", las nociones heredadas del Romanticismo (historia, espíritu nacional, genio-talento) y las identidades dialectales (idiolectos, escuelas, tendencias), no tendría ya ni sentido ni sitio dentro del discurso de la Crítica.[2]

Estas perplejidades e insuficiencias terminológicas cifran la impotencia de las estrategias formales, estructuralistas o lógico-matemáticas, de definición del plagio confrontadas a las poéticas contemporáneas citacionales, intertextuales, plagiaristas... Plagio, como *belleza*, *buena* y *mala* literatura son calificaciones esencialmente interpretativas que se aplican a obje-

---

[1] Juan SENÍS FERNÁNDEZ, "No es novísimo todo el culturalismo que reluce. Una aproximación a la poesía de Benjamín Prado". *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, nº 4, Vigo: Universidad de Vigo, 2001, pág. 148.

[2] Estas son algunas de las tesis centrales del conocido libro de Fredric JAMESON, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991. Ver especialmente las págs. 16-25.

tos completamente disímiles entre sí. Un mismo artefacto literario puede ser etiquetado como plagio por un crítico y como obra maestra por otro (recuérdense los ejemplos de Clarín o Campoamor sin ir más lejos). Los capítulos históricos de este trabajo proporcionan numerosos ejemplos al respecto. Las lecturas de los peritos, como las de cualquier lector, están determinadas por su *competencia lectora* y por su *horizonte de expectativas*: donde uno apreciará un "calco argumental", otro podría interpretar "un homenaje intertextual", y ya hemos visto cómo recurrir a la biografía, a la psicología o a las intenciones manifiestas del autor desembocan ineluctablemente en *cul de sacs* metodológicos.

La superación de los atolladeros teóricos pasa a menudo por reformular los grandes interrogantes que modelan el discurso científico y crítico. Si no son formales o intencionales, ¿cómo se rigen, pues, estas modalidades de lectura? ¿Por qué unos textos son más susceptibles que otros de recibir críticas y acusaciones? ¿Qué presunciones, horizontes ideológicos, convenciones y relaciones de poder entran en juego cuando se duda de la autoría o la originalidad de un texto? De estas y otras cuestiones nos ocuparemos en el siguiente capítulo consagrado a las *Estrategias de Lectura*.

2.5 Estrategias de lectura: Pragmática y Poder.

Plagiarism is in the eye of the beholder.[1]
Marilyn Randall.

Uno por uno, los volúmenes de mi amigo me enseñan lo que cada uno nos separa. Cada nueva explicación del mundo nos aleja de éste y nos lo obscurece. Mis referencias no son las suyas. Hablo en el vacío.

Augusto Monterroso, *La letra E*.

En las dos últimas décadas se ha procedido a una reevaluación de las categorías empleadas por la Crítica y la Teoría Literarias para tratar del plagio. Comprobadas las dificultades para alcanzar una definición y una tipología del fenómeno desde las estrategias formales o autoriales, una corriente de la Crítica decidió desviar su atención hacia el papel desempeñado por el lector y sobre las condiciones de lectura que permitían una interpretación condenatoria de la intertextualidad. Esta corriente pragmática se interesa por el contexto, la situación y otros elementos extra o para-textuales, siguiendo en esto la vía marcada por Foucault, en el sentido en que no busca en los textos sino en el Discurso y en las situaciones particulares en las que se desarrolla, la motivación y origen de las interpretaciones condenatorias; el objetivo no es realizar una historia, sino una *genealogía* del plagio (HOWARD, 1999, p. 68).

Podemos situar la evolución de la Crítica y de los discursos académicos sobre el plagio dentro de una renovación más amplia en las Humanidades y Ciencias sociales, que podría ser caracterizada por el debate en torno a la Globalización (canon, estudios post-coloniales) y a la Posmodernidad, entendidas como anverso y reverso de una misma serie fenomenológica, reflexión que habría tenido lugar preferentemente en América del Norte. El debate habría sido precedido por la asimilación del conjunto de textos de la crítica francesa (*French Theory*) y por una serie de nociones que habrían preparado el terreno para la teorización paradójica propia de la Posmodernidad actual: *muerte del autor* (desaparición, escisión del sujeto de discurso), *difuminado de la obra en una textualidad ilimitada* (Gran Texto, Biblioteca total), *muerte del hombre* (anonimia cultural, fin de las ideologías, etc.).

[1] 'El plagio está en la mirada del que observa/ depende del cristal con que se mire', variación sobre la frase hecha "beauty is in the eye of the beholder".

La integración definitiva de estos modelos epistemológicos en el discurso teórico sobre la autoría y la propiedad intelectual se cristalizó en un simposio organizado por la universidad de Case Western Reserve de Cleveland (Ohio) en 1991, cuyas actas recogen buena parte de las intervenciones bajo el significativo título de *La construcción de la autoría. Apropiación textual en el Derecho y en la Literatura* (WOODMANSEE & JASZI, 1994). La mayor parte de las intervenciones reflejaban las interrogaciones y ansiedades que suscitaban los cambios tecnológicos y las transformaciones culturales, legales y sociales, y estaban marcadas por una profunda (y arriesgada) heterogeneidad de enfoques y de disciplinas (Filosofía, Historia, Derecho, Filología, *Writing Centers*, *Cultural Studies*, Feminismo, etcétera). La mayoría de los participantes se mostró de acuerdo en asociar las diferentes historias de la autoría (figuras de autor, propiedad intelectual y *copyright*, etc.), y en reivindicar un historicismo supuestamente descuidado por la crítica (post)estructuralista anterior. Al final de la década, otra obra colectiva, coordinada esta vez por Lise Buranen y Alice M. Roy, con el explícito título *Perspectivas sobre el plagio y la propiedad intelectual en un mundo posmoderno*, culminaba la evolución marcada por la obra de Woodmansee (quien ha estudiado la función de las figuras del *genio* del siglo XVIII y la aparición del *copyright* y de las primeras leyes sobre Propiedad Intelectual en el Reino Unido) y Jaszi, como las propias editoras señalaban en la introducción de la obra (1999, págs. ix-xii). Quizás la diferencia más destacable entre las dos recopilaciones es el hecho de que las definiciones jurídicas predominantes en la primera ceden protagonismo en favor de perspectivas más políticas o ideológicas; entre las dos, el discurso y las definiciones académicas de la cultura y de la propiedad intelectual se había ampliado para acoger una *variedad* –más incierta, contradictoria o confusa, sin lugar a dudas– más efectivamente *posmoderna*.

Si he sacado a colación estas dos antologías no es tanto por la influencia (innegable) que hayan podido tener la treintena de estudiosos que participó en ella, sino por su carácter inaugural o ejemplarizante en lo tocante al estudio de la autoría y de la propiedad intelectual. En fechas cercanas al encuentro de Cleveland, se celebraba en la Universidad de Ottawa un simposio sobre el plagio, cuyas actas fueron editadas por Christian Vandendorpe (Le plagiat: actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 26 au 28 septembre 1991., 1992). Este encuentro internacional también muestra unas características similares a los encuentros generales, antes mencionados, sobre la "autoría y los derechos de autor": intervenciones de distintos especialistas (psicólogos, hispanistas, arabistas, críticos literarios, periodistas, etc.), interés por los horizontes de recepción de las obras antes que por sus "similitudes sospechosas" (antigua recensión filológica de fuentes). Desde 1991, se han organizado varios

simposios internacionales sobre la cuestión, algunos generales y de carácter internacional, como el celebrado en Tours (MAUREL-INDART, 2002); y otros más específicos dedicados a periodos o a literaturas nacionales: así, sobre el Renacimiento entre los siglos XV y XVII (COUTON, FERNANDEZ, JÉRÉMIE, & VÉNUAT, 2006) o el celebrado en Oslo sobre las literaturas nacionales en la Europa Moderna (BJØRNSTAD, 2008); hasta el más reciente, organizado por la Casa de Velázquez de Madrid, sobre las prácticas y conductas medievales entre los siglos X y XIII (TOUBERT & MORET, 2009). En todos ellos se da una multidisciplinariedad (desde la arquitectura hasta la enseñanza de idiomas) que en sí misma constituye una confirmación de las estrategias de lectura (pragmáticas) que subyacen y permiten la coexistencia de diferentes, e incluso contradictorias, definiciones y discursos disciplinados sobre el plagio.

La confluencia de lecturas e interpretaciones traduce, si no me equivoco, el desplazamiento de la atención de la Crítica –movimiento no unánime, sin embargo, como prueba el florecimiento de la Lingüística forense, divergente hasta cierto punto– hacia el *polo* Ω del esquema comunicativo. Así resume Marilyn Randall –autora del estudio que, en mi opinión, mejor explica y aplica esta concepción comunicativa y funcional, *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit and Power* (2001)– el cambio de perspectiva que caracteriza sus trabajos y buena parte de la Crítica más reciente:

> El elemento silenciado en ambas definiciones [ética y jurídica] es el componente pragmático del Lector –crítico, acusador o juez– cuya autoridad le confiere la capacidad para reconocer la repetición, para calificarla, y de este modo interpretarla como fraudulenta o lo contrario, para juzgar la repetición y al autor culpables, inocentes o, en ocasiones, dignos de alabanza. Incluso cuando examino al Autor, mi verdadero objetivo es, de hecho, el Lector, el origen de los juicios que conforman el conjunto de las evidencias contra el Plagio (2001a, pág. 19).

A lo largo de la historia de la Literatura (remito al lector al primer capítulo del presente trabajo, para los ejemplos de todo lo que sigue a continuación) podemos comprobar hasta qué punto los mismos textos pueden desencadenar reacciones opuestas, unas aprobatorias, otras rotundamente negativas; o de qué manera los autores originarios de las clases sociales o razas subalternas se enfrentaron más frecuentemente a este tipo de reacciones.

En la definición fenomenológica del plagio, se trata de comprender por qué determinados textos suscitan en los lectores una condena como no originales, como falsas obras. Se trata de rastrear las asociaciones, las presuposiciones, las redes de referencia y representación,

los horizontes de lectura, y otros elementos provenientes de la corriente crítica que se conoce como *Estética de la Recepción*:[1]

1) *La ruptura del contrato de lectura*. Desde una estrategia de lectura, un texto "plagiario" no es simplemente aquel que retoma lo "sustancial de otro", sino que, como categoría interpretativa, está íntimamente relacionado con los tabúes y las prohibiciones discursivas morales o, si se prefiere, ideológicas, que conciernen la dimensión pragmática de los actos de habla. En otras palabras, el plagio implica en todos los casos una autoría que contrasta con el *horizonte de expectativas* o con la *competencia lectora* del lector, una aserción que se percibe como 'insuficiente o engañosa'. Esta voluntad percibida de mentir sobre la autoría del texto (la *voluntas fallendi* de la que hablaba San Agustín en sus dos tratados sobre la mentira) es independiente de las condiciones de veracidad del texto artístico y remite a lo que Umberto Eco denomina la "semiótica de la mentira", sistema cerrado y tautológico que gravita en torno a los polos de lo "autentico" y lo "original".
2) *La percepción del autor*. Un autor *legítimo* puede, en teoría, esperar una mejor acogida por parte de la Crítica y de los lectores, pues la intención artística tiene la preciada virtud de legitimar cualquier cita o dependencia textual "oculta" como homenaje, guiño al lector, alusión y todas las interpretaciones que, inversamente, se niegan a quienes carecen de la suficiente autoridad o de las "credenciales" necesarias para disfrutar de dicho estatus. La distinta suerte del autor *amateur* o "intruso" –como el "periodista metido a escritor"– y la del autor profesional o artista, dotado de prestigio y de supuestas competencias extraordinarias, pone de manifiesto el enorme peso de la realidad extraliteraria en la separación de la intertextualidad legítima e ilegítima.
3) *La situación (histórica) de recepción*. En función del momento y del lugar de recepción, los lectores no sólo disponen de un inventario de modelos interpretativos, de *modos de referencia y representación* (*imaginarios colectivos*, axiomas heurísticos y hermenéuticos del tipo: ¿qué es un texto? ¿qué es literario? ¿cómo se debe leer una novela?, etc.), sino que todas las lecturas se ven determinadas por el *paradigma de producción cultural* hegemónico, que a su vez, en tanto que *superestructura* (en una terminología marxista), depende estrechamente del *sistema ideológico*, económico y social imperante. Asimismo, el paradigma de producción cultural determina los *cana-*

[1] Una vez más remito al lector a la editorial Arco/ Libros, que ofrece una selección en español de textos representativos de esta escuela. José Antonio MAYORAL (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/ Libros, 1987.

les de producción y difusión de los que dispondrán los autores, los protocolos de admisión y de difusión (derechos de autor, géneros literarios lícitos, etc.).

Con un fin expositivo, he agrupado en tres áreas de decisión algunos de los factores que explican los juicios de plagio desde la perspectiva del receptor y consumidor de los mensajes literarios. Esta simplificación tiene una buena dosis de arbitrariedad, puesto que corresponde a un *continuum* en el que cada elemento (en cursiva en la exposición) funciona como un núcleo de determinación. Sin necesariamente caer en el determinismo materialista, a nadie se le escapa que la realidad socio-económica tiene consecuencias relevantes en la misma posibilidad de existencia, forma y contenido de los objetos literarios. Esta enumeración también resulta incompleta si no se duplica para acoger a los lectores que son también los autores. La Estética de la recepción presupone que los autores se sirven de su experiencia lectora –experiencia similar, pero irreductible a la de otros lectores: "lo que cada uno nos separa", del epígrafe de Monterroso– para anticipar los horizontes de expectativas, la concordancia, por ejemplo, entre la futura obra con los códigos y modelos genéricos, los posibles conflictos y las estrategias textuales y editoriales (en realidad las dimensiones se multiplican pues afectan a cada uno de los actores implicados en la producción cultural) que se despliegan para hacerles frente. De estas presunciones derivan las nociones de *lector implícito* y otras asociadas, suerte de huellas lingüísticas y textuales de las estrategias de autor, y que reenvían directamente a la *experiencia y competencia lectoras* de los autores.

Después de los innumerables debates que agitaron los círculos universitarios en las últimas décadas del siglo pasado, la inclusión de las dimensiones materiales e ideológicas de las obras literarias no necesita mayor justificación, por lo que únicamente daré dos ejemplos de este último punto. El primero concierne a la realidad editorial cubana donde la escasez material (papel, tinta…) determina indiscutiblemente la difusión y el alcance de las obras literarias de manera mucho más eficaz que cualquier censura política. En una situación de escasez de material continuada, es difícil calibrar la importancia de las decisiones que deben tomar autores y editores, ¿qué escritos privilegiar, cuáles *merecen* el privilegio de la imprenta, de utilizar unos materiales y unos recursos productivos preciosos en tiempos de excepción?, ¿cómo asegurar la difusión entre el público lector interesado? El segundo ejemplo es casi más obvio; hace referencia al *romance*, uno de los géneros más duraderos de la literatura en español, y que, sin embargo, no ha resistido a las últimas revoluciones urbanistas y demográficas (es decir, las transformaciones sociales que las acompañaron).

Una vez se presupone que el plagio no es sino una de las varias lecturas posibles que tiene un texto, es posible inferir que los eventuales cambios interpretativos (sucesión de lectu-

ras) consignados en la historia particular de cada obra son explicables en función de la distinta combinación de los factores antes citados en cada situación histórica tomada individualmente. Estas evoluciones, que tradicionalmente han incomodado o admirado a los historiadores literarios, habían recibido usualmente dos tipos de explicación en la doctrina tradicional sobre el plagio, que consignaba de este modo la dimensión pragmática de la literatura: 1) Cada época presenta sus propios estándares morales y estéticos, por lo que no resulta pertinente pronunciarse sobre los "hurtos" o "préstamos" literarios; solución que no excluía la siguiente posibilidad. 2) La última lectura es la única válida, pues en el momento (contemporáneo) en el que se realiza, los investigadores y críticos consideran que bien tienen una mejor información (disponen, por ejemplo, de un corpus de modelos "plagiados"), bien una mejor (más eficaz, más objetiva, más justa) definición de los términos en conflicto (originalidad, autoría, estilo, valor relativo, etc.).

Tanto la primera como la segunda explicación, a las que llamaré por comodidad *tesis convencionalista* y *tesis inmanentista*, presentan, a pesar de su aparente economía de medios a la hora de simplificar la coherencia de la tradición literaria, el grave inconveniente de descuidar alguna de las características esenciales de la paradójica regularidad y estabilidad en las interpretaciones de plagio frente a la movilidad de los objetos literarios que las suscitan. El error más frecuente en los críticos que adhieren a la primera de las definiciones (aparentemente la más moderna, tolerante o, incluso, *democrática*) es el de privilegiar las explicaciones sistémicas frente a la realidad específica de los textos individuales. De este modo, se postula de manera general la ausencia de la noción de autoría individual *efectiva* antes de la Imprenta o de las primeras leyes sobre propiedad intelectual, con la grave consecuencia de ignorar, o reducirla a la condición de anomalía, toda una tradición crítica ininterrumpida sobre el plagio, la autoría y la intertextualidad (bajo otros nombres) que parte de la Antigüedad grecolatina y pasa por los Padres de la Iglesia, los tratadistas árabes, los traductores alfonsíes y las *artes de trovar*, y que culmina sin solución de continuidad en Petrarca y Lorenzo Valla.[1] Tanto la explicación convencionalista como la inmanentista permiten al investigador abstenerse de emitir el dictamen de plagio (o de criticar la labor de los contemporáneos del texto), sin que se vea obligado tampoco a revisar sus propias nociones y axiomas, en virtud del *anacronismo* del texto estudiado.

Sin embargo, si consideramos detenidamente las diferentes definiciones históricas del plagio, no podemos sino constatar una sorprendente estabilidad, la *regularidad de su enun-*

[1] Desmentir, más allá de cualquier objeción razonable, esta inadvertencia u olvido es una de las razones por las que me he demorado largamente en los capítulos históricos de esta investigación.

ciado (Foucault, Deleuze). Un *archienunciado*, en términos foucaultianos, una *archidefinición* (se me perdonará el uso del neologismo) podría ser la siguiente: "presentar un escrito ajeno como propio". Este parece ser el *mínimo común múltiplo* de la definición a lo largo de los siglos, sin distinción de países, escuelas o poéticas. Hasta el punto de que la *posibilidad del plagio* podría establecerse como rasgo inherente de las literaturas que conservan los nombres *propios* de los autores y obras, especialmente por escrito.

En términos generales, el dictamen sobre la autoría/ originalidad de una obra se obtiene a través de un proceso valorativo en el que unas lecturas tienen más trascendencia o peso que otras, en función de quién las proponga y qué posición ocupe en la *Republica de las Letras.* Por este motivo, la categoría final a la que se adscribe el texto enjuiciado responde fundamentalmente a una "cuestión de poder"; entre quién, cómo y –quizás lo más importante– *para qué* se establecen las lecturas y los veredictos sobre lo que es legítimo y no en materia de incorporación del discurso ajeno. En este sentido, es destacable el hecho de que desde el siglo XVIII, las definiciones jurídicas hayan ganado peso hasta convertirse en hegemónicas entre las disciplinas humanísticas e incluso científicas. Esto, a pesar de que, como recordaba Marilyn Randall:

> …aunque podamos pensar que las leyes de copyright tienen como su objeto general algo llamado "plagio", estas leyes siempre han estado orientadas no hacia la tradición literaria del préstamo y la repetición, sino hacia el control de la reproducción y circulación de bienes de mercado (RANDALL, 2001a, pág. 80).

Como hemos podido comprobar en otros lugares de este trabajo, el Derecho no es la única instancia de control para los objetos culturales, otros discursos, definiciones, instituciones, instancias y agentes sociales conforman el paradigma general de producción cultural: Medios de Comunicación, Crítica literaria, profesionales de las Industrias Culturales, Premios literarios, Enseñanza curricular, Libreros, etc. Para dar cuenta de la complejidad de las relaciones y representaciones que subyacen en los comportamientos individuales y colectivos, las estrategias pragmáticas han incorporado contribuciones fundamentales de la Sociología de la cultura, como el concepto de capital simbólico, valor complementario a la plusvalía económica, y que permite una concepción de la literatura como una actividad estratégica, un campo regido por la "teoría de juegos". De origen lógico-matemático, esta noción ha sido reaprovechada por las Ciencias Sociales para formalizar los determinados comportamientos y producciones, tanto simbólicos como materiales. La Literatura así concebida se caracterizaría

por los desplazamientos discursivos de las luchas y conflictos sociales, ideológicos o económicos.

De igual modo, la *carrera profesional en la República de las Letras* implica que los pretendientes al ingreso y ascenso en el campo literario compiten unos contra otros en un mercado o espacio (*terreno de juego*) limitado, que presupone que, mientras unos *ganan*, otros *pierden*. Los objetivos del juego son la obtención de capital, siendo éste un valor relativo e indefinido. Los integrantes del campo literario interactúan a través de jugadas, actuaciones de muy diverso tipo dentro de la actividad general de la Literatura. La recompensa de las estrategias ganadoras, el capital obtenido, como se recordará, puede ser de dos clases, económico y simbólico, diferencia que es recogida universalmente (desde la *Convención de Ginebra*) en la separación jurídica entre el Copyright y el Derecho moral de Autor. En *Las reglas del Arte*, Pierre Bourdieu proporciona un plano de la ciudad letrada inaugurada por las formas burguesas decimonónicas de la Literatura, dotado con una cartografía que entrelaza lo formal, lo económico-social y lo simbólico.

El siguiente cuadro reproduce en parte el de Bourdieu (1992, págs. 206-207), que transformo simplificándolo. El eje de abscisas indica el valor simbólico: en su extremo se encuentran la poesía y, más allá, las formas de vanguardia, géneros reputados puros y hasta cierto punto despojados de interés económico; el eje de ordenadas representa el capital económico: en su extremo se encuentran los géneros más populares (los más lucrativos), pero que suelen carecer de capital simbólico, etiquetados con frecuencia como literatura de masas y *comercial*. La lógica del beneficio comercial establece una jerarquía de valores, sostiene Bourdieu (1992, págs. 234-259), en función de tres factores principales:

1. Precio del producto o del acto de consumo simbólico.
2. Volumen y calidad social de los consumidores.
3. Extensión del ciclo productivo (beneficios materiales y simbólicos)

Ilustración 13: Distribución de los autores y obras en función del valor económico y simbólico.

Al comenzar su carrera, el pretendiente a escritor parte desde el punto (0 ; 0). Su recorrido dependerá en buena medida de las *elecciones estratégicas* (a largo plazo) y *tácticas* (puntuales) que realice. El equilibrio entre ambos extremos, se encuentra en la Academia, institución que garantiza a sus miembros unos capitales simbólicos y económicos mínimos (consagración por los pares, retribución añadida en artículos, conferencias, etc.), pero sobre todo en el canon, que garantiza un horizonte de continuidad simbólico-temporal y de difusión (ingreso en los currículos educativos, colecciones de clásicos, reediciones escolares). En palabras de Bourdieu:

> El capital "económico" no puede asegurar los beneficios específicos ofrecidos por el campo –así como los beneficios económicos que reportarán en última instancia– más que reconvirtiéndose en capital simbólico. La única acumulación legítima consiste (…) en hacerse un nombre, un nombre conocido y reconocido, capital de consagración que implica el poder de consagrar objetos (es el efecto de la marca personal [griffe] o de la firma) o personas (a través de la publicación, la exposición, etc.) de, por consiguiente, dar valor y obtener beneficios de esa operación (1992, págs. 246-247).

La Pragmática estudia los enunciados lingüísticos (literarios) a partir de las funciones comunicativas, asertivas o performativas que pueden desempeñar. Es decir, estudia la finalidad de los enunciados en tanto que actos de habla con consecuencias observables. No es que la Pragmática niegue pertinencia a la noción de intención del emisor, sino que privilegia el examen de la *exterioridad* del enunciado (situación, reacciones/ consecuencias no-discursivas,

etc.). ¿Cuál es el objetivo de las polémicas por plagio? ¿Qué se quiere obtener, de quién y a expensas de quién?

Fijémonos de nuevo en la gráfica del campo literario. Si suponemos que las acusaciones de plagio tienen como objetivo más profundo –independientemente de los deseos manifestados de "restablecer la verdad o la justicia"–, en consonancia con las reglas inherentes al campo literario, la acumulación y preservación del patrimonio colectivo, podemos concluir que el plagio supone o es percibido como una merma del capital económico o simbólico, una apropiación prohibida por las reglas explícitas (Propiedad Intelectual) e implícitas del campo literario. Las acusaciones tendrían un doble objetivo: 1) el incremento del capital simbólico de aquel que formula la acusación, o la restitución del capital "sustraído", y 2) la sanción del plagiador, una mengua de su capital simbólico o económico.

A partir de estas hipótesis también podemos inferir que cuanto mayor sea el valor en el eje de abscisas u ordenadas, mayor será la probabilidad de verse envuelto en una polémica de este tipo, pues la recompensa económica y simbólica en juego es mayor. Hay otro tipo de razones que explican la persistencia de polémicas en el área comprendida en el cuadro entre *Bestsellers*, *Academia* (y *Canon*) y *Vanguardias*. Éstas se basan en la percepción de los actores dentro de la estructura visible del campo cultural, lo que Bourdieu denomina los "éxitos sospechosos" en la economía del mercado simbólico.

En primer lugar, se trata de una cuestión de visibilidad; como requisito de la Modernidad y de la democratización de la Cultura, la importancia relativa de los fenómenos artísticos se basa en parte en su presencia y apreciación en los medios de comunicación de masas. Las noticias que conciernen a las celebridades o nombres conocidos suelen disponer de más espacio y más repercusión que las que afectan a desconocidos de la Opinión Pública. Además, las noticias tienen una lógica multiplicadora donde la presencia en un medio induce su repetición en otros, como una suerte de eco informativo, que se comprueba en las portadas cada vez más uniformes de los periódicos de todo el planeta. Otra razón concierne la materialidad misma de las obras literarias, su accesibilidad y presencia en los canales de difusión cultural (comerciales, oficiales o alternativos).

Entre los años 2000 y 2005, la prensa española aireó numerosos casos de plagio, sin que muchos de ellos llegaran a los tribunales. En lo que presumiblemente podría tratarse de una moda periodística, más que de una crisis o una relajación de las costumbres literarias, varios escritores fueron acusados. Los casos que acapararon las portadas y el mayor espacio periodístico correspondieron a: el académico y escritor de *bestsellers* español, Arturo Pérez Reverte, acusado de haber plagiado el guión de la película de Manuel Palacios, *Gitano* (acu-

sación de la que fue finalmente absuelto judicialmente); la popular periodista y autora de *bestsellers* (y editora de revistas femeninas), Ana Rosa Quintana, que retiró el libro en cuestión tras admitir que en realidad había sido escrito –o *confeccionado*– por un *negro literario*; Luis Racionero, poeta, ensayista y director de la Biblioteca Nacional; y Luis Alberto de Cuenca, entonces Secretario de Estado de Cultura y actual Director de la Real Academia de la Lengua, además de ganador del Premio Nacional de Poesía. Ciertamente, estos no fueron los únicos casos, los tribunales españoles de principios del milenio fallaron en decenas o cientos de causas, no exclusivamente literarias, donde se menciona la palabra "plagio" (a menudo incorrectamente, pues muchas conciernen cuestiones de piratería comercial o industrial o falsificaciones y no suplantación de la autoría). Sin embargo, estas potenciales informaciones periodísticas no suscitaron el interés de los medios de comunicación por su escasa dimensión simbólica o económica. Lo cual explica que el caso de acusaciones con más alcance mediático fuera el del premio Nobel Camilo José Cela, uno de los pocos integrantes vivos del canon[1] de aquel momento, y que fuera por el premio Planeta, el certamen literario mejor dotado económicamente del panorama español.

Otra hipótesis que permite la representación espacial del campo literario consiste en suponer que, dado que las posiciones y el mercado literario están limitados por la atención o la demanda públicas, ocupar una determinada posición en el campo (*Vanguardias*, *Academia*, *Canon*) o alcanzar cierta cuota de mercado sean los mayores factores potenciales de conflictos y, por lo tanto, de acusaciones y polémicas de plagio. En el plano simbólico, se podrían interpretar de este modo –de hecho, es la lectura habitual—las polémicas a tres bandas entre Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha, por ocupar la cabeza de la vanguardia poética hispanoamericana/ chilena.[2] Más recientemente, en el periodo comprendido en el primer lustro del milenio, tenemos un ejemplo que parece corroborar esta hipótesis pero de manera inversa. Cuando Lucía Etxebarría, novelista de éxito (*bestsellerista*), fue acusada de plagiar una cantidad de versos considerable de Antonio Colinas, poeta prestigioso pero desconocido para la mayor parte de la masa lectora, éste guardó (lo que muchos interpretaron como) un "educado silencio". En realidad, si lo consideramos desde la perspectiva de los juegos y la representación espacial del campo literario, su silencio cobra un sentido más profundo. Situa-

[1] Además del evidente peso simbólico del premio Nobel, existen otras muestras del reconocimiento simbólico del estatus canónico de Cela. *La colmena*, por ejemplo, ha figurado de manera recurrente en las Pruebas de Acceso a la Universidad.

[2] Existe una abundante bibliografía crítica y de los propios autores al respecto. Ver, por ejemplo, de Faride ZERÁN, *La guerrilla literaria. Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda*, 3ª ed., Santiago (Chile): Fondo de Cultura Económica, 2005.

dos aproximadamente en esquinas opuestas del campo de las Letras (*bestsellers* : *poesía minoritaria*), Colinas tenía poco capital simbólico o económico que ganar –la acusación había sido lanzada por periodistas del semanario *Interviú*—más si cabe cuando la acusada precisó que Colinas era uno de sus poetas preferidos y las repeticiones eran una suerte de homenaje intertextual.

Independientemente de si A. Colinas pudo perfectamente haber interpretado que el caso le reportaría más lectores y que pasar el turno era la *jugada* más idónea, o si, por otras razones, no quiso intervenir pública ni judicialmente, debemos partir del axioma de que podemos analizar su comportamiento en términos estratégicos. Ya se habrá comprendido que las estrategias de lectura no persiguen determinar lo bien o mal fundado de cada acusación o sospecha sobre la autoría de un determinado texto, como tampoco decidir sobre las intenciones (no observables) de los actores envueltos en los discursos de plagio (acusaciones, apologías, teorizaciones, poéticas, etc.). Los casos anteriores no nos muestran las prácticas o poéticas de reescritura, ni siquiera prueban una relación causal entre las posiciones socio-simbólicas ocupadas por los actores y los *discursos de plagio*, tan sólo muestran, analizados en su conjunto, patrones de conducta y de interpretación exteriores, objetivos y *observables* de los individuos en sus acciones y posicionamientos dentro del sistema literario.

2.5.1 Táctica y estrategia.

Cada libro es una táctica.

Walter Benjamin.[1]

Las *estrategias de lectura* no se preguntan sobre la intención previa, como lo hacen las estrategias de autor (perspectivas que siempre conllevan el recurso a unos valores morales –trabajo, esfuerzo, autenticidad– o estéticamente trascendentales –originalidad del gesto creador, talento, genio–), ni sobre la eventual forma que adquieren las textualidades del plagio, como las estrategias lógico-formales (perspectivas que terminan ineluctablemente por desbordar el marco epistemológico y apelar a la finalidad comunicativa o a las competencias individuales para explicar la ambivalencia esencial a las formas lingüísticas). Las estrategias de lectura, y pienso aquí en autores de tendencias variadas del tipo M. Foucault, R. Barthes, J. Derrida, Itamar Even-Zohar, S. Gruzinski, T. A. van Dijk, F. Jameson, Walter D. Mignolo, Rolena Adorno y otros, han sido agrupadas bajo rubros heterogéneos y engañosos: Estudios

[1] Citado por Susan SONTAG (2002, pág. 122).

Postcoloniales, *Queer Theory*, Análisis del Discurso, (Nuevo) Feminismo, Teoría Posmoderna (en ocasiones asimilada a la *French Theory*), Estética de la recepción, etc. Estos autores tienen en común lo que les separa de las estrategias de autor y formales, una suerte de desilusión con respecto a las posibilidades de distancia objetivas, a la posibilidad de representación de lo estudiado (pensado, figurado), en otras palabras, a la posibilidad de verbalizar *todo lo expresado* en los enunciados literarios, de congelar, *fotografiar*, fijar su *semiosis*: La renuncia, en resumidas cuentas, a una observación, a un dictamen *neutro* por parte del crítico o hermeneuta, una asunción de la ineludible deformación ideológica de los instrumentos de interpretación. Se trataría de una especie de *paradoja de Schrodinger* o *principio de incertidumbre* que exige reserva sobre la validez o estabilidad de las observaciones e interpretaciones.

Utilizando una metáfora ajedrecista, es como si observáramos una partida e intentáramos interpretar los movimientos de los jugadores desconociendo las reglas. Indudablemente, una sola partida no bastaría para descubrir el conjunto de las reglas aplicables, puesto que careceríamos de comparación para poder interpretar el valor electivo de cada jugada particular. Este valor relativo se aplicaría también a las jugadas mismas, que únicamente cobrarían *sentido* a la luz del desenlace final del juego. Es destacable que una estrategia formal no conseguiría más que resultados parciales. Ciertamente este tipo de enfoque nos permitiría, al cabo del tiempo, llegar a determinadas conclusiones: todas las figuras del mismo color pertenecen a un solo jugador, el tipo de avance de cada ficha o que el rey nunca desparece del tablero, pero se mostrarían insuficientes a la hora de explicar la finalidad última de los movimientos, así como su lógica estratégica. Una estrategia subjetiva (i.e. de autor) podría obtener algunas informaciones acerca de las aparentes motivaciones generales de los jugadores: estar en posesión un mayor número de piezas que el adversario, lograr que los peones alcancen el campo contrario, etc., pero difícilmente podría otorgar un valor relativo a las jugadas, se mostraría incapaz de explicar el interés por el centro del tablero (conocido de todos los ajedrecistas), o por qué, por ejemplo, no es el jugador más agresivo, el que más *desea* la victoria, quien tiene mayores posibilidades de obtenerla.

Las estrategias pragmáticas o de lectura se preocupan relativamente poco por las intenciones efectivas de los jugadores. Al fin y al cabo, un jugador puede buscar las tablas y acabar victorioso o derrotado, y lo contrario también es cierto. De esta forma, el objetivo de este tipo de estrategias es la explicitación del *repertorio* global (concepto capital en la Estética de la

Recepción)[1] de estrategias, modos y formas posibles, y menos conocer precisamente cuál es empleada en un momento dado. Del mismo modo que no todas las jugadas equivalentes ofrecen los mismos resultados (algunas son *fatales* y otras *ganadoras*), no todas las lecturas tienen el mismo valor relativo en el tablero de las Letras.

Una acusación por parte de un escritor novel contra un escritor consagrado (académico, nobel, etc.) puede obedecer a un cálculo estratégico para "entrar en el mundillo", "hacerse un nombre" (dar *que hablar o escribir*) o marcar una separación generacional. Independientemente de si la acusación obedece a estos propósitos, lo que importa es que puede ser interpretada de este modo. Recordemos que ésta, en efecto, es la lectura que hacía el Padre Feijoo de las acusaciones recurrentes contra él en su época, o Leopoldo Alas "Clarín" de los ataques que recibía por parte de Luis Bonafoux, criollo emigrado a la antigua metrópolis y susceptible al universo cerrado de las letras peninsulares –y que objetivamente aprovechó la notoriedad de la polémica con fines profesionales–. Inversamente, un escritor perteneciente a una generación consagrada puede transferir su "angustia del sucesor" a acusaciones de falta de originalidad de los advenedizos (de quienes se arrogan ilegítimamente la condición de precursores), en una estrategia que le permite tanto asegurar el valor de su capital simbólico, como mermar las posibilidades de los adversarios de instalarse en las posiciones canónicas o vanguardistas. Esta es, a grandes rasgos, una de las explicaciones otorgadas a las acusaciones, entre otras cosas de plagio, que Miguel Ángel Asturias lanzara contra Gabriel García Márquez y otros integrantes del *Boom*, y el denominado *realismo mágico* –así como el hispano-cubano Pedro Manuel González y, posteriormente y en otro sentido, Roberto Fernández Retamar; desde el lado europeo del Atlántico, Alfonso Grosso o José María Gironella realizaron críticas similares–, que desplazaban peligrosamente la importancia de figuras previas como el propio Asturias o Alejo Carpentier.[2]

Otro caso paradigmático interpretable según las dos estrategias antes expuestas lo formaría la relación tumultuosa entre Francisco Umbral (1932–2007) y Juan Manuel de Prada (1970–). Resulta pertinente reproducir por extenso la versión de Umbral, quien paradójica-

---

[1] Pablo SÁNCHEZ resume de este modo el concepto que relaciona con la teoría de los polisistemas de Even-Zohar: "El código como conjunto de modelos y reglas que permiten la producción y el consumo de textos en una determinada comunidad sería categorizado como repertorio, mientras que los agentes involucrados en el control de la actividad sociocultural se ubicarían en las instituciones (que no necesariamente constituyen un todo armónico, sino que pueden presentar disputas por el control) y la pugna por la compraventa y difusión de los bienes culturales tendría lugar en el mercado", en *La emancipación engañosa. Una crónica trasatlántica del* boom *(1963-1972)*, Alicante: Universidad de Alicante, Cuadernos de América sin nombre, pág. 35. Ver también J. RUBIO TOVAR (2004, págs. 351-353).

[2] Ver la conocida interpretación de José DONOSO, *Historia personal del «boom»* [1972-1987]. Madrid: Alfaguara, 1999, págs. 17-18.

mente había presumido de practicar la "literatura caníbal" y el "plagio creativo" a discreción (poética muy similar a la propuesta y practicada ulteriormente por J. M. de Prada, cuestión sobre la que volveremos más adelante):

> – (…) ¿Qué le pasó de verdad con Prada?
>
> –No me pasó nada. Me interesó su primer libro, *Coños*, porque me recordaba *Senos* de Gómez de la Serna y me parecía insólito leer a un joven ramoniano. Luego me dijo que estaba preparando una novela y empezó a traerme folios. Era verano. El problema es que me parecía que lo que me traía no era original, que estaba tomado de escritores anteriores, de González-Ruano, de Cansinos, de Baroja, que en sus memorias hablaron de ese 98 de segundo orden de los Villaespesa, los Gálvez, el 98 de los pobres que aparecen en los libros de memorias porque eran tipos humanamente muy literarios aunque fueran muy malos escritores. Y como todos los que han hecho memorias han hablado de ellos, de ahí había nacido el libro de Prada, que no era justo porque no dejaba entrever de dónde estaba tomado esto y aquello. La cosa es que luego lo comentaba con gente y ésta celebraba su originalidad. Por ejemplo, una noche me dijeron que lo que sí estaba bien era el retrato de José Antonio Primo de Rivera. Le di la razón. Claro que está bien, porque es de Agustín de Foxá, es el José Antonio de *Madrid, de corte a checa*. Pero se negaban a aceptarlo. El libro de Prada se vendió muy bien porque la gente decía: "Este chico tan joven, qué imaginación tiene, qué historias, qué bonito". Nadie tenía ni puta idea de dónde estaba tomado todo aquello, y menos que nadie y eso fue lo más doloroso, los críticos, que no habían leído los textos anteriores, a Baroja, a Ruano o a Cansinos o se les habían olvidado. Porque además lo que más celebraban era la imaginación creadora de unos textos viejos y pasados, como estos libros de memorias. Yo tenía que presentar el libro con Anson y puse un telegrama al sitio con una excusa, ahora no recuerdo cuál, y ahí se acabó la historia y la amistad, pero es que yo no iba a ir a cargarme el libro, pero tampoco a decir que era maravilloso cuando no lo creo.[1]

En este párrafo se encuentran condensadas, en mi opinión, las *jugadas* (movimientos, posicionamientos relativos) de los integrantes del campo y la función controladora de las diferentes instituciones sociales en el campo de la Literatura, la red de instancias de decisión (de definición y evaluación) de las prácticas admisibles en el *repertorio*, así como la dimensión persuasiva y política (búsqueda de la adhesión de *los miembros decisorios*), las oposiciones,

[1] "Francisco Umbral: «Si el Ministerio de Cultura desapareciera no pasaría nada»", entrevista con Nuria AZANCOT, *El cultural*, suplemento cultural de *El Mundo* (Madrid), 13/12/2000. Entrevista disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/1942/Francisco_Umbral [última visita, 8/07/10].

conflictos y las nuevas reorganizaciones, alianzas y constitución de campos enfrentados (es decir, de definiciones y valores alternativos).

Antes de todo, creo que es necesario comentar un par de aspectos retóricos de las declaraciones de Umbral. En primer lugar, todo parece indicar que Francisco Umbral estaba perdiendo desde el punto de vista táctico; el tono crispado y las descalificaciones para aquellos que defienden una posición diferente ("no tienen ni puta idea") parecen indicarlo. Su intención es devolver al sitio que le corresponde al joven colega que, en su opinión, está *sobrevalorado*, y para ello hace *valer* su opinión en los diferentes círculos literarios, aunque, aparentemente, en balde. Su posición es además ambigua y paradójica: se trata de un joven –para muchos un *discípulo*– al que, en un primer momento *apadrinó*. ¿Qué interés estratégico podría tener en atacarlo, entonces? Lo más sorprendente es que las razones estéticas ("plagio creativo") que ofrece son también aplicables a su propia obra ("no era justo porque no dejaba entrever de dónde estaba tomado esto y aquello"), que contradice su propia definición de la literatura como actividad *delictiva* y de los escritores como "ladrones".

Ahora bien, es preciso recordar que Umbral fue un personaje polémico que pareció preferir siempre granjearse grandes enemistades (y alianzas) antes que la seguridad –pero también el anonimato– de un segundo plano en el escenario literario. De hecho, gran parte de su fama es debida a su labor periodística, en crónicas donde mezclaba maliciosamente lo estético, lo mundano y lo político. Este tipo de giro inesperado no era inhabitual dentro del personaje mediático que cultivaba (más que periodístico, puesto que frecuentaba la *jet set* y la prensa rosa, así como cultivaba una misoginia provocadora). En realidad, poco importa si Umbral actuaba movido por intenciones altruistas o egoístas, su testimonio no ilumina sobre la *micropolítica* del campo literario, más que para hacer perder capital/valor a sus competidores, la estrategia de Umbral es una estrategia ganadora, que le permite acrecentar su valor relativo dentro del campo (erudición, independencia y autoridad). La evidencia de esto último podría encontrase en su controvertida obtención del Premio Cervantes (como máximo reconocimiento institucional en español).

Obviamente, el *affaire de Prada-Umbral* implica otra lectura, necesariamente inversa, la del joven escritor en ciernes. En este sentido es de destacar que, efectivamente, es posible considerar a de Prada como un seguidor en algunos aspectos de la carrera literaria de Umbral (es una figura polémica, asociado a un conservadurismo y nacionalismo extremistas). Es per-

tinente asimismo recordar la trayectoria de Prada,[1] del se puede afirmar que partió literalmente de las coordenadas (*0 ; 0*): durante varios años, aspecto que no le importa mencionar en las entrevistas, vivió de la Literatura antes de poder publicar, presentándose a concursos de cuentos municipales por toda la geografía española y administrando la diversa cuantía de los premios. Es comprensible que el espaldarazo de Umbral tras la publicación (modesta) de su primer volumen, *Coños* (que le ligaba a la vanguardia *escandalosa* de las vanguardias novecentistas, a través de los *Senos* de Gómez de la Serna, como señala Umbral en la entrevista) supusiera mucho para Prada. No obstante, este apoyo público sellaba una alianza estratégica a medio plazo que no dejaba de tener inconvenientes, aparte de los recelos posibles por otros integrantes del campo, los enemigos literarios de Umbral se convertían de facto en adversarios para Prada, o así declara haberlo percibido.[2] Asimismo, este aspecto biográfico (épico en su acepción flaubertiana) otorga una perspectiva más favorable a la reconversión del iconoclasta y estilista de Prada en un ganador del Premio Planeta: verdadero sello de fábrica de *bestsellers* y el mejor dotado económicamente, a pesar de ser (o precisamente por ello) uno de los premios más desprestigiados simbólicamente del panorama hispánico. Otra lectura posible –insisto en que decidir por una u otra nos es esencialmente indiferente– supondría a Umbral (autor de *bestsellers*) y de Prada (ganador de un Planeta) como potenciales competidores en el mismo espacio del campo de las Letras. De hecho, las declaraciones antes mencionadas, justo antes de recibir el Premio Cervantes, podrían ser interpretadas también como un intento de concluir la disputa, después de una promoción simbólica y cuando las bazas ya estaban cobradas.

La *alianza* y posterior disputa entre Umbral y de Prada incita a ser interpretada individualmente, de manera anecdótica o biográfica (es decir, otorgándole una significación restringida). Sin embargo, también puede ser leída como una forma sistémica de adquirir relevancia (y capital y poder) dentro del repertorio de estrategias disponibles en el paradigma capitalista de la Era de la Literatura, como la actualización de un modelo inherente en la doble articulación simbólica y económica del paradigma de producción cultural. De hecho, es relativamente fácil encontrar situaciones que han sido leídas de manera similar por la Crítica y

[1] Para la obra y trayectoria de Juan Manuel de Prada resulta imprescindible la consulta de la obra colectiva coordinada por José Manuel LÓPEZ DE ABIADA y Augusta LÓPEZ BERNASOCCHI, que contiene diversos artículos de escritores, investigadores y escritores, así como entrevistas en diferentes momentos de su carrera con el propio autor, *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*. Madrid: Editorial Verbum, 2003.

[2] En una entrevista con Enrique BUERES, declaraba: "Los pocos que lo aman, lo aman a muerte. Ahora bien, la legión de gentes que lo odian, también lo hacen a muerte y todo lo que sale por la boca de Umbral se convierte ipso facto en motivo de descontento. Ser apoyado por él te granjea amigos y enemigos" (LÓPEZ DE ABIADA & LÓPEZ BERNASOCCHI, 2003, pág. 78).

por sus propios actores, lo que parece desvelar patrones similares de conducta, conscientes y reiterados por los actores del campo.

Un escritor en ciernes no puede descuidar la dimensión estratégica de su carrera profesional especialmente en sus inicios, puesto que su red de alianzas es todavía incipiente y su capital simbólico y económico no le permite prescindir de ella. En este contexto precario, parece lógico suponer que las precauciones y cálculos versarán prioritariamente sobre la manera de consolidar y ampliar progresivamente la posición, quedando la posibilidad de medrar a partir de capitales mejor valorados por medio del enfrentamiento escandaloso como una opción reservada a los más temerarios o audaces. Un escritor medio posiblemente preferirá una estrategia más diplomática, en la que la autocensura y la adhesión al *establishment* o a la *intelligentzia* deberán combinarse con las muestras medidas de una audacia ganadora:

> …Estuve en un tris de aceptar alguna oferta. Estuve a punto de caer *en las garras* de las mayores editoriales: Plaza y Planeta.[1] En el caso de la primera, sólo faltaba firmar el contrato, pero en un momento determinado me dije: si hago esto voy a pasarlo fatal, voy a estar durante años sabiendo que he *traicionado* a unos tíos que me han sacado del anonimato. O sea, que *por puro egoísmo*, por no pasarlo mal, por estar tranquilo con mi conciencia, decidí que no iba a hacerlo. Yo concibo mi carrera *como una carrera de fondo*. En la literatura no *se deben dar pelotazos*, y ahora se tiende a que salga un joven escritor, pegue el pelotazo y luego se agote [la cursiva es mía] (BUERES, 2003, pág. 81).

Para intentar corroborar esta hipótesis en un plano más general, tomemos un ejemplo un poco más lejano, de finales del siglo XIX, periodo en el que las instituciones y el paradigma ya están esencial e irrevocablemente establecidos. En mayo de 1875, Armando Palacio Valdés, la joven promesa de las letras españolas se encuentra en un verdadero aprieto. Ha comenzado a hacer pequeñas colaboraciones en la prensa literaria y a adquirir un cierto prestigio en los círculos literarios. En términos generales, su (todavía corta) carrera parece avanzar de manera satisfactoria. Sin embargo, un día recibe el encargo de reseñar una obra teológica de Francisco de Paula Canalejas, catedrático e influyente figura del Ateneo de Madrid. Buscando documentación para la reseña descubre accidentalmente que la obra ha sido totalmente copiada de otra anterior. Frente a la difícil tesitura entre dejar escapar la ocasión y granjearse la enemistad de alguien influyente en la jerarquía simbólica de las Letras, Palacio Valdés opta por la prudencia y en un artículo bastante extenso donde realiza una síntesis de la obra relativamente elogiosa, sin emplear las palabras “plagio” o “copia” en ningún momento, se limita a

[1] La entrevista se realizó, obviamente, antes de que Juan Manuel de Prada ganara el premio Planeta y abandonara Valdemar (la editorial que lo “había sacado del anonimato”).

mencionar la excesiva dependencia del texto criticado con las ideas de un teólogo alemán en los párrafos finales del artículo, que concluye del siguiente modo:

> Y si se hallara conforme con el juicio y la opinión de Lichtenberger, ¿por qué no funde este juicio y esta opinión en el crisol de su vigorosa inteligencia, prestándole el sello original del pensador y la galanura de la frase que tanto le distingue? El comercio de las ideas, libre se halla para todos, pero a condición de que la mercancía conserve la etiqueta del fabricante. Sólo nos explicamos la omisión del Sr. Canalejas en este caso por una pereza intelectual, a la cual debe sobreponerse el que intente convencer a los otros, y por un olvido involuntario que debe evitar cuidadosamente el escritor concienzudo. Por lo demás, excusado parecerá añadir que la obra se halla tan primorosamente escrita en lo que al lenguaje se refiere, como todo lo que antes de ahora ha salido de la pluma del Sr. Canalejas. Siguiendo las tradiciones gloriosas de nuestros inmortales escritores, sabe agregar a una frase severamente castiza esa fluidez y armonía que encantan y regalan el oído.[1]

La estrategia de Palacio Valdés parece haber resultado a la larga beneficiosa para sus aspiraciones sistémicas. Años después, ya como autor consagrado y Canalejas fallecido, y lejos de la peligrosidad conflictiva del periodo de ingreso y consolidación en la República de las Letras, se permitía en un libro biográfico (que certificaba, por otra parte, su *canonización*) volver de este modo sobre el que había sido un espinoso asunto:

> Adquirí el compromiso de hacerlo [una reseña del libro de Canalejas]; leí el libro del Sr. Canalejas y me puse a buscar todas las obras que hubiese sobre el mismo tema. Fruto de mis investigaciones fue un lamentable hallazgo. En una de mis pesquisas topéme con un libro que se titula también Estudios de filosofía religiosa, de un alemán. Lo leí y tuve que convencerme que la obra de don Francisco Canalejas había sido totalmente copiada de la obra alemana. Señalé lo más fina y benévolamente que pude en el juicio crítico estas coincidencias. Y como recientemente Perojo había hecho una tremenda campaña contra Canalejas, D. Francisco, a quien la deferencia de trato, dentro de la censura, conmovió, me dedicó en no recuerdo qué periódico un artículo tan sumamente elogioso para mí, que no sé si puede haber alguno que se le compare.[2]

Otro caso paradigmático y que supone un contrapunto extremo a las estrategias diplomáticas, para las que hemos tomado como ilustración la *deferencia* palaciana: Alberto Hidalgo (1897-1967). Poeta, periodista y crítico peruano que ensayó estrategias diversas a lo

---

[1] "El problema religioso: *Doctrinas religiosas del racionalismo contemporáneo* por Don Francisco de Paula Canalejas" *Revista Europea*, número 65, año II, tomo IV Madrid, 23 de mayo de 1875, págs. 466-471.
[2] Luis Antón del Olmet y José de Torres Bernal, *Los grandes españoles. Palacio Valdés*, Madrid: Pueyo, 1919, pág. 65.

largo de varias décadas, y con distinto éxito, en las que abundaron las acusaciones de falta de originalidad, de "influencia extranjera", "inautenticidad" y "plagio".[1] En cierto sentido, se puede decir que acumuló alianzas e inquinas a partes iguales pues, en los diferentes movimientos tácticos que adoptó acostumbraba a combinar las propuestas federativas (antologías, revistas, manifiestos) con las campañas en la prensa contra poetas rivales, poetas que habían declinado ofertas de colaboración o antiguos *aliados* y condiscípulos. Alrededor de 1920 viajó a Madrid, ciudad donde frecuentó el círculo de Ramón Gómez de la Serna en el Café Pombo; las acusaciones de Hidalgo contra el poeta argentino Oliverio Girondo –quien también había visitado España por aquellas fechas– por plagiar a Gómez de la Serna se han interpretado como una muestra de (hiper)lealtad hacia su protector español. Ulteriormente, también habría de enemistarse con Gómez de la Serna (en 1931), al que acabaría acusando de plagiar a Max Jacob y a Massimo Bontempelli.

Para la elaboración de una antología generacional panamericana, que sería publicada en 1926 como *Índice de la nueva poesía hispanoamericana*, solicitó la ayuda de Vicente Huidobro y de Jorge Luis Borges, quienes, aparentemente, rehusaron o ignoraron la propuesta.[2] Sea como fuere, estos dos escritores, *jefes de fila* de la vanguardia, se convirtieron durante años en el blanco recurrente de los ataques de Hidalgo, en un género que reivindicó con pasión, el *libelo* (sobre el que volveremos más adelante). Infatigablemente, en estos exabruptos columnistas y memorialísticos (pues estos son sus medios de preferencia) contra Huidobro y Borges, Hidalgo los acusa de plagiarios; sostenía que el Creacionismo –tesis habitual de los (numerosos) detractores de Huidobro– era un plagio de la obra de Pierre Reverdy,[3] y que el Ultraísmo español (liderado por Rafael Cansinos Assens) y argentino (Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, etc.) eran imitadores inconfesos del chileno –"Los ultraístas, pues, son unos ladronzuelos. Han robado y continúan robando en plena calle" (HIDALGO, 2007, pág. 103)–. Carlos García ha resumido la larga lista de acusados de plagio por Hidalgo, a la que

[1] En los últimos años, la Crítica ha mostrado un interés creciente por la obra de A. Hidalgo, lo que ha motivado la reedición de algunas de sus obras más emblemáticas. Para una semblanza de Hidalgo, su trayectoria y sus querellas literarias, ver el interesante estudio de Carlos GARCÍA, "Notas sobre España no existe. (Con un excurso sobre Alberto Guillén y el plagio)", en *España no existe* (Madrid, Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana, 2007, págs. 113-130), que recoge los polémicos retratos de escritores españoles de la antología *Muertos, heridos y contusos* (1920) y una supuesta conferencia contra los españoles de 1921.

[2] La historia sería considerablemente más compleja, pues aparece un texto introductorio de Borges, que posiblemente Hidalgo utilizó sin permiso; remito a los estudios de Carlos García que acompañan los textos de *España no existe* (2007).

[3] Cfr. El artículo de Mireya ROBLES "La disputa sobre la paternidad del Creacionismo", *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Tomo 26, nº 1, Bogotá, 1971, págs. 95-103, que resume y contrasta las diversas posiciones.

hay que añadir los nombres de Eduardo Mallea, José Ortega y Gasset, José Moreno Villa, José Ingenieros, César A. Rodríguez, Percy Gibson y Eduardo González Lanuza.

El relativo aislamiento y olvido en el que cayó la obra de Hidalgo parece confirmar que sus estrategias resultaron a la larga más temerarias que audaces, aunque también pueden traducir sencillamente la frustración de verse fuera de las alianzas ganadoras, de los valores en alza del campo de las Letras. Salvando las interpretaciones subjetivas, si hay algo significativo en la trayectoria de Hidalgo es su carácter *ejemplarizante*. Lo que me parece más significativo es la repetición del mismo patrón identificado en las relaciones entre Palacio Valdés- Canalejas y Umbral-de Prada, por el que las acusaciones de plagio sellan las rupturas y la construcción de nuevas alianzas; esquema que el propio Hidalgo reproducirá con uno de sus protegidos, Alberto Guillén, quien sacará también una antología poética en abierta competencia con el *Índice* de Hidalgo y a quien acusará de plagiar sus retratos de *Muertos, heridos y contusos*.

Se podrían multiplicar los ejemplos como los de Hidalgo, Palacio Valdés o Umbral-de Prada. De nuevo, lo importante es más reconocer los patrones de actuación e interpretación que resolver sobre la *buena* o *mala fe* de los actores o sobre el grado de *cinismo* del campo literario. De este modo, más allá de las rencillas personales, resultan esclarecedoras las distintas acusaciones que ininterrumpidamente han sido lanzadas contra García Márquez –en un principio: "no original", "imitación (de Faulkner, Joyce, Dos Passos, Steinbeck, Hemingway…)", "neo-colonización", "bluf literario"– hasta muy recientemente. Una vez más, lo que está en juego no es tanto el valor o la posición (hegemónica) dentro del plano simbólico, así como del mercado editorial –recuérdese que se ha acusado repetidamente a los autores del *boom* de asfixiar el resto de la producción continental o hispánica–, sino la definición y el canon mismos de la Literatura hispanoamericana o colombiana; básicamente la respuesta a dos preguntas generales: ¿qué se debe escribir?, ¿cómo se debe leer?

En mi opinión, es en este sentido que debe ser entendida la crítica extremadamente negativa que suscitaron las *Memorias de mis putas tristes* al escritor y periodista español Gregorio Morán, que tuvo un cierto eco internacional, así como las duras acusaciones pronunciadas, en ocasión de la *II Feria Internacional del Libro de Guatemala*, celebrada en agosto de 2002, por Fernando Vallejo, quien reiteraba las viejas acusaciones de Asturias contra *Cien años de soledad*. El primero le reprochaba a García Márquez haberse ayudado en exceso de la novela de Yasunari Kabawata, *La casa de las bellas durmientes*, aun cuando esta filiación intertextual haya sido reivindicada por el propio García Márquez y figure incluso en los paratextos editoriales que acompañan las diferentes ediciones de la novela. Las críticas de

Vallejo obedecen más claramente al deseo de reorganizar el canon latinoamericano y las definiciones y modelos inherentes, cuando aseguraba que el coronel Aureliano Buendía, en realidad, era un personaje de la *Búsqueda del absoluto* de H. de Balzac. Observemos cómo el grueso de las acusaciones no reside en haber trasplantado personajes o tramas, sino en algo más grave:

> Yo pienso que el plagio era más grande. El plagio no era así, el plagio es que le robó el alma al otro, porque Balzac escribió en una prosa cocinera y *Cien años de soledad* está escrita en una prosa cocinera chismosa del que va a destapar la olla a ver que está cocinando.[1]

Este tipo de visión de la Literatura, desmitificadora, prosaica e incluso vulgar, no es novedosa en la historia, aunque con frecuencia se encontrara en los márgenes del discurso erudito y académico. Lo que es diferente es el rango epistemológico que se le atribuye. Investigadores como P. Bourdieu, A. Viala, J. Álvarez Barrientos o Germán Gullón se sirven de estos materiales, antaño descartados, donde se juegan las motivaciones mundanas, los conflictos personales e idiosincrasias para comprender los *habitus* o prácticas sociales de la actividad y del campo cultural. Retomando la alegoría ajedrecista, podemos añadir, asimismo, que algunas jugadas (como la coronación de peones, que les permite adoptar cualquier valor en el juego, menos el del rey, como los jaques, los gambitos, las *clavadas*, etc.) alteran el valor de las jugadas contrarias. De manera similar, hay lecturas, actos interpretativos individuales, que influyen en el conjunto de interpretaciones. La opinión de un catedrático, de un escritor famoso o incluso de cualquier personalidad de prestigio sobre una cuestión de originalidad o de autenticidad, y sus consecuencias, pueden ser determinantes para la carrera de los autores sospechosos. Una reputación *manchada* puede complicar enormemente las posibilidades de que un autor vuelva a publicar una obra, o la recepción de las mismas.

Este tipo de factores suele estar ausente de las historias literarias y no suele ser estimado en muchos análisis, quizá por un temor indefinido a caer en la crítica impresionista o anecdótica, cuando, en realidad, son explicaciones posibles para la constitución del corpus literario superviviente: una obra sobre la que recae el interdicto del plagio tiene muchas posibilidades de salir del circuito de reproducción y difusión; inversamente, los especímenes supervivientes deberían arrojar luz sobre unas condiciones mínimas y máximas de supervivencia, los rasgos

[1] Declaraciones aparecidas en el diario *El Universo* de Guayaquil (Ecuador) el viernes 16 de agosto de 2002, bajo el titular "*Cien años de soledad* es un plagio, según escritor colombiano Fernando Vallejo", que a su vez recogía informaciones de la agencia AFP (Agence France Presse). Cito a partir de la edición electrónica [última visita, 7/07/2010] disponible en: http://www.eluniverso.com/2002/08/16/0001/257/302FD2D0450848F49268571FD34E7FB8.html.

de estas obras que les han permitido sobrevivir a modas, corrientes, revoluciones poéticas o a las diferentes restricciones formales en cada periodo.

Es comprensible, por consiguiente, que los autores tengan un especial interés en estar en posición de establecer o interpretar las normas que regulan la homeostasis del campo, el derecho de admisión y membresía de la República de las Letras. Como en el ajedrez, estas posiciones se encuentran aproximadamente (sin perjuicio de las estrategias excéntricas particulares) en el centro del campo, en los alrededores del *Canon* y de la *Academia* –lo cual también podría explicar las repercusiones y derivaciones del caso Cela, dado su posición y el deseo compartido de muchos de aproximarse o reorganizar el campo–. Desde este punto de vista y como principio metodológico, todas las definiciones, acusaciones o apologías deben ser consideradas como intentos estratégicos de imponer una determinada lectura, una visión del campo interesada por parte de los autores. Los asuntos de plagio, en definitiva, serían las formas discursivas de una lucha de poder.

2.5.2 Escritura y Poder: el plagio imperialista y guerrillero. Ilustración, propaganda y dependencia cultural.

> …a veces, en un pueblo nuevo se reúne toda la torpeza provinciana, con la estupidez mundial, la sequedad y la incomprensión del terruño, con los detritus de la moda y las majaderías de las cinco partes del Mundo. Entonces brota un tipo petulante, huero, sin una virtud, sin una condición fuerte. Este es el tipo del americano. América es, por excelencia, el continente estúpido.
>
> El americano no ha pasado de ser un mono que imita.
>
> Pío Baroja, *Juventud, egolatría*. (1913)[1]

En el modelo pragmático, las pugnas entre las distintas instituciones, instancias de decisión y los intereses individuales de sus miembros se reflejan no sólo en los textos normativos, los que aparecen para consignar los nuevos estándares y consensos alcanzados, en las poéticas y otros textos programáticos, sino en toda una serie de manifestaciones, especialmente discursivas, donde se corrige, controla y normaliza el paradigma de producción literaria y la jerarquía de los modos de referencia y representación. En estos discursos es posible discernir

[1] La cita pertenece al capítulo XV; apud Rubén SALAZAR MALLÉN, "Contorno de la novela", en José Luis ONTIVEROS (Edición, prólogo y notas), *Rubén Salazar Mallén y lo mexicano, reflexiones sobre el neocolonianismo.* México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana/ Unidad Xochimilco, 2002, pág. 155.

una serie de focos de interés, algunos recurrentes en la conformación o consolidación de los paradigmas, otros más puntuales y asociados a las particularidades o sensibilidades de los distintos periodos. Entre los elementos recurrentes se encuentran el canon y, estrechamente relacionadas con él, las modalidades de la tradición literaria: recuperación, traducción, supresión u oposición.

Es innegable que, aparte de las normas intrínsecamente literarias, buena parte de los dispositivos reguladores de la actividad literaria se encuentra relacionada con la estructura del imaginario que suele ser adscrita a la ideología, prejuicios fundados o infundados sobre la capacidad discursiva o literaria de determinados colectivos dominados, marginales o periféricos. A partir de estas nociones, una parte de la Crítica ha reflexionado sobre la autoridad y los modos legítimos de apropiación, investigación que ha mostrado hasta qué punto los discursos del Poder se hallan ligados en una misma tradición o genealogía. Una de las investigadoras que más profundamente ha aprovechado esta línea de investigación, Marilyn Randall, ha definido *el plagio imperial(ista)***,** como los procesos de aculturación e transculturación entre dos culturas entre las que hay una relación de dependencia o dominio (post)colonial. En relación a esta modalidad *legítima* de apropiación, Randall ha detectado desde la literatura romana una continuidad argumentativa, una serie de lugares comunes en Cicerón, Séneca, Plauto u Horacio que bajo la doctrina de la *translatio studii et imperii*, permite una serie de operaciones asimiladoras, así como el desplazamiento de lo propio y lo foráneo, una doble traducción de la realidad en términos familiares, del lenguaje propio con la asimilación de lo domesticado. M. Randall ha mostrado la continuidad de este linaje discursivo hasta Du Bellay y Ronsard, quienes justificaban las apropiaciones hechas a los extranjeros (2001a, págs. 188-192), e incluso hasta la Modernidad y la Era de la Literatura. Randall, por ejemplo, relaciona las apropiaciones de Stendhal y de A. Dumas con la política imperialista de Napoleón. En efecto, en 1833, Dumas sale al paso de las acusaciones de plagio del siguiente modo:

> …el genio [l'homme de génie] no roba, conquista; convierte la provincia que toma en un anexo de su imperio: le impone sus leyes, la puebla con sus súbditos [juego de palabras con el término *sujet*: 'sujeto' y 'tema'], extiende su cetro de oro sobre ella, y nadie se atreve a decirle al contemplar su hermoso reino: "esta parcela de terreno no es en absoluto parte de tu patrimonio." En tiempos de Napoleón, Bélgica era Francia; hoy Bélgica es un

> estado independiente: ¿Acaso Leopoldo es por ello más grande o Napoleón más pequeño?[1]

En la primera parte del presente trabajo he tratado de mostrar con cierto detalle la conveniencia de adoptar este tipo de perspectivas para poder comprender los patrones globales de las prácticas discursivas trans-lingüísticas o interculturales, por lo que no me extenderé ahora. Me gustaría sin embargo señalar que las querellas sectarias y subversivas entre los Padres de la Iglesia contra herejes y paganos (posteriormente, judíos y musulmanes) son una ilustración perfecta de la manera en la que el plagio, a lo largo de las épocas, cubre de disquisiciones formales (similitud, concordancia, identidad) juicios y movimientos políticos (morales, ideológicos).

En la Era de la Colonización, de la gran expansión mundial europea (portuguesa, española, holandesa, inglesa), estas doctrinas permitieron la explotación de los recursos culturales y económicos, como han expuesto convenientemente E. Said, E. Cheyfitz, Walter D. Mignolo o R. Adorno, entre otros muchos autores. No voy a repetir lo que ya expuse en los capítulos consagrados expresamente a este periodo (a los que remito), pero sí me gustaría señalar la perduración de este tipo de argumentos más allá de la instauración de la Era de la Literatura, es decir, con posterioridad a la implantación de las instituciones literarias modernas, la interacción con la esfera pública y la emancipación del campo cultural y el establecimiento de las definiciones jurídicas. Mi interés por demorarme en el análisis del paradigma actual radica en la circunstancia paradójica de la convivencia entre los modos de referencia, representación y actuación capitalistas con patrones que deberían resultar anacrónicos en el nuevo estado de las cosas.

En el paradigma actual, al menos en teoría, la razón capitalista debería imponerse sobre lógicas menos eficaces (morales, ideológicas) a la hora de gestionar los bienes culturales –en un ejemplo: la posibilidad de escribir y publicar *Lolita*, y convertirla en un éxito de Hollywood, a pesar de sus contenidos *inmorales*–. La respuesta más evidente es que las nuevas definiciones y reglas, a pesar de las apariencias, no invalidan las estructuras de poder precedentes, sino que se superponen a ellas y acomodan sus funciones al nuevo equilibrio sistémico. Es asimismo necesario precisar que como "capitalista" se entiende el conjunto de modalidades de producción y difusión cultural en tanto que bienes mercantiles, producidos industrialmente, que implican una racionalización y optimización de los recursos en una pers-

[1] "Comment je devins auteur dramatique", *Revue de Deux Mondes*, tome IV. Paris: Bureau de la Revue de Deux Mondes, 1833, pág. 617.

pectiva de crecimiento acumulativo indefinido. La persistencia de los modos pre-capitalistas (no en el sentido temporal, sino *espacial*¸ de campo) está hasta cierto punto avalada por la dimensión moral de la autoría, institucionalizada en el Derecho moral de Autor, como vimos anteriormente. Esta coexistencia se ha mostrado regularmente como una fuente de conflictos y explica en buena medida la ambigüedad irreductible que albergan las polémicas sobre el plagio, los derechos de autor y las nuevas modalidades de intercambio cultural.

Considero que es preciso retroceder a los albores de la Edad de la Literatura para comprender cabalmente las fuerzas enfrentadas; hago referencia a una tradición que explica los imaginarios de la confrontación, los patrones ideológicos y discursivos que todavía hoy –a pesar de la Globalización, adoptando nuevos escenarios de lucha, nuevas amenazas y nuevas resistencias, pero haciendo perdurar un arsenal de formas y argumentos *prefabricados*– son puestos en acción por uno u otro campo. Este periodo coincidió con el prestigio hegemónico de las Letras francesas que provocó en su aspecto más material una ingente oleada de traducciones, que no siempre se presentaban como tales, cuando no una serie de imitaciones serviles, traslaciones de temas, estilos y *mots d'esprit*.

El ideal Ilustrado de la Razón, importado también del *extranjero*, y la creencia en la posibilidad de la verdad como horizonte universal y común a toda la humanidad fomentaban una difusión de conocimientos sin trabas: la Razón iluminaba un saber pre-existente, dentro de un ideal neoplatónico, acervo común a todos los hombres. Con este mismo espíritu se trasladó sin apenas realizar adaptaciones, el ideal ilustrado europeo o, más adelante, la Constitución francesa y norteamericana, a las naciones "civilizadas" o en "vías de civilización". Coexistían dos tendencias dentro del periodo: la primera valoraba el trabajo individual, hasta el punto de establecer un lazo indisoluble entre el autor y el fruto de su trabajo (intelectual); la segunda, en sutil contradicción con la anterior, preconizaba un patrimonio intelectual, ético y ontológico igual para todos los hombres, y concebía cada obra individual como un acercamiento a un absoluto, en un esquema de pensamiento que en el siglo siguiente sería adaptado por positivistas o marxistas, ambos deudores de la idea escatológica de "progreso". Estos dos movimientos son todavía perceptibles en el único discurso que mantiene en la actualidad una concepción verdaderamente progresista (y por lo tanto colectiva) del saber: el lenguaje científico.

En la prosa filosófica, emparentada en esa época con el lenguaje científico, tampoco escaseaba este tipo de prácticas (nada infrecuentes, por cierto, fuera de las fronteras españo-

las). De este modo, Pablo de Olavide[1] o el Abate Marchena no dudaron en hacer *literalmente* suyos los pensamientos de los más destacados pensadores galos –a menudo corresponsales epistolares amistosos de sus emuladores hispánicos– en aras del generoso principio antes mencionado de difundir "las Luces de la Razón". El exilio forzoso de los jesuitas españoles desencadenará una de las polémicas internacionales más sonadas de la época, cuando los exiliados emprenderán una campaña apologética de los méritos de la literatura española, frente a las recurrentes acusaciones itálicas de plagio generalizado. No casualmente, estas polémicas resultan temática y formalmente próximas de las que se viven en el momento actual sobre la posibilidad o conveniencia de ofrecer protección y propiedad jurídica a los descubrimientos científicos (*v. gr.*, posibilidad de patentar el genoma humano).

Recordemos que Pierre Bayle, en su conocido diccionario, había acuñado el adagio según el cual no sólo es menos condenable plagiar a un escritor extranjero, sino que es incluso recomendable, ya que así se incrementa el patrimonio nacional. No es sólo, por ejemplo, lo que le debe la *Poética* de Luzán (1736) a la *Poétique* de Boileau (1674) –aunque el autor se precie de ser el primero en elaborar una en español–[2], sino toda una incorporación de materiales, en ocasiones anacrónicos o inadecuados. Así, por ejemplo, el teatro del siglo XVIII, verdadera falla del proyecto ilustrado, incapaz de proporcionar un teatro popular a la vez que "clásico" y de "buen gusto", se nutrió con desparpajo del *vaudeville* galo, como lo denunciaban contemporáneos y dramaturgos posteriores. M. de Larra, entre otros muchos, despachaba, sin contemplaciones, este capítulo de la historia literaria española:

---

[1] Dice al respecto Juan DURÁN LUZIO: "…se acusó a Olavide de que su tratado [*El Evangelio en triunfo*, 1797] no era más que una suerte de traducción ampliada de la obra *Délices de la Réligion*, del abate Lamourette, aparecida en París en 1788. Del mismo modo, su caso de arrepentimiento y vuelta fervorosa al cristianismo se asemeja también al de François René de Chateaubriand", *La literatura iberoamericana del siglo XVIII.* Heredia (Costa Rica): EUNA, 2005, pág. 173.

[2] Influencia que quizás habría que matizar, en opinión de Russel P. SEBOLD: "Luzán era un erudito honrado que jamás tomaba prestada una idea sin indicar la fuente de ella; y en vista de esto quisiera introducir unos datos estadísticos bien extraños sobre sus citas de autoridades poéticas. Las cifras que se indican representan en conjunto las citas de todas las autoridades francesas; por lo que toca a autoridades no francesas, aquí sólo doy totales de las citas de autores representativos, difiriendo hasta el ensayo siguiente el recuento estadístico de las referencias a todas las autoridades poéticas que Luzán consulta. Luzán cita o parafrasea a Aristóteles ciento noventa y una veces; a Horacio, sesenta y ocho veces; a los españoles Cascales y González de Salas, diecisiete y trece veces, respectivamente, y a Boileau, sólo seis veces -lo repito-, a Boileau sólo seis veces. Paradójicamente, Boileau aparece mencionado siete veces en las cinco páginas que el autor de una de las más conocidas historias modernas de la literatura española dedica a la *Poética* de Luzán. En toda la *Poética* de Luzán sólo hay unas ochenta citas de autoridades francesas en total, lo cual quiere decir que sólo Aristóteles está citado con una frecuencia más de dos veces mayor que todos los teóricos franceses de la poética. Por otra parte, el número de citas correspondientes a Horacio exclusivamente llega casi a igualar la suma de referencias hechas a todas las autoridades francesas juntas. ¿Es éste un «aristotelismo afrancesado»?" (citado a partir de la versión en Internet de "Contra los mitos antineoclásicos españoles", en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [última visita, junio de 2009]:
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/07034062055758939710046/p0000001.htm.

> Nuestro teatro moderno no carece de buenos traductores. Entre todos se distingue Moratín: nótese cómo en *El médico a palos* españoliza una comedia, producción no sólo de otro país, pero hasta de una época muy anterior; hace con ella el mismo trabajo que Molière había hecho con Terencio y Plauto, y que Plauto y Terencio habían hecho sobre Menandro. No era Marchena tan superior en este trabajo, porque no era Marchena poeta cómico, pero merece un lugar distinguido entre los traductores. Gorostiza fue menos delicado, si tan buen traductor, porque alcanzó un tiempo en que era más fácil revestirse de galas ajenas; y así, sin que queramos decir que siempre fue plagiario, muchas veces no vaciló en titular originales sus piraterías.[1]

Efectivamente, teniendo en cuenta los límites en materia de imitación a contemporáneos habitualmente admitidos en la época, si comparamos las obras de autores como Antonio Valladares de Sotomayor, Gorostiza, Comellas o sus discípulos con sus *originales* ingleses o franceses, podríamos sostener que los primeros *copian* a los segundos, en el sentido de que se apropian de argumentos, personajes, parlamentos, réplicas, etcétera. Sirva de ejemplo paradigmático la confrontación de la "obra" de Valladares *El emperador Alberto I y la Adelina* (1781) y su casi-homónima *Albert I ou Adeline* (1775) de Antoine Le Blanc de Guilliet[2]. La censura de Larra puede interpretarse como un signo de la instauración definitiva de las definiciones jurídicas, las cuales, en principio, protegen, pero sobre todo controlan las traducciones y otras *obras derivadas*. Sería erróneo pensar que los contemporáneos (al menos los más cultos) de estos dramaturgos desconocían su naturaleza derivada, más bien se trataba de políticas sistemáticas de apropiación legítimas en el contexto de partida (así como una suerte de complejo de inferioridad teatral hispánico al hilo del prestigio galo), pero ilegítimas a partir del siglo siguiente. Es significativo que estas adaptaciones sean contemporáneas de las interminables polémicas en las que se debatió a escala europea sobre los méritos relativos de las Ciencias y Letras españolas, acusadas de imitación servil y pobreza en comparación con las naciones vecinas, y en las que se vieron envueltos los jesuitas exiliados y algunos de los nombres más ilustres de la República de las Letras hispanas del siglo.

El carácter legítimo de estas apropiaciones que, como hemos visto, se extendía a buena parte de las formas discursivas del Dieciocho, era corroborado por los poderes públicos que a menudo las subvencionaban. Se vertía al español toda suerte de materiales que parecían

---

[1] Mariano José de Larra, "De las traducciones" (1836) en *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios y de costumbres.*

[2] Para un estudio de las "fuentes" de Valladares se puede consultar la tesis doctoral de Ibrahim Soheim El Sayed: *Don Antonio Valladares de Sotomayor, Autor Dramático del siglo XVIII.* Dirigida por Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Madrid: Facultad de Filología, Departamento de Filología Hispánica, 2002. Disponible en: http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3018601.pdf.

útiles, sin que se considerara demasiado grave la falsedad de la atribución en tanto redundaba en un beneficio colectivo mayor –principio que sería recogido, como hemos visto, incluso en los tratados internacionales de propiedad modernos–, donde los poderes públicos, como en una parte considerable de la actividad cultural de la época, desempeñaron un papel preponderante.

El siglo siguiente supondría un refuerzo del carácter individual de las obras intelectuales, sin que se olvidaran los fines altruistas mayores de la palabra y de la Ciencia, pero adaptados ahora a un credo positivista y liberal, en el que los intereses individuales redundaban en el bien común. Este argumento, como se recordará, será reiterado en todas las etapas e instancias de profesionalización de la escritura: leyes, convenios internacionales, manifiestos corporativistas, constitución de asociaciones, profesionales, etcétera, como vimos en la sección consagrada al fenómeno. La doble ambivalencia, simbólica-económica y entre sociedad e individuo, no desaparece sino que adopta las nuevas formas disponibles en un paradigma que incluye, desde este momento, las definiciones jurídicas (hegemónicas) y las formas que la Modernidad adoptará bajo su forma romántica, historicista y nacionalista.

En este nuevo paradigma, las acusaciones de plagio cobran nuevas funciones y significaciones. Pese a que el inventario pueda ahora contener elementos más democráticos (espíritu nacional/ popular, expansión de la esfera pública, leyes parlamentarias, etc.), las modalidades de decisión continúan siendo tan piramidales como antaño. Bien es cierto que la Estilística, el énfasis individual, las particularidades regionales o nacionales tienden a proporcionar una apariencia empirista a los juicios poéticos o canónicos, pero no todos los individuos ni todas las obras son juzgadas de la misma forma, ni en relación a los mismos valores, sino en función de sus coordenadas sociales (posición en el campo cultural) o geográficas. Los conocidos estudios de E. Said en *Cultura e imperialismo* u *Orientalismo* –y todos los estudios que estas dos obras capitales han suscitado– han mostrado hasta qué punto el inventario, taxonomía e interpretación de las literaturas coloniales acompañan la extensión de los imperios y la explotación económica y cultural de los territorios y naciones *anexionados*. Los modos de representación imperialistas impregnan imperceptiblemente todo tipo de discurso, tanto domésticos como públicos, sin que aparentemente sus sujetos, ni siquiera los más avisados, sean conscientes de ello. Sucede como si las restricciones discursivas que imponen las representaciones hegemónicas –reiteradas, estereotipadas, repetitivas, pero *verdaderas*– en lugar de frenar la multiplicación y variación de los discursos o su crítica misma, las posibilitaran, al precio de encerrarlas dentro de los límites de lo imaginable y verbalizable. Comenta al respecto Juan Goytisolo:

> Escribir sobre ella [la realidad *oriental*] es ejercer esa antigua función de copista conocida por plagio. Esto vale tanto para los autores de hoy como para quienes, a lo largo del siglo XIX, retratan los usos y costumbres orientales (...) numerosas descripciones de Nerval en su *Voyage en Orient* y *Les femmes du Caire* son meros calcos de la célebre guía de Lane. Más notable y significativo aún: cuando Marx visita Argelia en los últimos años de su vida y refiere a Engels y a sus hijas Jenny y Laura la panorámica de Argel, la fisonomía de sus habitantes o la vegetación del jardín d'Essai, sus cartas reproducen línea por línea pasajes enteros de una olvidada precursora de la *Guide bleu*: la *Guide-Joanne*.[1]

La fórmula de Dumas es más que una mera figura dentro de una retórica considerablemente mayor; es además la reafirmación de unas prerrogativas *sobrentendidas*, que le corresponden por su capital económico y simbólico –¿habrían sido discutidas porque A. Dumas era mulato?– entre las que se incluye la posibilidad (inestimable) de definir la diferencia entre un buen reaprovechamiento ("homenaje/ relación intertextual" diríamos hoy en día) y un vulgar *plagio*.

Los individuos o los colectivos que no se encuentran en una posición de poder dentro del campo cultural o del mapa del Imperio deben fraguarse su camino (su carrera profesional, la mera posibilidad de publicar) *contra* estas definiciones e imaginarios que controlan la producción y difusión cultural. Ya pudimos comprobar hasta qué punto la Historiografía o la Teología de los siglos XVI y XVII inducían al desarrollo de distintas estrategias para sortear las desventajas sistémicas de los colectivos marginales y periféricos. Estas estrategias han variado según las circunstancias pero, en cualquier caso, implican procedimientos similares de legitimación esencialmente miméticos:

a) Construcción o adopción de la identidad de Autor.
b) Adopción de las formas hegemónicas.
c) Adhesión a los valores hegemónicos.

Estos tres tipos de estrategias han sido a menudo descritos por antropólogos, críticos e historiadores culturales para dar cuenta de los fenómenos de transculturación o de *hibridación*. La primera puede ser ilustrada por los escritores que intentan blanquear o cristianizar su nombre, proceso en el que existen varias gradaciones. "*Inca* Garcilaso de la Vega o *Guamán*

[1] Juan GOYTISOLO interpreta que Marx supeditó la "visión propia a la autoridad de un texto canonizado", (2005, pág. 346). Ni Nerval ni Flaubert, quien también incurrió en estas prácticas como muchos autores canónicos en el periodo del "voyage en Orient", fueron criticados o acusados de plagio por ello. Goytisolo también señala fuentes ocultas en la caracterización del Otro en todos los periodos de la literatura española; de este modo, y tal como lo señalara Marcel Bataillon, *El viaje a Turquía* reaprovechaba *verbatim* obras de Belon, de Paulo Jovio y de Vicente Rocca para, desde la alteridad canónica y documentada, satirizar mejor el Imperio español de su época (GOYTISOLO, 2005, pág. 302).

Poma de Ayala" sería un grado medio en la estrategia, en el que el grado máximo sería un *otro* completo (castellanización total de los nombres indígenas, heterónimos o pseudónimos). La adopción de las formas hegemónicas y la adhesión a los valores comprenden abanicos todavía más amplios de posibilidades de apropiación y adaptación. La conjunción de las tres estrategias conduce inexorablemente a la alienación cultural, a la aculturación. De hecho, resulta difícil concebirlas de manera aislada, como si las apropiaciones formales arrastraran un universo de connotaciones propio, inherente, que terminará contaminando los nuevos contextos. Dentro de esta perspectiva, el plagio, la apropiación reiterada, extensa o sustancial de la alteridad, se convierte no en una forma parasitaria del discurso, en una imitación degradada de tan fidedigna, sino en una forma de resistencia o, por el contrario, de dominación, en función de *quién* interprete y *sobre quién*.

El sistema hegemónico posee incluso maneras de representar estas relaciones de poder. *Singer* en francés, *to ape* en inglés, significa 'imitar estúpidamente (sin comprender)', la actividad propia de los pueblos colonizados. El *mono* forma parte de la imaginería del plagio imperial como la condición natural del americano (oculta bajo el *disfraz* de la civilización), en la tardía versión del discurso imperial de Pío Baroja, que he tomado como epígrafe y que resulta a nuestros ojos, educados al legado de Frantz Fanon,[1] de *Ariel* y *Calibán*, simplemente intolerable. Del mismo modo, las representaciones o, mejor dicho, las interpretaciones que se les otorgaban, dejan de ser válidas, cambian los objetos de deseo, los modelos de imitación, o se persiguen nuevas proporciones. A menudo es posible relacionar estos cambios de modas, poéticas y tendencias con movimientos políticos, revoluciones económicas, nuevos equilibrios en los sistemas mundiales. Continuando este bosquejo un poco simplista, es preciso añadir que no es inhabitual que surjan conflictos entre los partidarios de los viejos y de los nuevos modelos o modos de imitación.

Ésta al menos es una de las lecturas habituales que ha suscitado el rechazo a la literatura española y la influencia creciente de otras literaturas europeas en Hispanoamérica en el periodo posterior a la independencia de la metrópoli –y anterior también: así como los dramaturgos españoles imitaban el teatro francés, los territorios coloniales ofrecían también adaptaciones y americanizaciones de obras galas, como *La Rodoguna* (1710) de Pedro de Peralta, inspirada en una obra cuasi-homónima de Corneille (DURÁN LUZIO, 2005, pág. 28)–; un rechazo que,

[1] "¿Qué queremos decir? Simplemente esto: cuando los negros desembarcan en el mundo blanco, hay una cierta acción sensibilizadora. Si la estructura psíquica se revela frágil, asistimos a un desmoronamiento del Yo. El Negro deja de comportarse como un individuo activo [actionnel]. El objetivo de su acción será el Otro (bajo la forma del Blanco), ya que sólo el Otro puede valorarlo. Esto en el plano ético: valoración de sí mismo.", *Peau noire, masques blancs* (1952), Paris: Éditions du Seuil, 2002, pág. 125.

en cierto modo, es posible afirmar que se ha mantenido, aunque desigualmente, e indudablemente con distinta fuerza, con respecto a los periodos revolucionarios de principios del XIX. Así se expresaba J. L. Borges, por su parte, todavía en 1928, sobre las letras españolas:

> Confieso —no de mala voluntad y hasta con presteza y dicha en el ánimo— que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿Quién más? Dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No los escondo, pero tampoco quiero acortarle la voz a la observación de que el común de la literatura española fue siempre fastidioso. Su cotidianería, su término medio, su gente, siempre vivió de las descansadas artes del plagio.

Este rechazo del *plagio* por parte del joven Borges –que contrasta con otras posiciones al respecto más tardías y conocidas– es heredero directo de las aspiraciones románticas y nacionalistas de la época de la Independencia a una literatura americana propia, sin injerencias ni influencias extranjeras. Se trata de soflamas defensivas, como también lo son las afirmaciones de Baroja, o en este caso de Borges, con precedentes históricos, bien conocidos por los participantes. Para Baroja, es posible relacionar las acusaciones de plagio con diversos aspectos vitales y circunstanciales, el "desastre de Cuba y Filipinas", así como una impermeabilidad, cuando no una oposición, al Modernismo americano (con conspicuos americanos a la cabeza del movimiento liderado por Rubén Darío). En el caso de Borges, su descalificación obedece asimismo a una voluntad profiláctica, que se remonta a los primeros momentos de la Independencia. Los primeros círculos intelectuales en las incipientes repúblicas y confederaciones regionales insistieron reiteradamente en la necesidad de proveerse de los discursos científicos, literarios y políticos autóctonos, "sin plagios a Roma o a Atenas", como defendía en 1832 el autor venezolano B. Briceño –en este caso para defender la separación de Colombia–.[1] Con pocos años de diferencia (1837), a orillas del Plata, la *Joven Argentina*, círculo que frecuentaban Echeverría, Alberdi y Vicente López, sostenía idénticas consignas, que se repetirán numerosas veces en los distintos puntos de las geografías colonizadas, enunciadas del siguiente modo por uno de sus miembros, Marcos Sastre:

> Veo ya dispuesta a la nueva generación a conocer todos los errores que han entorpecido el desarrollo intelectual y en consecuencia la marcha pacífica del progreso de nuestro país, errores que pueden reducirse a esta simple expresión: error de plagio científico, error de plagio político, error de plagio literario. La nueva generación está dispuesta a abjurar del triple plagio y a jurar solemnemente su divorcio de toda política y de toda legislación

[1] *Independencia de Venezuela o Notas al impreso titulado Colombia o federación de sus tres secciones*, Caracas: G. F. Devismo, 1832, pág. 3.

> exótica, su divorcio de la literatura española y aún se dispone a adoptar una política y legislación propias de su ser, un sistema de instrucción pública acomodado a su ser y una literatura propia peculiar de su ser.[1]

Sin embargo, inevitablemente, las jóvenes repúblicas iban a comprobar en lo sucesivo la dificultad de mantener estas resoluciones. En la divisa "civilización o barbarie" se cifra la insuperable dificultad de la emancipación cultural americana.[2] La dependencia económica y la adopción de modelos franceses y anglosajones en el ideal cultural corrieron parejas, como es bien sabido, con la intervención cada vez más frecuente de las potencias coloniales en los asuntos internos de las jóvenes repúblicas. El Paraguay del General Francia y el ostracismo autárquico que impuso al país son considerados habitualmente como la excepción que confirma esta visión de las cosas. Esta sujeción a las modas extranjeras será denunciada repetidamente por autores de todas las tendencias que irremediablemente achacaron a la falta de formas y modelos autóctonos el pasado colonial que, como en los asuntos políticos y socio-económicos, lastraba irremediablemente el despegue de las distintas literaturas nacionales en las repúblicas independientes. Así consideraba José Carlos Mariátegui en 1928 el modelo imitativo del Perú colonial, herencia que las naciones hispanoamericanas se habían mostrado incapaces de superar a través de un engañoso cosmopolitismo inmediato:

> La temática de los literatos de la Colonia es, generalmente, la misma de los literatos de España, y siendo repetición o continuación de ésta, se manifiesta siempre en retardo, por la distancia. El repertorio colonial se compone casi exclusivamente de títulos que a leguas acusan el eruditismo, el escolasticismo, el clasicismo trasnochado de los autores. Es un repertorio de rapsodias y ecos, si no de plagios. El acento más personal es, en efecto, el de [Juan del Valle y] Caviedes, que anuncia el gusto limeño por el tono festivo y burlón. [Juan de Espinosa Medrano] *El Lunarejo*, no obstante su sangre indígena, sobresalió sólo como gongorista, esto es en una actitud característica de una literatura vieja que, agotado ya el renacimiento, llegó al barroquismo y al culteranismo.[3]

---

[1] Citado por Juan Carlos RODRÍGUEZ, Álvaro SALVADOR, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, 3ª ed., Madrid: Akal, 2005, págs. 74-75.

[2] Así lo expresaba Domingo Faustino Sarmiento: "Aquéllo [sic], pues, que llamamos hoy plagio, era entonces erudición y riqueza; y yo preferiría oír por segunda vez a un autor digno de ser leído cien veces, a los ensayos incompletos de la razón y del estilo que aún están en embrión, porque nuestra inteligencia nacional no se ha desenvuelto bastante, para rivalizar con los autores que el concepto del mundo reputa dignos de ser escuchados", citado por Jorge FORNET, *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007, pág. 53.

[3] *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928], Elizabeth GARRELS (ed.), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, pág. 155.

Sería erróneo considerar estas opiniones como una revisión novedosa del pasado colonial, puesto que es posible documentar una visión extremadamente crítica sobre la dependencia textual de los modelos metropolitanos y europeos desde la misma contemporaneidad colonial, que habría sido transmitida generación tras generación sin verdadera solución de continuidad. En otras palabras, las diferentes promociones de escritores americanos se habrían visto sucesivamente –sin negar las diferencias coyunturales– confrontadas a la antinomia cosmopolitismo-americanismo al menos desde el siglo XVIII. Este aspecto conflictivo de la percepción *identitaria* de las Letras coloniales se traduce en dos modalidades principales de autoafirmación: la reivindicación de la existencia de una tradición autónoma y la acusación, por reacción, de la propia dependencia de la producción cultural ibérica. De la primera, entre los numerosos ejemplos posibles, me gustaría referirme a la polémica refutación que opuso a Juan José de Eguiara y Eguren al deán Manuel Martí, que suscitó la aparición de la *Bibliotheca Mexicana* (1755), a raíz de unos desafortunados comentarios del deán a un joven discípulo, desaconsejándole un viaje a América y asegurándole enfáticamente que intentar los asuntos librescos en el Nuevo Continente "tanto valdría como querer trasquilar a un asno u ordeñar a un macho cabrío".[1]

La segunda modalidad parte de esta base historiográfica y devuelve la acusación a los orgullosos españoles; el ejemplo más vehemente durante el siglo XVIII lo encontramos en un autor que seguramente tuvo una gran influencia en la construcción del imaginario plagiario de los autores españoles, y que curiosamente parece servir de modelo directo (al menos formalmente, aunque en principio la hipótesis sea descartable) a la invectiva barojiana. Así se expresaba en sus *Memorias*, a principios del siglo XIX, fray Servando Teresa de Mier, quien invirtiendo el tradicional viaje hacia Occidente, había pasado una temporada (preso por sus ideas y luego fugado) en la *Madre Patria*:

> También noté cuán ridículos son los monos. Los españoles son el mono perpetuo en sus vestidos y costumbres de los otros europeos, principalmente los franceses, cuyas modas adoptan sin distinguir tiempos ni ocasiones, y por eso son más ridículos.

Y, más adelante:

> La *Gaceta de Madrid* es la más infeliz de Europa, y no hace sino copiar las de Francia e Italia (…) Casi todas las obras que se publican en Madrid son traducciones, especialmen-

[1] Citado por J. DURÁN LUZIO (2005, pág. 66).

> te del francés; traducciones malísimas hechas a destajo por algunos pretendientes hambrientos, a quienes los libreros pagan una ratería.[1]

Estos argumentos se convertirán en estereotipos que serán invocados por tirios y troyanos en diferentes ocasiones y referidos a los ámbitos políticos y culturales más diversos. Las declaraciones de Borges contra las "descansadas artes del plagio" coinciden con un periodo nacionalista (etapa de *Fervor de Buenos Aires*, *El idioma de los argentinos*), no sólo argentino sino panamericano, que tuvo fructíferas repercusiones literarias en el conjunto de naciones latinoamericanas: criollismo, regionalismo, indigenismo, etc. Las tesis de Mariátegui antes evocadas deben ser entendidas en este contexto, que explica también las opiniones más virulentas de su compatriota Alberto Hidalgo recogidas en sus artículos antes citados y en la supuesta conferencia *España no existe* (1921):

> Los escritores escriben las mismas cosas y más o menos en las mismas formas que usaron Cervantes, Quevedo, Lope y Calderón. Los más audaces imitan a los extranjeros, ya sean franceses, suramericanos, alemanes, rusos o noruegos. Y la imitación es una manera de conservar. Hay verdadera fobia por lo cosmopolita; existe el odio de lo nuevo, y a todo lo que lo es, se le llama despectivamente "exótico". Esto es conservadorismo [sic] en literatura (2007, pág. 64).

Decadencia de la literatura que Hidalgo asocia a una psicopatología social que implica la degradación del país incluso en el idioma, y que también achaca al resurgimiento de las lenguas regionales. Decadencia que, según Hidalgo, invita más si cabe a la separación de la vieja metrópoli:

> ¡Pobre castellano, haber tenido que refugiarse en América para subsistir. Y de América ya se comienza a echarle. Yo, por ejemplo, tengo a orgullo no escribir en español, escribo en suramericano… (2007, pág. 68)

En la misma obra, Hidalgo aprovecha para asociar el colonialismo imperialista español con su improductividad económica, social y cultural, además de hacer gala de una suerte de conciencia "no-alineada" *avant la lettre*, al denunciar las campañas españolas en Marruecos y solidarizarse con los "países jóvenes", cuya fuerza y trabajo explotan los imperios (2007, pág. 99). En una nueva inversión de las poéticas imperialistas, llega incluso a exclamarse:

> ¡Qué dulce verdad es ésta: la conquista de España, por América, ha comenzado a realizarse! Ahora les traemos ideas, alimento para el espíritu, trigo, alimento para los cuerpos. Nuestros filósofos, nuestros escritores, nuestros poetas les dan lecciones; pronto vendrán

[1] Citado por J. DURÁN LUZIO (2005, págs. 158-159).

> nuestros generales a poner orden, nuestros políticos a gobernar, nuestros cañones a rugir. Pero no hay que apartarse de la cuestión. El modernismo literario fue implantado en España por Rubén Darío; su filosofía moderna por Rodó. Y así también, el ultraísmo ha necesitado, para fructificar el riego de un americano (…) el señor Vicente Huidobro (2007, pág. 102).

Ahora bien, esta doctrina literaria, que como hemos podido comprobar, se extiende durante dos siglos (el *boom* sería uno de sus últimos *blancos*) convivió con la contradicción insoslayable de una práctica deudora de modelos extranjeros –basta comprobar las influencias extranjeras del recién evocado Darío–. Lejos de resultar un modo de argumentación periclitado, la caracterización de las distintas literaturas nacionales, en su conjunto, de uno y otro lado del Atlántico como plagiarias, imitativas, redundantes, etcétera, perdura como sustrato interpretativo de una tradición crítica todavía vigente,[1] al alcance de la mano en caso de necesidad, como muestra este provocador texto de Bolaño, *Los mitos de Cthulhu*, leído como conferencia (primero ante un auditorio barcelonés, luego uno sevillano) sobre los escritores españoles contemporáneos (aunque tampoco exprese una mejor opinión de los latinoamericanos):

> Ya no existe [Francisco de] Aldana, ya nadie dice que ahora es preciso morir, pero existe, en cambio, el opinador profesional, el tertuliano, el académico, el regalón del partido, sea éste de derecha o de izquierda, existe el hábil plagiario, el trepa contumaz, el cobarde maquiavélico, figuras que en el sistema literario no desentonan de las figuras del pasado (...)[2]

Estas contradicciones convirtieron los ideales patrióticos en un terreno minado, donde las acusaciones de plagio ocultaban tensiones no sólo en los ideales poéticos, sino en las posiciones políticas que se les asociaron en cada situación histórica y según las coordenadas geográficas donde se desarrollaron. Para exponer estas tensiones, contradicciones y usos específicos que podían revestir este tipo de querellas letradas, me referiré a una serie polémica que se desarrolló entre 1894 y 1900 en Costa Rica, un escenario un tanto periférico con respecto a otras geografías más ilustres entre las castas letradas hispanoamericanas del periodo, pero que tiene la ventaja de ofrecernos una idea posiblemente más cercana del conjunto de realidades hispanoamericanas. Alberto Segura Montero ha publicado en un volumen los principales

---

[1] "En Estados Unidos, una fotocopia es exactamente eso; en la Argentina, una fotocopia es, siempre, algo que –nos advierte siempre el dueño de la fotocopiadora– «no te va a salir mejor que eso, es culpa del original». Así la Argentina es un país que siempre está culpando a los otros por sus diferencias con los modelos que supieron inspirarla", sostiene un personaje de *La velocidad de las cosas* de Rodrigo FRESÁN, Barcelona: DE BOLS!LLO, 2006, pág. 561.

[2] Robeto BOLAÑO, *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003, pág. 173.

artículos de la disputa, que relaciona con la aparición de formas autóctonas y la emancipación de la literatura costarricense, puesto que, a su juicio, el intercambio "inaugura la conciencia nacional", aunque los intelectuales que participaron en la contienda periodística "se identifiquen con la cultura y el arte extranjeros" y con las clases sociales "que se identifican con los intereses económicos del extranjero".[1]

La polémica del nacionalismo literario en Costa Rica empieza con la reseña de un libro de cuentos de Ricardo Fernández Guardia, *Hojarasca*. El crítico Carlos Cagini encuentra que Fernández Guardia hubiera hecho mejor inspirándose en la realidad de su país que ambientando sus historias en ciudades europeas (París, Sevilla…). La respuesta de Fernández Guardia desecha los ideales patriotas en nombre de un ideal cosmopolita más preciado:

> Por lo que hace a mí declaro ingenuamente que el nacionalismo no me atrae ni poco ni mucho. Mi humilde opinión es que nuestro pueblo es sandio, sin gracia alguna, desprovisto de toda poesía y originalidad que puedan dar nacimiento siquiera a una pobre sensación artística. (…) De una parisiense graciosa pudo nacer una Diana de (Jean-Antoine) Houdon; pero, vive Dios, de una india de Pacaca solo se puede hacer una india de Pacaca (págs. 24-25).

La polémica continuó seis años más tarde, cuando Manuel González Zeledón escribió una reseña laudatoria de *El moto*, novela de Joaquín García Monge, que inauguraba la literatura de temática "nacional", y se permitió recordar que, pese a las tesis de Fernández Guardia, "hay mucho que decir de una india de Pacaca" (pág. 42). Estas alusiones motivaron que Fernández Guardia respondiera desde París (donde desempeñaba funciones diplomáticas) y se mofara de las pretensiones estéticas de los "nacionalistas". La respuesta desencadenó la intervención de varios intelectuales, y entre ellos la de Jenaro Cardona, quien atacó las posiciones de Fernández Guardia en una serie de artículos que tituló "Casi paliques"[2] y, lo que nos interesa más, donde *desveló* que su *Hojarasca* imitaba "muy de cerca" a Edmundo de Amicis y a Gonzalo Fernández de Oviedo, el cronista de Indias. En el tercer *palique* (págs. 69-70), incluyó una comparación a dos columnas del texto de Amicis y del de Fernández Guardia, mientras que en el cuarto detallaba las deudas no reconocidas con respecto a Fernández de Oviedo. Exasperado por estos ataques, Fernández Guardia contraatacó en varios artículos denunciando la amalgama de motivaciones estéticas y políticas. Mediante una comparación

[1] *La Polémica (1894-1902): el nacionalismo en literatura*. San José: EUNED, 1995; a pesar del título del volumen, el último artículo tiene fecha de 1900.
[2] En homenaje a los "paliques" de Clarín, que todos los participantes en la polémica parecen conocer y respetar.

entre las prácticas de sus detractores y las de los gobiernos autoritarios, que permitían la libertad de prensa pero asesinaban a los periodistas desafectos, denunciaba:

> Una libertad parecida es la que nos brindan don Jenaro y sus correligionarios. Todo lo que no sea celebrar los donaires de "ña Fuentes", o las armonías del "Güipipía", es falta de imaginación, amaneramiento, exotismo, plagio, etc, etc. La ferocidad nacionalista no tiene límites (pág. 84).

Esta polémica muestra, en mi opinión, la ambigüedad y las contradicciones inherentes a los deseos de emancipación de las élites letradas del siglo XIX y principios del XX, y que, como hemos visto, se prolongarán incluso hasta las polémicas del *boom*. A este respecto, sería equivocado tomar las proposiciones de las diferentes posiciones como el *quid* del conflicto; en realidad, las polémicas sobre los límites estéticos de la imitación (de la realidad o de la literatura; de lo nacional y de lo *exógeno*) no son sino el terreno dialéctico que oculta parcialmente los verdaderos intereses en juego: el espacio dentro del campo cultural donde se proponen las definiciones y las reglas al resto del campo, que Bourdieu denomina *campo de poder*.

Estas definiciones sirven para explicitar o, mejor, para hacer visibles los mecanismos de control y gestión de los discursos literarios. El campo de poder se identifica con unas proposiciones teóricas que deben ser entendidas más como *desiderata* que como valores o instituciones estables. En otras palabras, las reglas y definiciones están al servicio de aquellos que detentan las posiciones hegemónicas dentro de las instancias de decisión (industrias culturales, Crítica, Academia, Universidad, etc.), y no inversamente. Esto explica que, aun cuando las definiciones y reglas de producción descartan las obras *excéntricas* o *anormales*, no se pueda descartar su eventual aparición o utilización –según la perspectiva que se adopte–. Estas hipótesis permiten además adoptar una nueva pespectiva sobre los sujetos ilegítimos de discurso, aquellos sobre los que se concentran los mecanismos de control y gestión discursivos.

Homi Bhabha, en una obra sobre la cuestión que ha terminado siendo canónica, *The Location of Culture* (1994),[1] relaciona las teorías (pos)modernas (Arendt, Bajtín, Barthes), el colonialismo y la globalización para otorgar al concepto de *hibridación* una dimensión que trasciende la noción de "mezcla", y que resulta aplicable a las realidades fronterizas o liminares (postcolonialismo, inmigración, minorías, etc.). Una de las hipótesis que sostienen el concepto de *hibridity* de Bhabha es la fuerza, la productividad de la ambigüedad irreductible

[1] Oxon, New York: Routledge, 2004.

dentro de las formas mimetizadas o *mestizas*. Otra es lo que Bhabha denomina el "retorno del sujeto", la resurrección del *yo*, del Autor; la persistencia del concepto de identidad, a pesar de (mejor que contra) la textualidad ilimitada enunciada por Barthes, entre otros, la recursividad sin límites que multiplica hasta la esquizofrenia la relación entre los signos, y que los distancia irremediablemente de sus referentes (históricos, políticos).

En otra parte me referí al trabajo de Serge Gruzinski, de Rolena Adorno y Walter D. Mignolo,[1] a quienes se les pueden unir los de otros muchos autores, cuyas investigaciones me parecen significativas del estado de la cuestión entre los hispanistas, así como en otras tradiciones (anglosajona y francófona, indudablemente), y que se encuentran ligadas a la línea de reflexión de Said y de Bhabha. La *apropiación*, más allá de los estudios sobre fuentes, influencias, intertextualidad o plagio, es considerada como un fenómeno violento (no necesariamente sangriento), una cuestión de poder, de quien controla las definiciones, los protocolos y credenciales de la palabra escrita.[2] Frente a la capacidad del Imperio –del poder político y socio-económico, del que el imperialismo no es sino uno de sus rostros posibles– de imponer las formas exógenas y normalizar las endógenas (*asimilación*, *aculturación*), las poblaciones, los colectivos periféricos o marginales (la *cultura residual*) tiene la posibilidad de ofrecer una resistencia, un contra-discurso que se apropie de las formas hegemónicas en beneficio propio (apropiación, hibridación, *plagio*); una estrategia que, a la larga (pensemos en el caso de México, o de otras experiencias "nacionalistas", en la terminología del ejemplo costarricense) puede alcanzar a su vez una posición hegemónica en el sistema, y pasar a desempeñar las funciones normalizadoras .

Marilyn Randall ha explorado profundamente las conexiones entre el plagio, uno de los avatares negativos de la autoría, y la ideología imperialista, hasta sus manifestaciones en el contexto postcolonial y post-estructuralista. Esta autora ha acuñado la expresión *plagio guerrillero* en oposición simétrica al *plagio imperialista*, para dar cuenta de las apropiaciones transgresoras de las *culturas emergentes* –*subculturas* y *contraculturas*– que define del siguiente modo: "…la emergencia de una comunidad interpretativa en la que el "plagio" ha alcanzado un estatus no sólo estético, sino también políticamente revolucionario" (2001a, pág. 217).

Contempladas desde este ángulo cobran nuevos sentidos las iniciativas de autores como el Inca Garcilaso, Guamán Poma, Chimalpaín, Tezozómoc o Ixtlilxóchitl, la literatura moris-

[1] Ver el capítulo "La lengua del imperio" en el presente trabajo.
[2] Bruce ZIFF y Pratima V. RAO, *Borrowed Power. Essays on Cultural Appropiation*. New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press, 1997.

ca, de mujeres, homosexuales, el proletariado, etc. La expresión clave en la definición de Randall es "comunidad interpretativa", la existencia de lectores capaces de descifrar "correctamente" la intención política, legitimante de los textos censurables por las definiciones del campo. La literatura aljamiada representaba en este sentido un dispositivo suplementario de restricción cultural (solamente aquellos capaces de descifrar el alifato tenían acceso al contenido). Luce López-Baralt[1] ha llamado la atención sobre la naturaleza de esta literatura *secreta* con un alto potencial de subversión, y ha advertido que:

> [c]inco siglos de olvido y censura inquisitorial nos han dejado mal preparados para la tarea de asumir esta literatura clandestina en sus propios términos. Los textos están escritos "al revés que los cristianos" y nos obligan a entrar en contacto con una España que resulta difícil de reconocer, porque sus valores culturales, religiosos, políticos y sociales más fundamentales han quedado invertidos (pág. 41).

La asimilación de las formas hispanas a pesar de la aljamía da lugar a apropiaciones subversivas, en ocasiones con mínimos cambios, pero con una intención manifiestamente diferente (ensalzamiento del Islam, sensualidad, sufismo, etc.). Es pertinente recordar que en los más importantes documentos dirigidos a los cristianos, los denominados documentos del Sacromonte, falsificados con toda probabilidad por los moriscos Luis del Mármol Carvajal e Ignacio de las Casas, se empleó el "plagio", es decir, se incorporaron materiales literalmente, con el fin de proporcionar mayor verosimilitud a la inversión de la historiografía oficial. Estas técnicas, sostiene López-Baralt, eran frecuentes en la literatura morisca:

> Ejemplo cimero de ello es el Mancebo de Arévalo, joven criptomusulmán que no para mientes en usurpar pasajes enteros de *La Celestina* de Fernando de Rojas en *Tafsira* y, aun más complicado, en atribuir a autoridades musulmanas el pensamiento en su *Sumario de la relación y ejercicio espiritual* (2009, pág. 42).

Ahora bien, un mismo texto puede ofrecer varias lecturas posibles según la comunidad interpretativa que se sirva de él. De este modo, los fenómenos de reescritura, recodificación o traducción pueden ser interpretados simultáneamente como instrumentos de subversión o dominación –así, numerosos autores se quejan de que las nuevas generaciones de moriscos estén obligadas a expresarse en "una lengua extraña, cual es la de estos perros cristianos, nuestros tiranos y opresores" (LÓPEZ-BARALT, 2009, pág. 43)–. Dentro de la tradición hispanoame-

[1] Recientemente, Luce LÓPEZ-BARALT ha publicado una abultada antología (unas seiscientas páginas de textos) de la literatura morisca: *La literatura secreta de los últimos musulmanes en España*. Madrid: Trotta, 2009. En la introducción señala sagazmente que la prueba más fehaciente de la actividad letrada morisca no es tanto su número, sino el hecho de que se publiquen continuamente edictos condenatorios (pág. 21).

ricana (en su sentido más amplio), las literaturas secretas como la "visión de los vencidos" y otras manifestaciones de las literaturas o discursos indígenas[1] o la literatura afroamericana en los antiguos territorios coloniales, determinadas textualidades femeninas (pienso aquí, por ejemplo, en la literatura de los conventos), la literatura hebrea o sefardita más antigua, o la literatura morisca presentan esta ambigüedad irreductible entre asimilación y subversión, pues de ambas maneras han sido leídas históricamente, incluso por su propios productores. En otras ocasiones, la finalidad propagandista incitaba a los correligionarios a una reproducción intensiva y extensiva de los textos propios. Este parece ser el caso, por ejemplo, de la literatura antiesclavista cubana, la cual, según Laura Scarabelli, habría practicado procedimientos de reescritura que erróneamente habrían sido interpretados como plagios:

> Un análisis detenido del corpus literario abolicionista evidencia el exuberante empleo de la técnica de la reescritura y de la traducción. Nos atrevemos a afirmar que la producción antiesclavista de Cuba se refleja en la práctica de la imitación de la refundición de dos grandes originales: la *Autobiografía* de Juan Francisco Manzano y *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde.[2]

Estos procedimientos son similares a las apropiaciones realizadas por la literatura contemporánea, en un contexto cultural considerablemente diferente, pero en el que siguen teniendo cabida la crítica de los imperialismos pasados o presentes, de los modos de mirar imperialistas todavía activos en nuestros imaginarios colectivos, y contra los que luchan ciertos autores, determinados a reescribir la Historia del lado de los vencidos y de los colonizados. Observemos, por ejemplo, este fragmento de *Reivindicación del conde don Julián* (1970) de Juan Goytisolo:

> minuciosamente procederás a la eliminación del funesto paisaje
>
> la intensa y metódica acción de los guerreros de tu harca acarreará en primer lugar la muerte inmediata de su flora típica
>
> abajo, olmos sonoros, castos álamos, encinas lentas y graves! : vuestra aureola mística palidece : las hojas amarillean de súbito, una secreta y vergonzosa enfermedad os envenena la savia : vuestro cuerpo desnudo se inclina, se desgaja, se abate : sois

[1] Para muestra de una lectura a partir de estas premisas ver de J. Jorge KLOR DE ALVA, "Nahua Colonial Discourse and the Appropiation of the (European) Other" (ZIFF & RAO, 1997, págs. 169-192).

[2] "La Habana imaginada de la Condesa de Merlin" en Sonia MATTALIA, Pilar CELMA y Pilar ALONSO (eds.), *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino. Actas del VII Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2008, pág. 403.

> esqueletos vegetales, leños carbonizados, tristes residuos condenados a la combustión y a la turba : no esperéis de mí una elegía (...)[1]

En esta obra, Goytisolo asume de manera reivindicativa la figura del traidor, de ahí el título, y, como el epónimo don Julián, *abre la puerta a los moros*, a la alteridad silenciada y recobrada gracias a la labor de historiadores o intelectuales como Américo Castro o el mismo Goytisolo. Como el traidor, Goytisolo realiza una labor de sabotaje desde dentro: En las primeras páginas hemos visto a la voz protagonista ensuciar la tradición en la Biblioteca española de Tánger, insertando tábanos entre las páginas para que una vez cerrado el libro se manchen para siempre sus páginas (págs. 34-36). El mismo personaje que lidera ahora unas hordas poéticas que se apropian de la España tradicional, aquí el paisaje castellano tan caro a la Generación del 98, y lo hace precisamente a partir de los versos de Blas de Otero ("Arboles abolidos" de *Pido la voz y la palabra*: "olmos sonoros, altos álamos, lentas encinas"). Una labor de destrucción que alberga, sin embargo, la esperanza de una estepa verde, donde "pazcan vacas entre tulipanes" (pág. 127). Estas apropiaciones y subversiones serán reivindicadas posteriormente, pues el libro se cierra con una "Advertencia" al respecto: "La presente obra se ha realizado con la participación póstuma o involuntaria de Alfonso X, el Sabio, Alonso, Dámaso (...)", y continúa hasta sumar una lista total de cuarenta y cuatro nombres hispánicos (en la que figura Blas de Otero), cronistas, poetas e historiadores pertenecientes al Canon tradicional o franquista, con una excepción notoria, Mutannabí, posible referencia a "el Poeta" al que se alude regularmente en la novela.[2]

La "estética del plagio", la apropiación textual con fines emancipadores frente a un poder totalitario y los discursos ortodoxos, gana su autenticidad precisamente de las voces de las que se apropia o a las que rescata de un "ocultamiento" culposo y denunciado. Proceso que suele ser advertido y subrayado por los peritextos autoriales. Así, por ejemplo, Roa Bastos niega ser el "autor" de la crónica-compilación que constituye *Yo, el Supremo*:

> Esta compilación ha sido entresacada —más honrado sería decir sonsacada— de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espiados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales. Hay que agregar a esto las versiones reco-

[1] Madrid: Alianza Editorial, 1999, pág. 126

[2] La lista de "colaboraciones" no termina aquí, sino que a esta lista alfabética inicial se añade todavía un párrafo donde se muestran otras colaboraciones, diferenciadas del bloque anterior (lo que deja suponer una diferencia de grado en la apropiación): "así como de Monseñor Tihámer Tóth, Perrault, Virgilio, Lermontof, Ian Fleming, Umberto Eco, Agustín Lara –y con materiales tomados de diversos periódicos, textos escolares y enciclopedias de divulgación médica. El autor agradece muy especialmente a Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante su amistosa y solidaria colaboración" (pág. 210).

> gidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono, agravadas de imprecisiones y confusiones, a supuestos descendientes de supuestos funcionarios; a supuestos parientes y contraparientes de El Supremo, que se jactó siempre de no tener ninguno; a epígonos, panegiristas y detractores no menos supuestos y nebulosos. Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros. No hay pues en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esa manera. [1]

La Globalización o la Posmodernidad no invalidan esta modalidad de lectura y reescritura *guerrillera*, sino que desplazan las contiendas a nuevos escenarios y oposiciones políticas. Existe una corriente teórica y crítica que concibe la situación actual como una fase diferente de paradigma capitalista: tras el imperialismo teológico y comercial de la primera Modernidad, tras el segundo imperialismo industrial y monopolístico, nos encontraríamos en un nuevo tipo de Imperialismo, mediático, financiero y transnacional: la Posmodernidad globalizada. Desde esta perspectiva, la innegable homogeneización de la cultura mundial a partir de los patrones occidentales, la omnipresencia de las formas culturales norteamericanas (moda, música, gastronomía, urbanismo, etc.) y la revalorización de los bienes culturales intangibles (información), su instantaneidad y recursividad (Internet), la mundialización del imperio de la ley (Tribunal de la Haya, pero también extensión universal de la legislación comercial a través de la OMC –en la que se incluye, recuérdese, la Propiedad Intelectual–, el FMI o el Banco Mundial) son las características de un nuevo Imperio, más perfecto en su dominación que cualquier hegemonía del pasado (JAMESON, 1991). Los detractores señalan lo que consideran una pérdida del patrimonio cultural étnico o comunitario en favor de los intereses del Capital:[2] desposesión de los remedios naturales por patentes farmacéuticas, destrucción de los lugares colectivos tradicionales, apropiación y falsificación de la memoria colectiva (piénsese en la *Pocahontas* de Disney®). Los males de esta nueva forma de imperialismo parecen infinitos; se acusa a las Industrias culturales de apropiarse incluso de las melodías o de las ficciones colectivas tradicionales…[3] Al mismo tiempo e invariablemente,

---

[1] "Nota del Compilador", en *Yo el Supremo*. Milagros EZQUERRO (ed.), Madrid: Cátedra, 1983.

[2] Michael F. BROWN, *Who Owns Native Culture?* Cambridge (Massachussets), London: Harvard University Press, 2003.

[3] Remito a la bibliografía ya citada en anteriores capítulos (Legislación Internacional, La lengua del Imperio); ver también el artículo de Lenore KEESHIG-TOBIAS con el significativo título "Stop Stealing Native Stories [Dejen de robar las historias autóctonas, aborígenes]" y de Naomi ROHT-ARRIAZA "Of Seeds ans Shamans:

frente a estas nuevas y antiguas formas de dominación, asimilación y *comodificación* de la cultura, otras tantas formas de resistencia aparecen, muchas de las cuales continúan empleando poéticas de apropiación, de *plagio guerrillero*, para subvertir los valores hegemónicos.

2.5.3 Feminismo y propiedad intelectual: En busca de la *maternidad literaria.*

> Plagio, palimpsesto, pastiche. ¿Cómo, al escuchar a posteriori estas palabras que activan mi interés más allá de lo razonable, no percibir la insistencia repetida de la letra *p*, de *la letra del padre*, presente sin que lo percibiera, hasta que me percate de ello bastante más tarde, en el subtítulo de este libro, ligando pensamiento, psicoanálisis y plagio, y en estas páginas donde por doquier suena el padre en su ausencia y resuena a su paso?
>
> Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée* (1985, pág. 16).

Entre las propuestas originarias de las culturas emergentes –subculturas (sin connotación negativa) y contraculturas– las propuestas feministas han destacado por su ambición, alcance y relativa mayor visibilidad, características que han suscitado un estatus modélico en el que otras luchas y otras propuestas se han inspirado (así, por ejemplo, el movimiento *queer*). El nuevo impulso adquirido en la década de los 60 por el conjunto de los movimientos contraculturales (hippies, ecología, movimientos estudiantiles, pacifismo, derechos civiles, desobediencia civil y un largo etcétera) propició la incoporación de nuevas dimensiones políticas por parte de los movimientos feministas, a los que estos últimos se asociaron con frecuencia. Esta comunidad de medios y fines fue tempranamente asumida y publicitada dentro de una federación de esfuerzos conducentes a la ocupación del *Campo de Poder* dentro la sociedad y los sistemas culturales e ideológicos, con el objetivo último común, –*desvergonzadamente* utópico, idealista y universalista– de superar las definiciones racistas, coloniales, imperialistas, homófobas y, en general, discriminatorias. Las respuestas contraculturales se federan porque se enfrentan a discursos coloniales, imperialistas y misóginos cuya representación solidaria tendría profundas raíces históricas, como señalaba Ruth El Saffar:

The Appropriation of the Scientific and Technical Knowledge of Indigenous and Local Communities" en el volumen colectivo de ZIFF y RAO (1997, págs. 71-73 y 255-287 respectivamente).

> Las tecnologías que se estaban desarrollando para dominar las fuerzas de la naturaleza requerían una visión del mundo que le[s] permitiera lograr lo que de otra manera parecería un saqueo voraz y despiadado del cuerpo de la madre. Y en efecto, la avaricia que llevó a los hombres a la excavación de minas fue percibida por algunos moralistas del siglo XVI como íntimamente unida a esa lujuria que llevaría a algunos hombres a la violación. El abuso del cuerpo femenino o de su imagen como la tierra fue incorporado al proceso de colonización.[1]

El lenguaje, por consiguiente, serviría como escenario y como coartada de las luchas por la representación de la realidad, siempre interesada y jamás neutra u objetiva. A través del control de los modos de referencia y representación, los sujetos de poder por antonomasia (europeos, cristianos/ católicos y varones) delimitan los roles subalternos, de objeto de discurso, de los colectivos débiles. En lo que respecta a las mujeres, estas limitaciones conciernen no sólo a los imaginarios femeninos dentro de los más amplios sistemas de representación, sino a las restricciones a la autoría, al discurso y a la razón. En *Mujer que sabe latín*, una obra con numerosos ecos entre las corrientes emancipadoras hispanas, Rosario Castellanos resumía y ligaba ambos aspectos:

> Así, la mujer, a lo largo de los siglos ha sido elevada al altar de las deidades y ha aspirado el incienso de los devotos. Cuando no se la encierra en el gineceo, en el harén a compartir con sus semejantes el yugo de la esclavitud; cuando no se la confina en el patio de las impuras; cuando no se la marca con el sello de las prostitutas; cuando no se la doblega con el fardo de la servidumbre; cuando no se la expulsa de la congregación religiosa, del ágora política, del aula universitaria.[2]

Los ejemplos de María de Zayas o de Oliva Sabuco de Nantes en los siglos XVI y XVII ya nos mostraron las consecuencias prácticas de esta configuración tradicional del imaginario colectivo que en su día denunciaran otras muchas autoras como Simone de Beauvoir o Hélène Cixous. El papel pasivo, subordinado y mudo que le correspondería a la mujer se traduciría en demasiados siglos de suspicacias, censuras o *misreadings* fundamentados en la condición femenina. Como no podría ser de otro modo, estos prejuicios hermenéuticos hicieron imperceptiblemente del plagio, de la imitación mecánica, estúpida –rasgo que comparten con las *comunidades subculturales*– la etiqueta más apropiada para tratar con la literatura femenina. Se recordará que Oliva Sabuco solicitaba el amparo del Rey ante las críticas que

---

[1] "La literatura y la polaridad masculino/ femenino: 1. Lo que Celestina sabía", en *Teorías literarias en la actualidad*, Graciela Reyes (ed.), Madrid: Ediciones El Arquero, 1989, pág. 250.
[2] *Mujer que sabe latín* [1973], 4ª ed., México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003, pág. 10.

anticipaba, puesto que preveía (sagazmente) que la mujer escritora era una imagen que iba a colisionar con los estereotipos al uso. No por casualidad una de las imágenes más extendidas de las mujeres que osan hablar o escribir es la de "cotorras", "loros", "maricas" (antecesora de las *marujas* españolas actuales) o "gallinas"; tales son también las imágenes consagradas en el *Momus triunphans or the Plagiaries of the English Stage* de Gerard Langbaine, considerado uno de los primeros libros dedicados a la crítica teatral occidental, en el que principal e invariablemente se presenta a las dramaturgas como "cotorras plagiarias".[1]

La dominación masculina no se limitaba a trabajos censitarios o al control de la recepción, en muchos contextos la voz masculina usurpaba directamente el discurso original, disciplinándolo, eliminando cualquier ambigüedad o contradicción con las formas hegemónicas, volviéndolo aceptable para el lector implícito legítimo. Así describe Margarita Peña la labor de algunos confesores en la producción del género biográfico en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII:

> …en el contexto de la biografía las autoras, las monjas mismas, escriben "cuadernos" que contienen el relato de sus vidas, y los entregan al confesor que solicita esta escritura para rehacerla, parafrasearla, por momentos simplemente entrecomillarla, enviándola a la imprenta bajo su nombre, y borrando el de la religiosa de turno, la autora real de estas confesiones.[2]

De manera similar a lo que ocurre con las poblaciones colonizadas o aculturadas, las estrategias de resistencia empleadas por las autoras para soslayar las dificultades objetivas han sido múltiples y diversas. Entre ellas, me gustaría destacar la creación de redes de difusión y consumo alternativas, la suplantación de autor o el uso de un pseudónimo masculino (así, por ejemplo, Fernán Caballero) y la apropiación de formas canónicas o viriles. En el mismo artículo del que procede la cita anterior, Margarita Peña sugiere que la propia Sor Juana Inés de la Cruz sortearía las demandas de confeccionar un "cuaderno", y sostiene que la *Respuesta a sor Filotea* –donde, como es sabido defiende su libertad, en tanto mujer, de hacer versos y ciencia– supondría el verdadero relato autobiográfico, libre del control masculino, y que Sor Juana Inés había hecho circular en los distintos ámbitos conventuales antes de su publicación. Todavía a principios del siglo XIX, María Rosa Gálvez solicitaba la ayuda de la Corona y la

---

[1] Remito al lector a lo ya expuesto en el presente trabajo, especialmente en los capítulos consagrados a la "lengua del Imperio" y al teatro del Siglo de Oro.

[2] Margarita PEÑA, "Manipulación masculina del discurso femenino en biografías de monjas: ejemplos del *Parayso occidental* de Carlos de Sigüenza y Góngora", Monika BOSSE, Barbara POTTHAST y André STOLL (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Vol. II, Kassel: Reichemberger, págs. 600-601. (597-610)

publicación en la Imprenta Real de sus composiciones poéticas y dramáticas, puesto que se trataba, en su opinión, de "un trabajo que en ninguna otra mujer ni en nación alguna tiene ejemplar, puesto que las más celebradas francesas sólo se han limitado a traducir".[1]

La suplantación de autor, la asunción de una personalidad masculina (más) presentable al horizonte de expectativas de los lectores supuestos –o de los censores y de las distintas instancias de control– es una de las aplicaciones de las estrategias considerablemente más extendidas de enmascaramiento o neutralización de la palabra femenina. Un caso extremo del siglo XX ha llamado la atención de los críticos e investigadores. Durante décadas, María Lejárraga habría publicado artículos y obras de teatro bajo el nombre de su marido, el también escritor, Gregorio Martínez Sierra.[2] Curiosamente, tras la muerte de su marido e incluso después de haber hecho pública la impostura (recogida en *Gregorio y yo* en 1953, autobiografía publicada en México) decidió firmar por última vez como María Martínez Sierra ("¡No volveréis jamás a ver mi nombre impreso en la portada de un libro!"). Una de las razones que adujo fue la presión social de la época, que otorgaba una pésima reputación a las mujeres de vida pública y, más si cabe, del mundo del teatro: "No quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como un sambenito casi deshonroso sobre toda mujer *literata"*.[3]

La tercera modalidad, la apropiación de formas hegemónicas, puede tener, en tanto mimetismos realizados por escrituras dominadas, dos posibles lecturas posteriores: como aculturación o como producción subversiva. Si las abundantes apropiaciones de Mariana de Carvajal y de María de Zayas concordaban con las prácticas habituales del Barroco, lo que divergía era su posición de *autoras* en una República literaria más bien misógina y eminentemente viril (recuérdense las invectivas homófobas tan características de nuestro Siglo de Oro –hasta nuestros días, habría quizás que añadir–). Es una opinión extendida, no sólo entre los distintos movimientos feministas, que la emancipación de la mujer vivida durante el siglo XX no ha terminado con la discriminación en el acceso a la vida política y pública en general. Algunas autoras se han servido de la noción de plagio, de procedimientos de apropiación que

---

[1] Citado por J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (2006, pág. 214).

[2] Es posible que la cesión de la *paternidad* de la obra no fuera la única concesión que Lejárraga hiciera al paradigma dominante; en *Mujer que sabe latín*, Rosario Castellanos recuerda cómo las lecturas de Martínez Sierra eran aconsejadas a las "buenas señoritas": "Porque sólo trataba de temas decentes y porque aleccionaba a los lectores con la conducta de sus personajes, que siempre era correcta, mesurada y fina. En cuanto al lenguaje, era accesible sin ser corriente, sencillo sin caer en la vulgaridad, y elegante sin incurrir en la afectación. Sus descripciones eran un modelo y sus diálogos un dechado. Me haría, pues, en todos los sentidos, muy buen provecho" (2003, pág. 148).

[3] Las dos citas provienen de Amparo HURTADO, "Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Vol. V. La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*. Iris M. ZAVALA (Coord.), Barcelona: Anthropos, 1998, págs. 148-149.

desbordan los marcos y definiciones hegemónicos, legales o poéticos, que constituyen la *paternidad* literaria. Estas autoras proponen un horizonte textual dialógico, posmoderno, donde las voces se suscitan unas a otras, se invierte la jerarquía y se crea un espacio utópico, libre y comunitario para la palabra: lo que algunas autoras han denominado la *maternidad* literaria.

En 1971, Ulalume González de León (a partir de ahora UGL),[1] poeta uruguaya radicada en México, publicó *Plagio*,[2] una recopilación de poemas compuestos entre los años 1968 y 1971. El libro recibió una buena acogida e incluso el espaldarazo del *patriarca* de las letras mexicanas, Octavio Paz, quien, en un ambiguo elogio,[3] la calificó de la "mejor poeta mexicana tras Sor Juana Inés de la Cruz".[4] El libro invocaba la autoridad de Montaigne (y su particularísima poética de la citación) y de Borges ("no existe el plagio, toda la literatura es un entramado de citas" –recuérdese que Kristeva en 1967 había recuperado la misma noción de Bajtín– para aplicar una poética que se apropiaba de textos ajenos. En un breve texto que sirve de entrada a los poemas, trata de explicar su proceder y las razones de su propuesta:

> Hay varios órdenes presentes en este libro: un orden cronológico (1968; 1969-1971; 1970-1971); un orden que refleja la aparente desaparición progresiva del yo (el yo comenta, después sólo describe, después cede a otros la palabra); y un orden de progresiva afirmación del yo ("No digo lo que otros dicen sino para decirme mejor" [Montaigne]).
> Todo es creación: yo elijo aun lo que fue dicho, que es ahora diferente porque lo transforma ese cúmulo de datos convergentes en cuyo punto de intersección me encuentro.
> Y todo es plagio. Todo ha sido ya dicho.

---

[1] Para una semblanza de la obra de la autora y la bibliografía crítica ver de Georgina Socorro COMBE ARRECHE, "Ulalume González de León: ¿una poética del plagio?" en Samuel GORDON, *Poetas mexicanos del Siglo XX*, México D.F: EÓN, Universidad Iberoamericana, 2004, págs. 135-180.

[2] México D.F: Joaquín Mortiz, 1971.

[3] Como también es ambiguo este otro comentario sobre la labor poética de UGL: "Para otros poetas el lenguaje es una geometría, una configuración de líneas que son signos que engendran otros signos, otras sombras, otras claridades: un dibujo. Ulalume González de León pertenece a esta segunda familia; para ella el lenguaje no es un océano sino *una arquitectura de líneas y transparencias*. Cierto, sus poemas son, como los de todos los verdaderos poetas, objetos hechos de sonido –quiero decir: son construcciones verbales que percibimos tanto con los oídos como con la mente– pero el ritmo poético que los mueve no es un oleaje sino un preciso *mecanismo de correspondencias y oposiciones*. Al oírlos, los vemos: son una geometría aérea. No obstante, si queremos tocarlos, *se desvanecen*. La poesía de Ulalume no se toca: se ve. Poesía para ver" [la cursiva es mía]; el marido de Ulalume, Teodoro González de León, es un famoso arquitecto mexicano y fue discípulo de Le Corbusier, a cuyo estilo abstracto, racional, utópico quizá corresponde mejor la apreciación de Paz –o quizás a su propia poética– sobre la "poesía visual" abstracta de UGL. Citado por Adolfo CASTAÑÓN en su obituario "Ulalume González de León (1932-2009)", publicado en Letras libres en septiembre de 2009 [última consulta, junio de 2010]: http://www.letraslibres.com/index.php?art=14063.
El artículo completo de O. Paz, "Cid entier de Ulalume González de León" [en referencia al supuesto plagio de Corneille] fue publicado en *Vuelta* (agosto de 1979, págs. 38-39), revista en la que también colaboraba UGL.

[4] Con motivo de su muerte, el diario *La jornada* de México volvió a publicar una entrevista de Ulalume González de León con Elena PONIATOWSKA, quien cita la opinión de O. Paz, acompañada de una breve semblanza por esta última: "Pavana para Ulalume González de León (1932-2009)", en el *Semanal* del 2 de Agosto de 2009, nº 752. Disponible en línea [última consulta, junio 2010]: http://www.jornada.unam.mx/2009/08/02/sem-elena.html.

Las apropiaciones de UGL consisten a grandes rasgos en versos o textos cortos de Shakespeare, Pavese, Maurice Blanchot, que funcionan en *Plagio* como *motes* de glosas, temas de paráfrasis, o en una labor de taracea de citas, alusiones y ecos. Es significativo que en la mayor parte de los casos, la procedencia intertextual esté señalada y el hipotexto se indique en los títulos de los poemas: "Dijo Pavese" (pág. 18), "Homenaje a Shakespeare entre paréntesis" (págs. 64-65); otras veces, el título es en sí mismo una cita entrecomillada: ""Fascinación de la ausencia de tiempo (Maurice Blanchot)"" (pág. 37). En otros casos, UGL se sirve de otros "textos" de la tradición colectiva, éstos claramente incorporados al acervo común, empleando y apropiándose de clichés, estereotipos y todo tipo de frases hechas, prefabricadas; así doce micropoemas se ocupan de los tópicos del *ars moriendi*: "Doce muertos breves" (págs. 100-102).

El orden progresivo del libro hace que la última parte sea la más sugestiva; en ella, bajo el título de "Plagios", y que tiene un subtítulo entre paréntesis: "(de varios autores y de los libros de la colección de la Naturaleza de Life)". UGL realiza apropiaciones a medio camino entre el collage, la humorada o los experimentos característicos del *Nouveau Roman* (pienso en *6 810 000 litres d'eau par seconde*, 1965, de Michel Butor). UGL utiliza textos científicos (manuales de biología y *Ciencias Naturales*), y periodísticos (revista *Life*) que reescribe, "recorta", inserta e interpola, en una propuesta que cuestiona el estatus (romántico) ontológico y epistemológico de los textos literarios. En 1971, explicaba su propuesta de este modo a Elena Poniatowska (2009):

> …Que hay en esos libros cosas que podrían ser muy bellas si se vieran, porque están ocultas por un mar de palabras. Allí lo importante es lo que informa el mensaje y no cómo es el mensaje. La poesía es todo lo contrario: lo que importa es cómo se dicen las cosas. Mi lectura es una "traducción" de los pasajes que no dicen. En otras palabras, lo que hago, como dice José Emilio Pacheco, es "revelar la carga eléctrica de un material inerte y darle ritmo y forma poética" (...) Supón que el libro decía: "El insecto es atraído por señuelos, como el olor de las flores, la miel o el néctar, colores atrayentes o partes brillantes. Estas trampas son una ventaja porque, al digerir el tejido de los insectos, las plantas obtienen nitrógeno y sales minerales." Después mencionaba, seguramente con sus nombres latinos entre paréntesis, la "utricularia" y la "sarracenia", lo complicado que es el sistema de atrapar insectos en una y lo sencillo que es en la otra. ¿Qué leo yo allí? ¿Por qué me emociono y me pongo a escribir un poema? Esos libros no se leen para emocionarse sino para lo que se llama "aprender": captar lo mesurable, lo analizable y perder de vista el hecho en sí. ¿Sabes a qué se parece? A leer una crónica policial llena de detalles sobre la posición del cadáver, el número de heridas recibidas, la hora de la muerte calcu-

> lada tras una cuidadosa autopsia, todo muy útil, por supuesto; pero al informarnos nos aparta del hecho: una persona viva ha muerto (…)

La obra poética de UGL continuó con diversas publicaciones e intervenciones en la década de los 70, que culminaron con la publicación de *Plagio II* (México D.F.: Joaquín Mortiz, 1980). En este volumen, la autora prosigue con su particular poética de "plagio", no sin algunas diferencias con respecto al primer volumen. La mayor parte de las referencias intertextuales explícitas desaparecen de los títulos de los poemas. Asimismo, el tono del poemario ha cambiado y se impregnado de melancolía, el humor se ha vuelto –o así me lo parece– amargo o desilusionado. UGL se lamenta de no haber conseguido publicar buena parte de su trabajo, a pesar de las buenas críticas, a pesar de las colaboraciones con personajes importantes de las letras mexicanas e internacionales (UGL tradujo a Lewis Carroll, así como a poetas contemporáneos franceses y anglosajones).

Aparece, además, una suerte de pesimismo sobre la posibilidad de que se interprete correctamente su iniciativa. Es más, en determinados pasajes y peritextos autoriales (un texto que antecede el poemario y un "Epílogo") se siente en la obligación de defender su concepción literaria, que no fraudulenta, del plagio. UGL rechaza así (¿las acusaciones de?) haber plagiado al poeta Eduardo Carranza, y explica que destruyó otro poemario por que la influencia de otro poeta era "más que visible"; también se ve obligada a justificar las apropiaciones de lugares comunes –con referencia a las doce microvariaciones sobre el *ars moriendi*–: "ni siquiera pasibles de plagio, los lugares comunes son ex-hallazgos poéticos vueltos patrimonio común". Misma función preventiva parece ejercer el epígrafe de Benedetto Croce sobre la "inutilidad" y "ridículo" de los "buscadores de plagios y de fuentes" colocado como pórtico del poemario (pág. 8); sin embargo, en el "Epílogo", detalla el origen de los materiales incorporados, presentados como "enigmas" para los "buscadores de fuentes" (1980, págs. 145-146).

Estas concesiones de UGL atenúan el resultado transgresor de la poética de plagio, como si, en definitiva, su gesto innovador se quedase en un modernismo llevado al límite, pero no más allá; de una manera similar, T. S. Eliot realizó numerosas apropiaciones sin marca en la *Tierra baldía* (1921), fuentes que, tras algunas críticas, señaló en las sucesivas ediciones.[1] Es posible que UGL no percibiera las posibilidades de subversión de valores y restricciones que la apropiación ofrecía. Al respecto cobra nuevo sentido el consejo que le proporcionara

[1] "Únicamente pretendí anotar todas las referencias de mis citas para inutilizar las armas de los críticos de mis primeros poemas que me habían acusado de plagio." Citado por Kevin J. H. DETTMAR, "The Illusion of Modern Allusion" en (BURANEN & ROY, 1999, pág. 101).

Rosario Castellanos en el capítulo que le consagró en *Mujer que sabe latín* ("Ulalume y el duende") sobre un personaje del cuento "Difícil conquista de Arturo" de UGL:

> No hay nada objetable contra el plagio como un principio de aprendizaje literario. Hay en esta actitud demasiado servilismo. Pero no olvidemos que quienes en sus inicios fueron los más serviles son los que se comportan "cuando llegan a su poder y a su trono" como los más soberbios (2003, págs. 119-122).

Ulalume González de León no fue la única autora que por las mismas fechas ensayaba procedimientos que, posteriormente, serían reclamados con más contundencia por la poesía posmoderna o, debido a su carácter transgresor y subversivo, por los movimientos feministas. La crítica se ha detenido[1] en una obra menor de Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta* (1971),[2] como uno de los textos donde la poeta argentina practica la reescritura extrema de un texto cuasi-homónimo de Valentine Penrose (*Erzébet Báthory, la comtesse sanglante*, 1963), a su vez reescritura inspirada profusamente en trabajos previos de historiadores. La historia contada en las tres etapas de reescritura (la historiografía es también reescritura) es sustancialmente la misma, la de la condesa húngara que asesinó a cientos de muchachas, torturándolas por sadismo y, quizás, con la esperanza sobrenatural de conservar su juventud a través de su sangre; un escenario de perversión/ lesbianismo, vampirismo (sangre y parasitismo) y brujería: un gineceo y un matriarcado con los valores tradicionales invertidos. En este sentido, la obra de Penrose y la de Pizarnik convergen y se oponen a los textos historiográficos.

En el plano intertextual, *La condesa sangrienta* se presenta como un comentario de la obra de Penrose (en la edición que cito, está incluida entre los textos de crítica literaria), pero funciona de manera autónoma y puede ser leída como una narración o prosa poética (de hecho, existe como libro autónomo). Las citas literales de Penrose aparecen en cursiva dentro del texto de Pizarnik, que lo reescribe, resume e interpola en las pocas páginas que componen su texto. Es necesario poner este gesto intertextual en relación con el conjunto de la obra de Pizarnik, pues según algunos autores, *La condesa* pertenecería a una modalidad típicamente "neobarroca" de reescritura practicado con frecuencia por Pizarnik en su obra en prosa, una "literatura de saqueo":

---

[1] Para un panorama crítico sobre la recepción, génesis e interpretación de la obra ver el estudio monográfico de Patricia VENTI, *La dama de estas ruinas. Un estudio sobre La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik*. El Escorial (Madrid): Dedalus, 2005.

[2] Cito a partir de la recopilación de Ana BECCIU, *Prosa completa*. 2ª ed., Barcelona: Lumen, 2009, págs. 282-296.

> Como ya desde el mismo título se sugiere, *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* es un texto de saqueo, pues –según el diccionario de la RAE– un bucanero es un pirata entregado al saqueo y una polígrafa es aquella persona que practica el arte de escribir por diferentes modos secretos o extraordinarios, de suerte que lo escrito no sea inteligible sino para quien pueda descifrarlo. Sólo esto ya nos ubica en la órbita del neobarroco: la posibilidad de leer el texto como desfiguración de una obra anterior -saqueada- que hay que leer en filigrana, es una de las marcas propias del neobarroco según lo conceptualizó Severo Sarduy.[1]

En efecto, basta considerar un fragmento típico de la prosa poética y humorística de Pizarnik para observar los múltiples y diferentes procedimientos y niveles de apropiación; así como el potencial hermetismo implica la existencia de una comunidad interpretativa capaz de comprender la apropiación. Así, por ejemplo, este fragmento perteneciente a "Cinabrio en Cimabue":

> La Triple Concha –quien al ver a los censores puso cara de llamarse Manuela– no vaciló en gritar *tierra* el 12 de octubre de 1492, en el momento que los hermanos Pinzón se cayeron de culo mientras bailaban *Cascanueces* y en que Colón cablegrafiaba a Isabel la Apestólica, quien empeñó los pompones de su cinturón de casticismo a fin de sobornar a la lavandera que Belgrano encanutó en la Victualla de Concha Cuadrada en la cual Cisco Kid se asoció a Vito Dumas para filmar el Buffalo Bill de Alejandra Dumas con Rubén Damar en el "pan-muflisme" y Emma Gramática en el papel de lija (2009, pág. 130).

¿Cómo debe ser entendido este fragmento? Aunque el propósito paródico e irreverente parece innegable, creo que es necesario afinar la interpretación a partir del universo propio de la autora, un sistema semiótico de geometría variable y ambivalente, a prueba de maniqueísmos (a pesar de la inversión evidente de los valores dominantes) y de lecturas apresuradas. En estas prosas poético-humorísticas, muchas de las cuales fueron publicadas póstumamente, A. Pizarnik asume numerosas voces y máscaras ajenas, que traviste, deforma y manipula en direcciones inesperadas. En el fragmento citado, sucesivamente se presenta como *sexo femenino* (Triple Concha –reverso satírico de la siniestra Triple A–), autora femenina (Alejandra Dumas) y sujeto/ objeto de discurso (Emma Gramática, inversión de la flaubertiana "¡Emma Bovary soy yo!"). El fragmento se encuentra, asimismo, connotado en el ámbito de la trans-

[1] María Alejandra MINELLI, "Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio", 2º *Congresso Brasileiro De Hispanistas*, São Paulo: Associação Brasileira de Hispanistas, 2002; disponible en línea en [última visita, julio de 2010]: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300038&lng=en&nrm=abn.

gresión y del tabú por el lenguaje soez y las alusiones sexuales explícitas, reputados impropios tanto de la poesía, como de la mujer. Las apropiaciones (*bucanería*) de Pizarnik desordenan y subvierten la tradición histórica y literaria occidental, escondiéndose en el lenguaje –los nombres, los "sinónomos voluntarios" de Avellaneda– la posibilidad de cambiar de aspecto, de llamarse, por ejemplo, "Manuela", abierta por el Gato de Cheshire de *Alicia en el País de las Maravillas*, siempre y cuando se asuma la posición de poder y se sea "dueño de las palabras".

El carácter transgresor, carnavalesco e ilegítimo de las iniciativas de Pizarnik son reconocidos y subrayados por la autora misma, que se presenta en otros textos como (elijo sin propósito de exhaustividad entre un gran número de máscaras y de repeticiones): "ladrona de marionetas", (pág. 101); "pájaro loco" "junto al espejo" (pág. 102); "turra con almorranas", que se "mete a balconear" cuentos ajenos (pág. 99); "Animula Blandula Vernácula Drácula" (pág. 98, alusión a *Memorias de Adriano*), "marquesa de caguetti", "bruja" (pág. 94), avatares que la asocian a la condesa-vampiro, que vive de textos ajenos; y es la "Coja ensimismada", *propietaria* de una voz recurrente en los textos pizarnikanos: el "loro Pericles", apropiación contundente de los imaginarios masculinos y reversión de las mujeres-cotorras tradicionales (pág. 95): "–Soy la mentalidad futura– dijeron en coro «32» loros" (pág. 99).

El humor de Pizarnik desactiva las trampas de las representaciones tradicionales de la escritura y de la autoría. La reivindicación del espíritu transgresor de la apropiación de las formas culturales de consumo (Dumas) y de los espacios y usos utópicos de la Literatura, evidencian, en mi opinión, que Pizarnik coincidía con algunas de las tesis y procedimientos de la escuela de Guy Debord y de los postulados que serían enarbolados en el movimiento estudiantil del 68:[1]

> Para qué sirve la poesía en el mundo de hoy.
>
> Núm 1
>
> Necesitamos un lugar donde lo imposible se vuelva posible. Es en el poema particularmente, donde el límite de lo posible es transgredido de buena ley, arriesgándose (pág. 304).

Transgresión que compara, en un texto titulado significativamente "Casa de citas", de este modo:

[1] Ana Becciu supone que este texto fue escrito en 1964.

> Hay como chicos mendigos saltando mi cerca mental, buscando aperturas, nidos, cosas que romper o robar (pág. 69).

Una actividad clandestina connotada políticamente por las luchas políticas, sociales y económicas americanas e internacionales de la segunda mitad del siglo XX. A pesar de que trate de evitar ser encasillada en una lectura feminista simplificadora, Pizarnik no rechaza que su escritura se vincule a otras "causas". En una entrevista publicada en la revista Sur, afirmaba en 1971 al respecto:

> La poesía no es una carrera; es un destino.
> Aunque ser mujer no me impide escribir, creo que vale partir de una lucidez exasperada. De este modo, afirmo que haber nacido mujer es una desgracia, como lo es ser judío, ser pobre, ser negro, ser homosexual, ser poeta, ser argentino, etc., etc. Claro que lo importante es aquello que hacemos con nuestras desgracias (pág. 310).

Cabe preguntarse sobre el resultado de las estrategias de subversión adoptadas, sobre su capacidad real para hacer que a partir de esta "lucidez exasperada" los sujetos desgraciados puedan aspirar a una emancipación real de las sujeciones discursivas. Alejandra Pizarnik no parece haber mantenido una posición estable, entre la euforia vehiculada en algunos textos o las lúcidas reservas expresadas en otros:

> Tan extranjera, tan sin patria, sin lengua natal. Los que decían: "Y era nuestra herencia una red de agujeros" [cita proveniente de *La visión de los vencidos*], hablaban al menos en plural. Yo hablo desde mí, si bien mi herida no dejará de coincidir con la de alguna otra supliciada que algún día me leerá con fervor por haber logrado, yo, decir que no puedo decir nada (pág. 61).

Otras autoras posteriores, vinculadas en mayor medida o de manera más abierta que Ulalume González de León y Alejandra Pizarnik a los movimientos feministas y *queer* llevaron más lejos las poéticas plagiaristas, el "plagio guerrillero" en la terminología de M. Randall. Entre todas ellas, sobresale una autora en particular, Kathy Acker, principal figura de lo que se ha conocido como *Plagiarismo femenino* o incluso, al hilo de otras terminologías recientes, *Postplagiarismo*.[1] La obra de Acker se caracteriza por un canibalismo textual y feminista mucho más radical que los evocados anteriormente; se inspira directamente en artistas apropiacionistas como la pintora y fotógrafa Sherrie Levine. Una buena parte de sus libros (especialmente los comprendidos en una etapa intermedia que algunos críticos distinguen co-

[1] Ver el libro colectivo editado por Michael HARDIN, *Devouring Institutions. The Life Work of Kathy Acker*. San Diego: Hyperbolical Books, University of San Diego Press, 2004. Ver también el artículo ya citado de Kevin J. DETTMAR en (BURANEN & ROY, 1999).

mo los "plagiarizing years") se presenta como *remakes* (recurro al léxico cinematográfico por el carácter inédito del procedimiento) de obras canónicas o de la cultura de masas; sus apropiaciones no se limitan a las obras de ficción sino que incluye la personalidad pública de los autores: *The Adult Life of Toulouse Lautrec by Toulouse Lautrec* (1975), *Great Expectations* (1982), *Hello, I'm Erika Jong* (1982), *My Death, My Life by Pier Paolo Pasolini* (1984), *Don Quixote, which was a Dream* (1986), *Empire of the Senseless* (1988), *Hanibal Lecter, My Father* (1991), *Pussy, King of the Pirates* (1996, a partir de un *bestseller* sobre bucaneros de Harold Robbins).

Las técnicas de apropiación comprenden la cita extensa no marcada, la apropiación de personajes y tramas, la reescritura, glosa y ampliación, procedimientos de imitación del estilo (pastiche); el amplio abanico, en suma, de procedimientos susceptibles de ser interpretados como "plagios". De hecho, *Pussy, Rey de los piratas*, le valió que Robbins la denunciara ante la opinión pública y le exigiera una rectificación; cosa que Acker se negó terminantemente a hacer. No sólo por sus técnicas apropiacionistas, las obras de Acker han desafiado las convenciones morales al uso. Sus obras de ficción están repletas de escenas explícitas o implícitas de sexo, homosexualidad, promiscuidad, perversiones (sexo en grupo, pederastia, sadismo, etc.), violaciones, humillaciones, abortos, torturas, trata de blancas, incestos, toxicomanías... La propia Acker (en sus artículos, entrevistas y ensayos) y la Crítica presentan estas desviaciones de los modelos estandarizados de representación como medios para denunciar la dominación operada por la cultura masculina y el Capitalismo, sin que estos dos orígenes, simbólico y material, puedan separse más que de forma teórica.

La escritura de Acker, como la de Pizarnik, privilegia el cuerpo, especialmente el femenino, como un recinto de resistencia frente a la opresión multilateral a la que se enfrentan los protagonistas de sus obras, a menudo *outsiders* de la actual sociedad de consumo: locos, niños, psicópatas, vagabundos, drogadictos, criminales, homosexuales... La inversión de valores que practica Acker la lleva a proponer, por ejemplo, una visión positiva de las piratas y prostitutas, que logran imponer su propia economía a través de sus cuerpos contra un mundo masculino que representa un modelo violento, totalitario y explotador de la carne y de la palabra. El intertítulo que abre la Segunda parte de su *Don Quixote*, reza así:

> AL ESTAR MUERTA, DON QUIJOTE
> YA NO PODÍA HABLAR
> AL HABER NACIDO EN Y COMO PARTE
> DE UN MUNDO MASCULINO, [HER: 'ELLA'] NO
> TENÍA UN DISCURSO PROPIO. TODO

> LO QUE PODÍA HACER ERA LEER
> TEXTOS MASCULINOS QUE NO ERAN
> SUYOS [HERS][1]

A partir de estos planteamientos Acker enlaza su trabajo con corrientes críticas y literarias de la Posmodernidad, o asimiladas a ella, aludidas, aplicadas o incorporadas literalmente en los textos ficcionales y no ficcionales, como la obra de Foucault, Kristeva, Derrida o Artaud. De este modo, Georges Bataille (*Histoire de l'œil, L'écriture et le mal*), Pasolini o Jean Genet (que aparecen como personajes de novela) proporcionan modelos contraculturales o anti-canónicos, cuando no un pretexto para dar otra vuelta de tuerca a oposiciones que, como sucedía con Pizarnik, merecen ser *deconstruidas*, antes que *invertidas*. En este sentido, la obra de Acker muestra el paso de la Modernidad a la Posmodernidad, parte de la imposibilidad del lenguaje que señalaba Pizarnik, y asume plenamente la transgresión *gratuita* del arte contemporáneo (Duchamp, Warhol, Levine, etcétera): la provocación y la *guerrilla literaria*. No es casual que la obra de Acker haya sido recibida con entusiasmo entre los distintos movimientos feministas, y que su labor haya sido comparada a la de las *Guerrilla Girls*,[2] artistas que guardan su anonimato tras máscaras de gorila (volveremos sobre ello) y sabotean las instituciones oficiales del Arte Contemporáneo (museos, galerías, etc.), puesto que las consideran instrumentos machistas de los grandes intereses de las industrias culturales.

La crítica del Capitalismo y del Patriarcado (o Falocentrismo, si retomamos la terminología feminista) se realiza en términos posmodernos, como un combate que se juega a partir de la extensión del espacio de lucha por parte de la sociedad capitalista, y la transformación de cuerpos y mentes (el mundo de los deseos y sueños en las obras de Acker) en objetos de control, conocimiento y consumo (una de las tesis de Jameson, 1991). El *plagiarismo* de Acker propone en definitiva un modelo alternativo a las nociones capitalistas de autoría, originalidad, trabajo y propiedad: un modelo femenino de propiedad intelectual, donde en la estela de Baudrillard, se asume que "el control de los modos de representación es más decisivo que el control de los medios de producción".[3] En este propósito su trabajo debe ser

---

[1] He conservado las versalitas y el formato del original. *Don Quixote, Which Was a Dream*. New York: Grove Press, 1986, pág. 39.

[2] Las *Guerrilla Girls* están formadas por un número variable de artistas que adoptan el nombre colectivo exclusivamente para llevar a cabo las acciones de protesta y denuncia, mateniendo un trabajo permanente con su identidad propia. Aunque su propósito es subversivo, sus panfletos pueden ser adquiridos en las *bookshops* (concepto que excede la traducción como 'librería') de los principales museos del mundo. Ver *The Guerrilla Girls'Art Activity Book.* New York: Print Matter, 2004, y su página web: www.guerrillagirls.com [última visita, junio de 2009].

[3] Esta es la opinión de Ellen Friedman citada por Debora HALBERT, "Poaching and Plagiarism: Property, Plagiarism, and Feminist Futures", (BURANEN & ROY, 1999, pág. 116).

relacionado con la tradición que, partiendo de Guy Debord –y, desde otras latitudes, William Burroughs–, produce a mediados de la década de los 80, las *Huelgas de Arte* y los *Festivales de Plagio*. Al comentar la obra de Acker y de Ursula K. Le Guin, entre otras autoras de ciencia-ficción, Debora Halbert sostiene lo siguiente:

> Un futuro feminista de la propiedad intelectual diferiría sustancialmente del futuro legalista y comercial que podemos esperar ahora. Mientras que el futuro legalista/comercial subraya la detención [*ownership*] y el control de la propiedad, un futuro feminista posible subraya la dimensión relacional de todo conocimiento y creación. Subrayaría las deudas intelectuales que se deben y reconocería que toda obra está relacionada con las corrientes intelectuales en las que nada (HALBERT, pág. 118).

En los últimos años, varias autoras, como Rebecca Moore Howard y Andrea Lunsford,[1] han explorado las posibilidades de un modelo femenino de propiedad literaria desde un punto de vista teórico y práctico. Esta reflexión e implementación ha sido llevada a cabo en instituciones con un estatus ligeramente especial dentro del ámbito académico, fundamentalmente norteamericano: los denominados *Writing Centers*,[2] suerte de establecimientos, en ocasiones universitarios, relacionados con los *Cultural Studies* o las *Humanities* en su sentido más amplio. Este aspecto ha influido en la posiciones adoptadas por los investigadores, con frecuencia docentes en dichos centros, que han podido confrontar al aprendizaje de la escritura literaria –concepto en sí mismo en las antípodas de la imagen romántica, individualista, del Autor, la originalidad y el genio– las nuevas teorías de autoría colectiva, plagio creativo o reescritura. Asimismo, este marco ha permitido la creación de nuevos canales de difusión y reutilización de los materiales literarios. Otra modalidad novedosa de escritura que ha llamado la atención de esta corriente crítica y teórica está relacionada con la Ciberliteratura y las nuevas posibilidades de colaboración, como los fándoms, espacios libres, donde los seguidores de series, películas u otras ficciones de masas (como los mangas, o los *reality shows*, que también cuentan con sus correlatos cibertextuales), se apropian de las tramas y personajes para crear variantes, extensiones de los mundos ficcionales o corregir lapsus de la trama, aparte de

[1] Ver la obra ya citada de Rebeca Moore HOWARD (1999), y de la misma autora en colaboración con Amy E. ROBILLAND (eds.) *Pluralizing Plagiarism. Identities, Contexts, Pedagogies.* Portsmouth (New Haven): Boynton/ Cook Publishers, 2008. Ver también de Lisa EDE y Andrea LUNSFORD, *Singular Texts/ Plural Authors. Perspectives on Collaborative Writing.* Carbondale (Illinois): Southern Illinois University Press, 1990.

[2] Ver también, en la obra colectiva antes citada de BURANEN y ROY (1999), los artículos de Irene I. CLARK "Writing Centers and Plagiarism" (págs. 155-168), Linda SHAMOON y Deborah H. BURNS "Plagiarism, Rhetorical Theory, and the Writing Center" (págs. 183-192), Candice SPIGELMAN "The Ethics of Appropriation in Peer Writing Groups" (págs. 231-240).

la consabida textualidad exegética y crítica, cada vez más tenida en cuenta por los guionistas y otros actores de la industria cultural.

Estas posiciones, aunque minoritarias, recogen cada vez más adhesiones entre los diferentes actores y consumidores culturales, al tiempo que nos familiarizamos con los nuevos modos de escritura y lectura propiciados por Internet y la progresiva globalización y digitalización de la Escritura. La crítica feminista, así como la crítica postcolonial, tiene no sólo la virtud de señalar las contradicciones, debilidades e insuficiencias de los modelos y representaciones recibidos, sino que permite, además, pensar espacios utópicos alternativos, aporta-aportación que ha sido recogida por buena parte de la Crítica posmoderna.

2.5.4 Estética de la Mistificación. Superchería, vanguardia, provocación y plagio: el *Plagiarismo* como procedimiento y como corriente artística.

La recepción, la crítica y la historiografía de las obras literarias se han servido tradicionalmente de categorías hermenéuticas que tenían en cuenta la situación tanto de la producción del texto como de la recepción, antes de la aparición de las estrategias verdaderamente pragmáticas, o de lectura. Todas y cada una de las estrategias empleadas en el control y gestión de la cultura y, por extensión, de las obras literarias, implican nociones y axiomas que conciernen los otros elementos del esquema comunicativo. El hecho de que estas categorías heurísticas e interpretativas sean una consecuencia de las tareas de control de la palabra escrita y no de la Literatura (oral o escrita) parece ser confirmado por la coexistencia de instancias de control con la mención de estas mismas categorías. Una de ellas parece ser la función-autor, a pesar de lo que sugiriera el propio Foucault (1968). Estas categorías se consolidaron con los grandes procesos de normalización del discurso letrado y la instauración de las disciplinas bibliográficas (diccionarios de pseudónimos, anónimos, etc. –ver las secciones consagradas a las estrategias eruditas–), y se institucionalizaron a partir de las definiciones jurídicas y la profesionalización de la Escritura. Estoy haciendo referencia a ciertas nociones que conciernen la autoría de los textos y que se encuentran implícitas en el gesto ancestral de la firma, como variantes ficticias, legítimas e ilegítimas de la función-autor:

1. *Alonimia*. Empleo de un nombre propio diferente del nombre civil. Se suele distinguir entre:
   a) *Criptónimos*: anagramas, iniciales herméticas, nombres alusivos, etc. Apelaciones enigmáticas que contienen encriptada la identidad del autor.

b) *Pseudónimos*: apelativos más o menos transparentes (Fígaro, Bernardo Atxaga, etc.).

c) *Heterónimos*: personalidades literarias: pseudónimos transparentes, asociados a un estilema propio (Juan de Mairena, Bustos Domecq...).

2. *Falsificación*. Textos a los que se le proporciona una apariencia histórica simulada (los documentos moriscos del Sacromonte, la *donación de Constantino*, etc.).
3. *Apócrifo*. Texto falsamente atribuido a un autor, de cuyo estilo se elabora un pastiche más o menos exitoso (el Abate Marchena confeccionó un fragmento del *Satiricón* que engañó durante un tiempo a los especialistas; en la actualidad, accesibles en Internet, circulan numerosos textos fraudulentamente atribuidos a Gabriel García Márquez).
4. *Autoría ficticia, impostura/ superchería de autor*: textos presentados con una apariencia estilística, histórica y biográfica verosímil. En cierto modo, se trata de una falsificación prolongada o textualmente múltiple (Ossian y Clara Gazul de Mérimée son algunos de los ejemplos más conocidos).
5. *Plagio*. Texto al que se le atribuye una falsa autoría (en una definición mínima y, como sabemos, insatisfactoria).

Las categorías arriba listadas, como hemos podido comprobar, se definen tautológicamente (semiótica de la mentira) y dependen de la situación histórica de recepción y de la competencia de los lectores, puesto que nuevos descubrimientos filológicos o arqueológicos pueden invalidar o desplazar las interpretaciones a cualquiera de las casillas o, incluso, a una autoría normalizada (éste sería el caso altamente improbable, por retomar un ejemplo ya analizado, de que descubriéramos documentos que probaran la existencia real del Licenciado Avellaneda). De este modo, una autoría ficticia puede derivar en una heteronimia asumida una vez descubierta la impostura, o un pseudónimo convertirse en heterónimo o viceversa. Se suele señalar también que la protección que otorgan los distintos alónimos y autorías ficcionales, u otros procedimientos para encubrir la identidad, favorece las prácticas ilegítimas o ilegales como la piratería y el plagio. Es más, la solidaridad entre estas categorías es tan estrecha que con frecuencia son empleadas indistintamente como si se tratara de sinónimos;[1] por consiguiente, cualquier obra interpretada bajo una de estas rúbricas puede constituir un "plagio" en

[1] "Desde este punto de vista, los plagios, así como las obras simplemente firmadas con un pseudónimo, pueden compararse a los apócrifos, puesto que todos se apoyan en la imposición de una firma, de un certificado de garantía, de una denominación de origen inadecuados" Jean-François JEANDILLOU, *Esthétique de la mystifica-mystification. Tactique et stratégie littéraires.* Paris: Editions de Minuit, 1994, pág. 110. Tomo de Jeandillou la expresión "estética de la mistificación", concepto que el autor define y desarrolla en esta obra. Ver también de K. K. RUTHVEN, *Faking Literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

algún momento de su recepción; hecho del que dejaba una constancia irónica el mordaz A. Hidalgo:

> ...en Madrid, y con la complicidad de Rufino Blanco Fombona, se ha publicado mi libro *Muertos, heridos y contusos*, cambiándose su título por el de *Linterna de Diógenes* y reemplazando mi firma habitual con un pseudónimo: Alberto Guillén. Todo el mundo sabe, especialmente en cuanto lo lee, que ese libro es mío; pero como se han hecho cortes y agregados (...) considero alterada su esencia y, por lo tanto, le quito mi paternidad. Ruego, pues, a mis lectores y amigos estimar apagada esa linterna.[1]

Para ejemplificar esta recursividad de todas y cada una de las categorías de la "Semiótica de la mentira literaria", me serviré de un autor polifacético que concentra casi todas las posibilidades arriba esbozadas, demostrando mediante sus experimentaciones la inestabilidad y fragilidad de estas nociones, que sin embargo emplean habitualmente críticos y estudiosos. Romain Gary era unos de los pseudónimos (admitido públicamente, pero ignorado por muchos de sus lectores) de Roman Kacew. Antiguo oficial de las tropas de la Francia Libre en la segunda Guerra Mundial, diplomático de profesión y gaullista convencido, Romain Gary empleó varios sinónimos a lo largo de su vida, molesto con los prejuicios y connotaciones que generaba su patronímico. A algunos de ellos les construyó una señas de identidad ficticias (Émile Ajar o Shatan Bogat, quien tuvo una apasionante –y exagerada– biografía que figuraba en la solapa del libro), otros eran más o menos reconocibles (Fosco Sinibaldi: Garibaldi; en ruso *gary* significa 'fuego', y *ajar* 'chispa'); algunos presentan un estilo más o menos diferenciado del de Gary (Shatan Bogat, Émile Ajar, serían pues heterónimos), otros sirvieron para que Gary se distanciara de los contenidos ideológicos de sus obras (Fosco Sinibaldi le permitió, en plena Guerra Fría, escribir una sátira sobre la ONU, cuando era el embajador permanente de Francia en dicho organismo), otros surgen por razones editoriales (Shatan Bogat firmó una novela de aventuras del subgénero popularizado por Ian Fleming), y el pseudónimo de E. Ajar le permitió ser el único autor francés que ha ganado dos veces el Premio Goncourt, puesto que las bases prohíben repetir el laureado del certamen. Es preciso añadir que Gary aparece como personaje de alguna de sus novelas –no necesariamente coincidente con el Romain Gary real, quien, por otra parte, había abandonado el patronímico Kacew para la vida civil–, por lo que debemos considerarlo hasta cierto punto como un nuevo desdoblamiento de la personalidad del autor. Durante los aproximadamente seis años en los que E. Ajar funcionó como autor ficticio, Kacew alternó esta ficción de autor con su pseudónimo

[1] Citado por Carlos GARCÍA (2007, pág. 121).

oficial Gary e incluso llegó a solicitar su primo lejano Paul Pavlowitch que asumiera la personalidad de Ajar. En este espacio de tiempo, numerosos críticos lo acusaron de plagio, e insistieron en que el carácter innovador de sus últimas obras era impropio de un escritor "al final de su carrera", por lo que, concluían, las coincidencias formales entre Gary y Ajar debían resolverse en favor de este último, como recién llegado al ejercicio de las letras y más predispuesto a explorar nuevas sendas. Antes de suicidarse, Gary dejó un escrito titulado *Vida y muerte de Émile Ajar* donde desvelaba su verdadera identidad y explicaba los motivos literarios de sus acciones.[1]

Probablemente no sea casual que la obra de Gary coincidiera con el auge de las teorías post-estructuralistas y fenomenológicas que invalidan *de facto* buena parte de las antiguas nociones románticas y modernistas de autor, obra y significado. En este sentido, es posible interpretar sus novelas y su teatralización de la Escritura como la demostración práctica del carácter aporético de la crítica y teoría literaria, en el sentido paradigmático que se ha conferido al Pierre Menard borgeano. Indudablemente, estas iniciativas, lejos de ser casos aislados, se encuentran en el corazón mismo de la Posmodernidad y deben ser situadas junto al empleo repetido de la citación, de la apropiación y del "plagiarismo" como los procedimientos más característicos del arte desde, al menos, el siglo XX, en el que las vanguardias difuminaron los límites entre el autor y la sociedad. Los procedimientos de ocultación y ficcionalización responderían a una *estética de la mistificación*, ampliamente extendida en las literaturas y artes posmodernos, y ajena por completo en sus motivaciones a las razones que condujeran antaño a recurrir a pseudónimos y autorías ficticias: la censura y las restricciones a la libertad de expresión de los autores.[2] La estética de la mistificación comprende las diversas tácticas y estrategias empleadas deliberadamente por los autores para evidenciar, aprovechar, criticar o subvertir los límites mismos de los distintos modelos de recepción e interpretación de las obras, las implicaciones heurísticas que permiten las lecturas contemporáneas. Por consiguiente, no es casual que las poéticas posmodernistas abunden en estos juegos autoriales.

La noción misma de vanguardia recubre desde mediados del siglo XIX, si no desde antes, la noción de transgresión necesaria, de traspasar los límites convencionales estéticos y morales. Los experimentos dadaístas, los *ready-made*, los juegos combinatorios del OuLiPo, el *Pop-Art*, la parodia del arte de masas, y la parodia difusa posmodernista han puesto en evi-

[1] Para un resumen del caso Gary ver de Jean-François JEANDILLOU, *Supercheries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés*. Genève: Droz, 2001, págs. 431-447.

[2] Esto no pretende sugerir que estas restricciones no existan en la actualidad, que no es el caso, sino que estos procedimientos, en lo que concierne la literatura hispánica, salvo causa mayor (dictadura, guerra, libelo, etc.) son prioritariamente interpretados estética y no políticamente.

dencia reiteradamente la porosidad de los límites impuestos al texto artístico, al tiempo que obtienen su legitimidad artística por la (supuesta) crítica ideológica que realizan de la mercantilización de la cultura o la fetichización del artista y de la obra, nociones puestas en entredicho por la crítica post-estructuralista (Barthes, Foucault, Kristeva, Lacan, Derrida, etc.). Como explica Marc Jimenez, la lógica de la transgresión ha sido asumida por los paradigmas contemporáneos de valoración de los bienes culturales, tal como esbozó Barthes y precisó P. Bourdieu con una teoría sociológica sólida y contundentes datos estadísticos. Marc Jimenez destaca dos hitos en esta asimilación de las formas subversivas hasta su consagración mercantil: la obra de Marcel Duchamp (objetos apropiados, convertidos en materia artística por la sola mirada del Arte) y de Andy Warhol (legitimización de las apropiaciones de formas de la cultura de masas, incluidas aquellas que teóricamente se hallan protegidas por la Propiedad Intelectual y el Derecho de marcas); ejemplos a los que añadiría los más "gráficos" de Piero Manzoni y su "merda d'artista" enlatada, cuyo precio astronómico en la actualidad certifica, sin lugar a dudas, las capacidades del Arte *oficial* (es decir canonizado por las instituciones del Arte) para *engullir* los desafíos más audaces levantados en su contra.[1] Al fin y al cabo, las producciones de K. Acker, quien por el momento representa la propuesta más radical de apropiación plagiarística, son vendidas a gran escala, se organizan seminarios y tesis doctorales sobre su obra y su poética, mostrada y recordada admirativamente en los círculos de *connaisseurs*.

La transgresión es necesaria para constituir un arte de vanguardia, sostiene el lenguaje crítico contemporáneo; pero la Crítica también advierte del poder omnívoro del sistema artístico para domesticar y asimilar a la ortodoxia las rupturas vanguardistas, sean morales, o como en este caso, ligadas a la Propiedad Intelectual y al paradigma de producción cultural actual. Esta ambigüedad irreductible es asumida por los autores y explícita en los textos, en una literatura que borra las fronteras entre ficción, crítica y teoría, además de privilegiar la figura del plagiario como uno de los emblemas de la literatura contemporánea. Esto ha evidenciado la caducidad de las viejas categorías estéticas (aunque, en realidad, morales, es decir, políticas) con las que antiguamente los críticos solían dirimir las controversias sobre fuentes, valor y originalidad:[2]

---

[1] Marc JIMENEZ (2005) cita la obra de Manzoni, pero no le otorga –seguramente con razón– la misma importancia que a las iniciativas de Warhol y Duchamp.

[2] Cfr. La opinión de JEANDILLOU (1994, pág. 127) sobre esta tesis que es compartida por A. Compagnon (1979).

> No hay línea divisoria entre la cita y el plagio, dado que procedimientos idénticos pueden ser clasificados tanto de felonía literaria como de última sofisticación literaria (RUTHVEN, 2001, pág. 125).

Buena parte del desconcierto reinante en los estudios de Teoría y Crítica literaria radica en el significado posible de esta intertextualidad omnipresente, de su énfasis a todos los niveles del acto artístico. Las poéticas posmodernas reivindican el plagio o la apropiación subversiva de un modo que se asemeja a las poéticas combinatorias (remito a lo expuesto sobre el *ars combinatoria* y los distintos métodos de plagiarismo)[1] del tipo practicado por los integrantes del OuLiPo, que difícilmente se entienden como "robos literarios". En efecto, en nuestras coordenadas actuales, un texto podrá permitir una lectura dolosa, engañosa, si explícitamente pone en duda, cuestiona artísticamente –y por lo tanto de manera legítima– su propia autoría. Desde un punto de vista estrictamente semántico o lógico, cuando Leopoldo María Panero titula un poema "Plagio de Dámaso Alonso" (incluido en su poemario *Teoría lautreamontiana del plagio*),[2] está realizando un enunciado del tipo "Todo lo que afirmo es mentira", que forzosamente excluye *a priori* cualquier intención engañosa.

Otro tanto se puede afirmar de poemarios que incluyen la advertencia en los peritextos, como los *Plagios* ya mencionados de Ulalume González de León, el juego de heterónimos del poeta cubano Dolan Mor en *Plagio de Bosternag* (Poemas),[3] las ficciones del español Daniel Miñano en *Bajo la influencia. Libro de versiones, remezclas y otras formas de plagio,*[4] o las formas híbridas entre el ensayo y la narración en *Por Favor ¡Plágienme! (plagiando sistematizada y progresivamente)* del escritor argentino Alberto Laiseca[5] y *La conferencia: el Plagio sostenible* del español Pepe Monteserín. Esta multiplicación de meta-referencias a la apropiación conduce a la equiparación con la Escritura, o a la banalización del término, como muestra este poema del escritor Jesús Pardo:

> Y así termina el libro de mis plagios/ ¡Y tanto que tengo derecho a plagiar/ si yo mismo soy mero plagio/ de antepasados y contemporáneos!/ ¿Cuántos me plagiaron a mí?, /

---

[1] "¿Existirá entonces un equivalente literario del ADN, que haría que palabras, frases enteras de un autor continúen sobreviviendo indefinidamente, con diversos grados de variación, en otras frases atribuidas a otros autores, pero que no pertenecen verdaderamente más que a sí mismas? Quizás un día se intentará articular una teoría del texto como una recombinación de secuencias o de trozos de códigos preexistentes. Una renovación de la crítica genética, en suma." Así comenta Jean-Louis CORNILLE el posible uso de Camus y Bataille por parte de Michel Houellebecq, en *Plagiat et créativité (treize enquêtes sur l'auteur et son autre).* Amsterdam, New York: Rodopi, 2008, pág. 170.
[2] Santander: editoriaLímite, 1999, pág. 11.
[3] Madrid: Betania, 2004.
[4] Madrid: AJEC, 2009.
[5] *Por favor, ¡Plágienme!* Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

> ¿cuántos serán, ellos mismos, meros plagios de mí?/ La ignorancia de las leyes pro-plagio no exime de su estricto cumplimiento/ son leyes cósmicas de las que ni el sol: plagio de tantísimos soles, plagiario el mismo/ está exento./ ¿Quién soy yo para negarme a plagiar al sol?[1]

Los paratextos editoriales o autoriales parecen funcionar como marcas y certificados de la buena fe de los autores, una certificación de sinceridad y autenticidad en la transgresión, bajo la especie de la crítica y revisión al "mito romántico del genio individual" (HOWARD, 1999, pág. 104). Así, por un lado, el producto ofrecido puede entrar en el circuito de comercio económico, como producto auténtico, comercializable, distinto desde ese momento del *género de contrabando*, y, por el otro, inserta la obra en la legitimidad del comercio simbólico con la tradición literaria. Con frecuencia, como garantía adicional se añade un horizonte utópico de escritura colaborativa, un ofrecimiento del texto como si se quisiera dejar constancia de la buena fe de la iniciativa. Así, en la contratapa de *Bajo la influencia*, se resume su contenido del siguiente modo:

> Se narran en *Bajo la influencia* las antiguas crónicas de unas mellizas de Barcelona (...); el infortunio de un censor de Franco, que lejos de mutilar los textos a su cargo, los convertía en milagros espléndidos; se rehace una historia de las Noches Árabes y se repite una película de Terry Gilliam, que éste copió –a su vez– de Chris Marker... También se traducen documentos desparejos (...) Y un largo etcétera de textos que ojalá merezcan ser otra vez plagiados por otros y otras, para que algún día alguien vuelva a hacer este mismo libro, pero más perfecto.[2]

En cualquier caso, estas advertencias no son en absoluto necesarias, como pudimos comprobar en el caso del *post-plagiarismo* de K. Acker. Es más, se recordará que, más allá de las formas vanguardistas o contraculturales, la *intertextualidad extrema*, *parodia blanca* o *indeterminada*, según la terminología que se quiera adoptar, es la forma de la literatura posmoderna, en la que desempeñaría un papel destacado la estética de la mistificación y la abundancia de géneros meta-literarios y autoficcionales. En un conocido ejemplo de mistificación e intertextualidad extrema, Ricardo Piglia *plagia* un relato, "Luba", de Leonid Andréyev. Evidentemente, la iniciativa de Piglia es considerablemente más compleja que la

---

[1] Jesús PARDO DE SANTAYANA, *Gradus ad mortem I-II-III*, Madrid: Huerga & Fierro, 2003, pág. 100.

[2] En los "Agradecimientos" figura una lista de 146 nombres similar a la que encontrábamos en Goytisolo; está compuesta por nombres literarios, pero también hay grupos de música, amigos, cineastas, nombres de estupefacientes, platos gastronómicos, barrios y ciudades del mundo... en un *totum revolutum* característicamente posmoderno (MIÑANO, 2009, pág. 7). Un procedimiento similar emplea Rodrigo FRESÁN en *Vidas de Santos* (Barcelona: DeBOLS!LLO, 2005), obra que cuenta con un "Estado de gracias" de varias páginas, págs. 391-401.

mera apropiación del texto del escritor ruso, pues en un texto prologal al relato, "Homenaje a Roberto Arlt", Piglia atribuye apócrifamente a Roberto Arlt, escritor con el que mantiene una relación especial a través de obras de un género hibrido muy particular entre la ficción y el discurso de la Crítica. De hecho, en un primer momento, hubo críticos especialistas en Arlt, que parecieron creer que realmente se encontraban ante un inédito de Arlt.[1]

A pesar de que esta apropiación es realizada sin advertencias explícitas –y en este sentido es un "plagio"–, es posible detectar indicios que Piglia habría dejado para marcar su procedimiento y que otorgarían legitimidad literaria al mismo, lo que constituye la razón principal por la que la validez literaria de los procedimientos de Piglia no ha sido nunca realmente puesta en entredicho.[2] Una vez más, los peritextos como "Homenaje a Roberto Arlt" o las distintas entrevistas[3] y textos ensayísticos del propio Piglia, así como el cuerpo mismo de la ficción de "Luba" se encargan de neutralizar las eventuales lecturas peyorativas: el tema del plagio es evocado explícitamente por personajes y por la voz autoficcional de Piglia o por sus dobles narrativos. En los textos críticos, Piglia expresa más explícitamente los intereses que modelan su obra, correlatos textuales de los mecanismos autoriales propios de la estética de la mistificación, para contrastar de una forma más eficaz las bases y los límites de la Escritura:

> Lo básico para mí es que esa relación con los otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como conducción de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad. Así el escritor enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo. ¿Cómo funcionan los modos de apropiación en literatura? Ésa es para mí la cuestión central (…)[4]

Aunque, como hemos podido comprobar, las inquietudes y estrategias desplegadas por Piglia no son insólitas en la literatura contemporánea, sí constituyen uno de los esfuerzos reflexivos y representativos más destacados y consistentes a la hora de cuestionar las categorías interpretativas de la Crítica y de la Teoría. Induce a ello la posición canónica de Piglia, de

---

[1] Recojo aquí lo expuesto en el exhaustivo trabajo de Jorge FORNET consagrado a Piglia antes citado (2007).

[2] Confróntese, sin embargo, la opinión de Roberto BOLAÑO: "…Piglia me parece uno de los mejores narradores actuales de Latinoamérica. Lo que pasa es que se me hace difícil soportar el desvarío –un desvarío gansteril, de la pesada– que Piglia teje alrededor de Arlt, probablemente el único inocente en este asunto. No puedo estar, de ninguna manera, a favor de los malos traductores del ruso, como le dijo Nabokov a Edmund Wilson (…), y no puedo aceptar el plagio como una de las bellas artes". Roberto BOLAÑO, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Ignacio ECHEVARRÍA (ed.), Barcelona: Anagrama, 2ª ed., 2006, pág. 27.

[3] Así en una entrevista de 1992 con Graciela Speranza, aludía directamente al "secreto" presente en "Homenaje a Roberto Arlt"; recogida en *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 2001, pág. 138.

[4] "Parodia y propiedad", entrevista con Mónica Tamborenea y Alan Pauls [1980], recogida en *Crítica y ficción*, (PIGLIA, 2001a), págs. 63-68, la cita aparece en la pág. 68.

extraordinaria visibilidad dentro de ambos campos discursivos, lo que permite considerarlo como significativo de *l'air des temps* –mejor que el testimonio considerablemente más excéntrico de otros autores de la literatura argentina, aunque no menos explícitamente comprometidos con iniciativas similares, como Alberto Laiseca–.

Piglia inscribe su iniciativa dentro de la tradición literaria canónica más ortodoxa. Para ello adscribe sus posiciones estéticas a lo que considera uno de los rasgos esenciales de la literatura argentina, invocando explícitamente el ejemplo de Sarmiento, Lugones, Macedonio Fernández, Arlt, Gombrowicz y, claro está, de Borges (2001a, págs. 104-105). Así lo resumía en "La novela polaca", texto recogido en *Formas Breves* [2000]:

> …este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural: los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Ésa sería la tradición argentina.[1]

Esta tradición ha sido asociada por Julio Premat a los autores arriba citados, incluido Piglia, así como a César Aira, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer y Antonio Di Benedetto.[2] Para Premat, el elemento común de estos escritores es la adhesión a una misma figura de autorrepresentación negativa: el autor que "no es nada ni nadie", el que no escribe, el que no publica; un "autor sin atributos", "el que arranca páginas de novelas ajenas y las firma como suyas". Este proceder es ilustrado con el personaje autoficcional de la antinovela de Macedonio Fernández, *El museo imaginario de la novela*, desdoblado en una multitud de personalidades ficticias e inestables: *Reciénvenido, Ningunamuno, Polígrafo del silencio, autor desconocido, Pensador-Poco, autor de un manuscrito encontrado*, etcétera (2009, págs. 33-61). En la opinión de este investigador argentino:

> La identidad de un autor estaría caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios (la afirmación de una singularidad y cierta pertenencia a una colectividad, la reivindicación de una filiación y de un autoengendramiento, la ambivalencia entre la marginalidad y la integración, etc.), contradicciones que conllevan la necesidad a cada paso de una carrera literaria, de afianzar y reconstruir el "ser escritor" (PREMAT, 2009, pág. 12).

Ahora bien, esta literatura no es en absoluto exclusiva de Argentina, sino que es posible sostener una interpretación similar para buena parte de la producción literaria en lengua española, puesto que la hibridación, la mezcla y otras formas de apropiación, propias del arte

[1] *Formas breves*. 2ª ed., Barcelona: Anagrama, 2001, pág. 73.
[2] Julio PREMAT, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

contemporáneo globalizado, se han extendido por los territorios ficcionales, las figuras de autor adoptadas en las distintas geografías y discursos, propiciadas por las distintas poéticas posmodernas. Los autores renuncian definitivamente a las representaciones idealistas de la originalidad y el genio; frente a la negación de la repetición o de la imitación, exigida por el modelo romántico de creación del estilo y de la personalidad propias (como facetas inseparables), la escritura reivindica el reciclado de los textos *otros*. De este modo, en *Basura*,[1] Héctor Abad Faciolince presenta a un narrador que construye su relato como la lectura reconstruida de los materiales que un vecino desecha como desperdicios. En el mismo sentido, Piglia reivindica una escritura impersonal o, mejor, anónima; por eso defiende "vivir en los hoteles" puesto que "es el mejor modo de no caer en la ilusión de "tener" una vida personal, de no tener, quiero decir, nada personal para contar salvo los rastros que dejan los otros" (2001b, pág. 10). Una poética similar anima la metanovela *La conferencia. El plagio sostenible* de Pepe Monteserín, en la que el protagonista elabora una conferencia sobre los *íncipits* de obras literarias, para lo cual se sirve de numerosos ejemplos que cita íntegramente en su intervención y que se incorporan, de este modo, al cuerpo de la obra.[2] Más abiertamente, Juan Manuel de Prada –haciendo suya la "literatura caníbal de Francisco Umbral"– sostenía a través de un personaje en *Las máscaras del héroe*:

> El plagio, como la delación, es una forma distante y sublimada de crimen que debería quedar impune o incluso ser recompensada, ahora que la literatura ha explorado y profanado las infinitas combinaciones del idioma, ahora que todas las metáforas esenciales (e incluso decorativas) han sido descubiertas, ahora que ya no se puede aspirar a la originalidad.[3]

Otras obras contemporáneas expresan la incompatibilidad de las definiciones y representaciones (legales, neorrománticas) de la Literatura, de la Obra, del Valor y del Autor, con las prácticas contemporáneas. A la manera de Borges, demuestran con su aplicación práctica o alegórica los límites e insuficiencias de este tipo de perspectivas para dar cuenta cabalmente de los fenómenos literarios: de ello resulta la predilección por las autoficciones donde las autorías son ambiguas y los procedimientos apropiativos son llevados al extremo. Así, en *Caja*

---

[1] Madrid: Lengua de Trapo, 2000.
[2] Madrid: Lengua de Trapo, 2006.
[3] Prada también en su día tomó la defensa de Francisco Umbral: "Se le adjudican débitos o más directamente plagios donde sólo hay manipulación de textos (y en saber manipular los textos consiste también, o sobre todo, la misión del escritor)"; ambos textos son citados por Mechthild ALBERT, "El intertexto azul, en las máscaras del héroe (Agustín de Foxá, Tomás Borrás, Emilio Carrere)" en Juan Manuel LÓPEZ DE ABIADA y Augusta LÓPEZ BERNASOCCHI (2003, pág. 27).

negra,[1] Pablo Sánchez narra en primera persona y desde la posición del acusado un caso de plagio, invocando y ejemplificando a través de ese caso ficticio las aporías de la Teoría y de la Crítica una a una. En su conclusión no se vislumbra la posibilidad efectiva de dirimir cómo debe ser entendido el relato del protagonista, a qué veredicto debería llegar el lector. Sucede, como apunta Héctor Abad Faciolince, que "no basta el anonimato, mucho menos bastan los seudónimos (…) para esquivar la peste de los juicios y de los prejuicios críticos" (2000, pág. 19).

En este orden de cosas, enfrentados al silencio *bartlebiano* (actualizado por Vila-Matas), no es de extrañar que la figura del escritor como copista o plagiario se haya convertido en un motivo recurrente, incluso de predilección, en la literatura actual: *Soy un escritor frustrado* (2000) del español José Ángel Mañas o *Río fugitivo* del boliviano Edmundo Paz Soldán y las obras aludidas anteriormente de Ulalume González, Laiseca o Panero, no son sino las manifestaciones más evidentes de una tendencia generalizada. Representaciones dependientes de otro de los grandes tópicos discursivos de la "Literatura como reescritura", el relato *Pierre Menard autor del Quijote*, que se ha convertido en mención obligada para las obras que tratan de la Posmodernidad y de los límites de la intertextualidad. Como se recordará, en él se da cuenta de los esfuerzos incompletos por parte de Pierre Menard, de reescribir fielmente las *Aventuras del Ingenioso Hidalgo*; esta fidelidad se cifra en el carácter literal de la reescritura menardiana: una reproducción *letra a letra*. Es decir una reproducción textual mecanizada (incorporando las advertencias de Benjamin), como la producida por el *gramófono* (de Derrida) de Joyce, que asoma en las ficciones, en los espacios utópicos –"la literatura es una forma privada de utopía", dice Piglia–[2] o distópicos, de autores de tendencias disímiles como Rodrigo Fresán en obras como *La velocidad de las cosas* y *Vidas de Santos* (1993, 2005), relatos poliédricos que contienen las recurrentes historias de un lugar llamado "Canciones tristes", aleph fresiano que contiene en sí mismo la posibilidad de todas las historias, como una supercomputadora que escribe tras la extinción de los escritores, una literatura que aspira a ser como la programación errática y automática de una estación de radio o de un canal televisivo, trasunto utópico (más probablemente distópico) de la fragmentada textualidad global:

> El Cielo está lleno de superestrellas (…) La fantasía realizada de que, por fin, todos los días sean exactamente iguales. Y tan fáciles de reproducir. Imitar. Copiar. Robar. Multi-

[1] Madrid: Lengua de Trapo, 2006.
[2] *Prisión perpetua*. Madrid: Lengua de Trapo, 2000, pág. 15.

> plicar. Calcar. Serigrafiar. Falsificar. Vender como si fueran algo nuevo cuando en realidad son lo mismo de siempre pero alterados por mi mirada, por mis colores y por mi firma. Y habiendo llegado al Paraíso (…) ya no tendré que seguir registrando mi vida (2005, pág. 315).

En la que posiblemente se trate de la ejemplificación de estas tendencias, la *fábula* de Pierre Menard –esto es, si optamos por leerla de manera ejemplarizante– es el envés perfecto de las pesadillas *uqbarianas* y pan-textuales: si todo está ya escrito –o *pre*scrito–, mejor sería quizás abandonarnos a la tradición y apropiarnos de ella. Una propuesta que juega con un sistema de variantes con los *peritextos* y *paratextos*; "umbrales", espacios ambiguos *entre* y *alrededor de* los textos y su recepción; *dentro* y *fuera* de la obra a un tiempo, pero que indudablemente determinan la forma que tenemos de relacionarnos con ella; en este sentido todas las precauciones son pocas:

> Nadie debía saber que el libro era suyo. En principio había pensado que se publicara como un libro anónimo. Después pensó que debía publicarse con el nombre de un autor conocido. Atribuir su libro a otro: el plagio al revés. Ser leído como si uno fuera ese escritor. Por fin decidió usar un seudónimo que nadie pudiera identificar (…) Un libro perdido en el mar de los libros. La obra maestra voluntariamente desconocida (PIGLIA, 2001b, pág. 22).

Micro-textos como el nombre del autor o del título de la obra que, sin embargo, no pueden ser separados de ella, pues quién duda de que no son iguales un *Quijote* firmado por Licenciado Avellaneda, por Pierre Menard o por Cide Hamete Benengeli. Aunque siempre –las *imaginaciones horribles*, como advertía Borges, parecen infinitas– caben paradojas más extremas todavía, como sugirió, dando otra vuelta de tuerca, Guillermo Cabrera Infante:

> No, literatura es esta Obra Maestra Posible: Habría que escribir Rojo y Negro de nuevo, página tras página, línea a línea, frase por frase, palabra sobre palabra, letra a letra. Habría, inclusive, que poner los puntos y las comas sobre puntos y comas, en el mismo sitio (...). Quien hiciera esto y escribiera un libro radicalmente distinto, igual pero diferente, tendría la Obra Maestra. Quien firmara este libro (Pierre Menard, interrumpí yo -Arsenio no se contrarió sino que dijo: ¿Tú también creíste que era eso!) Con el nombre (hizo una pausa borgiana) de Stendhal, tendría la Obra Maestra Total.[1]

La importancia de *Pierre Menard* para la Posmodernidad reside en su carácter emblemático, en una época que privilegia la poética de la cita, la alusión, la parodia, el pastiche, la

[1] Cito respetando la ortografía y tipografía originales. *Tres tristes tigres* [1967]. Barcelona: Seix Barral, 2005, pág. 359.

hipertextualidad, elementos percibidos alternativamente en la obra borgeana. Es posible interpretar el *Pierre Menard* en función de otro relato célebre de Borges –que juzgan una variante del mismo tema–: *Funes el Memorioso*. El hombre que no puede olvidar está condenado a una Memoria Total, a ser el emblema del Superlector dotado de una memoria lectora, de una biblioteca *absoluta*, aquel que puede detectar todas las repeticiones, todas las inevitables citas (o plagios) en las que incurre la Literatura. El lector posmoderno, espécimen quimérico post-borgeano, está llamado a detectar en los textos literarios las semillas, los injertos, las copias, las apropiaciones, los reflejos –dejo al lector completar a su gusto con las metáforas al uso en la Crítica literaria– de otros textos.

El lector *in fabula* de Umberto Eco, para ser lo que denomina un *lector competente*, debe poseer capacidades lectoras sobresalientes, que deben permitirle discriminar y atribuir alusiones, citas, referencias implícitas y distinguirlas de las meras repeticiones cacofónicas o redundantes. ¿Quién podría ser el Bibliotecario genial entre los modernos, el superlector, sino el propio Borges? Jorge de Burgos en el *Nombre de la Rosa* de Eco, poseedor de la memoria lectora infalible y de todas las llaves de la Biblioteca. Borges convertido en emblema de una nueva, superlativa forma de leer. El mismo personaje epónimo[1] que en *Trans-Atlántico*, se mide con Witold Gombrowicz en *justa lid* literaria y mundana, en la cena que supuestamente se da en honor del polaco a modo de recepción oficial en el Mundo de las Letras y las Artes argentinas. Gombrowicz pierde de forma clamorosa: a cada ocurrencia o argumento suyo, Borges se contenta con señalar que, aunque cada idea sea estimable, es de lamentar que ya haya sido enunciada con anterioridad por algún oscuro autor escolástico o greco-latino. Al cabo de varias réplicas, Gombrowicz, impotente, abandona corriendo la recepción sin despedirse siquiera de sus anfitriones y destruyendo definitivamente sus posibilidades de integración en su país de acogida. En el mundo de las letras, como sostiene Antoine Compagnon al comentar este episodio borgeano en *La seconde main*, la falta de originalidad no tiene excusa; el control de las citas, del material de "segunda mano", proporciona poder (1979, pág. 366).

Más aún, desde el punto de vista de la teorización del arte y de la literatura, podemos preguntarnos de manera legítima hasta qué punto las definiciones poéticas tradicionales, a pesar de toda la actualización teórica que pueda añadirse, son capaces de dar cuenta de propuestas y movimientos contraculturales semejantes a los *Festivales de plagio* y las *Huelgas de*

[1] Cfr. la opinión de PIGLIA que lo identifica con el escritor Eduardo Mallea –o Mújica Laínez o Carlo Argentino Daneri–, al aludir a esta anécdota en *Formas breves*, sin que esta variante altere mayormente la función ejemplarizante del episodio (2001b, págs. 71-73).

Arte de mediados de los ochenta y principios de los noventa. Estas manifestaciones colectivas se inspiraban, como la obra de K. Acker, en los postulados apropiacionistas de Lautréamont, recogidos por los *situacionistas* a partir de la década de los sesenta. Por sincronía y espacios de actuación, confluyeron con el *Transvanguardismo* y las estéticas e ideologías *punks*, con las que comparten el nihilismo subversivo, el antidogmatismo y la praxis paradójica. Esto explica que coexistieran visiones altamente críticas con las actividades del movimiento libertario, y que los miembros declararan estar más unidos contra lo que luchaban, que a favor de un programa común, lo que ha llevado a alguno de sus integrantes a calificarlos de "iniciativas fallidas" (RANDALL, 2001a, págs. 230-240). Los movimientos recibieron diferentes y efímeras definiciones que atestiguan las divisiones que se produjeron en su seno: Huelgas de Arte, Neoísmo, Plagiarismo, Post-Plagiarismo, etc. *Huelguistas* y *plagiaristas* traducían dos modalidades de acción básicas y contradictorias –más que complementarias– como las salidas más eficaces para escapar de la alienación característica del arte capitalista y oficial:

> Quizás el deseo de la Huelga de Arte sea más interesante que la idea en sí misma. Algunas explicaciones posibles:
>
> En un mundo donde la creatividad se encuentra dividida y no es posible describirla mediante definiciones o nombres ("Neoísmo" y "Plagiarismo" [Plagiarism]). Esto es manifiesto en el concepto de la exposición ("Subversión de los eslóganes/ Eslóganes de subversión"). Un eslogan es siempre una unidad de exigencia, y los eslóganes son la esencia del Neoísmo y del Plagiarismo. (…)
>
> Desde Duchamp, la originalidad ("anti-plagiarismo") parece ser posible sólo a través de la autodestrucción, esencialmente del cuerpo (Accionismo vienés, Chris Burden, etc.). De hecho, la idea de la Huelga de Arte proviene del deseo de realizar algo original y es autodestructiva también (…) Quizás se trata de un deseo subconsciente de muerte, que ha conducido a la idea de una Huelga de Arte, aunque sea estrictamente refutada por su propia propaganda.[1]

Stewart Home era el autor de los panfletos y manifiestos que inauguraban el debate alrededor del *Festival de Plagio*, celebrado finalmente en Londres en 1984, en contra de la "aporía de la manufactura industrial del arte". Tomando el relevo de los situacionistas, el movimiento "letrista", Neoísmo, inició una campaña en múltiples frentes para denunciar el mercado de la cultura y su creciente industrialización ("El plagio es un medio de atacar la

[1] Florian CRAMER, "Thoughts about the Art Strike. Writen during the Fifth International Festival of Plagiarism, Glasgow 1989", recogido en Stewart HOME et alii, *Neoist Manifestos / The Art Strike Papers*. London: AK Press, 1991, págs. 34-35.

propiedad privada", en una "lucha a muerte contra el Capitalismo). Las propuestas *neoístas* o *plagiarísticas* incluían la adopción de pseudónimos colectivos reutilizables (Karen Eliot, Monty Cantsin), la copia literal, la cita deshonesta, el plagio creativo a la manera de Lautréamont, el *collage* abusivo del tipo practicado por W. Burroughs a partir de los surrealistas franceses, etcétera:

> La gran ventaja del plagio como método literario es que suprime la necesidad del talento, incluso la de una dedicación considerable. Todo lo que tienes que hacer es seleccionar qué plagiar. Los principiantes entusiastas podrían empezar plagiando este ensayo. Un curtido nihilista podría elegir plagiarlo literalmente; mientras que aquellos individuos que trabajan bajo la quimera de tener una inclinación artística probablemente querrán cambiar una palabra aquí y allá, ¡o incluso alterar el orden de los párrafos! (HOME, Stewart; ET ALII, 1991, pág. 23).

Ilustración 14: Stewart Home, *Plagiarism: Art as Commodity and Strategies for its Negation*, London: Aporia, 1987. Fragmento de la contraportada.

Las sucesivas ediciones del Festival de plagio que se celebraron en el Reino Unido y en EEUU pretendieron implicar progresivamente al público, a los críticos, a teóricos y artistas de todos los campos para demostrar que "otro tipo de arte era posible". A través del ensayo, la poesía, y las producciones audiovisuales, el artista Stewart Home es uno de los integrantes

que más activamente han trabajado en la línea de las acciones vanguardistas de los ochenta. En el panfleto *Plagiarismo: El Arte como bien de mercado y estrategias para su negación* (1987), incluía una autocrítica cuyo balance era negativo, aunque no por ello éste y otros integrantes del grupo han dejado de trabajar por las ideas que originaron los Festivales de Plagio.[1] Quizás, el plagiarismo resulta también un deseo más interesante que su aplicación práctica, puesto que, como toda transgresión del sistema de producción cultural, es susceptible de acabar siendo integrado en los modos ortodoxos de producción. Es lo que Nathalie Heinich denomina la "paradoja permisiva", que consiste en "convertir la transgresión en imposible integrándola nada más aparece, incluso antes de ser caucionada por las reacciones del público".[2]

En el ámbito hispano, no han faltado iniciativas plagiaristas o análogas, en general más temperadas y reflexivas. Así, por ejemplo, en julio de 2005, se organizaron unas jornadas en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona con el título de "Copyfight";[3] ese mismo año, el Muelle de la Sal de Sevilla acogió un encuentro de artistas que se reunieron en *Copilandia*, una "isla libre de propiedad intelectual", donde los visitantes eran libres de tomar o reproducir las obras presentes. Dicha exposición viajaría a Cali y a Escocia al año siguiente.[4] En septiembre de 2005, se inauguró en la Casa Encendida de Madrid una exposición que recibió el significativo título de "Plagiarismo". Los comisarios de esta última, Jordi Costa y Álex Mendíbil, dejaban clara su posición en estos términos:

> Si bien podemos entender que los intereses del creador deben ser protegidos de alguna manera, lo que resulta paradójico es que ésos que se proclaman protectores del creador y de la originalidad de su obra, emprendan por otro lado bloqueos legales, económicos y de distribución a los creadores que se alejen del común denominador. Este sistema coercitivo y punitivo da como resultado una cultura homogénea, cortada por los mismos patrones, que acaba por proteger, y a la vez patrocinar, exclusivamente a los que se someten a ella. Todo ello conduce a la actual condición artística y cultural del plagio, entendido más como elemento de guerrilla que como instrumento alternativo de creación.[5]

---

[1] Stewart HOME, *Plagiarism: Art as Commodity and Strategies for its Negation*, London: Aporia, 1987. Ver también del mismo autor, *Bubonic Plagiarism: Stewart Home on Art, Politics & Apropriation*. London: Aporia, 2006.

[2] Definición citada por Marc JIMENEZ (2005, págs. 174-175).

[3] Las jornadas se organizaron de manera conjunta con el Elástico.net, portal de Internet donde se puede encontrar información adicional [última consulta, junio de 2008]: http://www.elastico.net/copyfight/.

[4] Para más información se puede visitar la página de Internet de los organizadores [última consulta, junio de 2008]: http://www.copilandia.org/.

[5] Jordi COSTA y Álex MENDÍVIL, et alii, *Plagiarismo* (catálogo de la exposición del mismo nombre), Madrid: Fundación Caja Madrid/ La Casa Encendida, 2005, pág. 35.

Ilustración 15: Obra presentada en Copilandia. Exposición de 2005, por el colectivo Gratis.

Ilustración 16: Panfleto contra las restricciones a la reproducción de originales, a partir de una campaña del Ministerio español de Cultura en sentido contrario (pág. 1)

Ilustración 17: Panfleto contra las restricciones a la reproducción de originales, a partir de una campaña del Ministerio español de Cultura en sentido contrario (pág. 2)

No es únicamente que el ejercicio del poder no resida sino indirecta o momentáneamente en las instituciones literarias, críticas o académicas, puesto que éstas forzosamente se muestran incapaces de proporcionar unas definiciones coherentes o extrapolables de la *legali-*

dad literaria y se ven obligadas a recurrir a definiciones jurídicas o morales, sino que éstas aparecen inevitablemente como partes *interesadas*, puesto que los juicios equivalen a otros tantos movimientos estratégicos inmediatos.[1] A todas luces, las competencias exigidas a estos integrantes legítimos del campo de las Letras parecen bien exorbitadas, bien insuficientes. Esta impotencia es perceptible en la reseña que realizó el crítico Darío Villanueva de la obra sobre la Intertextualidad de J. E. Martínez Fernández (2001) a la que he aludido anteriormente:

> José Enrique Martínez Fernández leía una mañana el poemario de un joven escritor zamorano al que no conocía, y al tiempo que identificaba en él los ecos de un gran poeta paisano suyo, Claudio Rodríguez, se encontraba inopinadamente con seis versos de uno de los poemas de Atilano Sevillano –el autor de *Presencia indebida*, el libro en cuestión– que reproducían literalmente los de su propio poema "Meditación", pertenecientes a *Al aire de tu vuelo* (1977). ¿Quién, sino yo, hubiera percibido el fenómeno intertextual del poema de Atilano Sevillano?", se pregunta Martínez Fernández, poniendo el dedo en la llaga de un tema vidrioso: ¿qué distancia hay de la intertextualidad al plagio? Por ello *sigo en mis trece de que, como otros tantos asuntos literarios, se trata ante todo de un problema de intencionalidad. La distancia intencional que va entre el poeta posmoderno palimpsestuoso y el plagiario inmisericorde es la que nos sirve para distinguir, por caso, entre un Pierre Menard y cualquier descuidada manipuladora del disco duro de su ordenador*. Y todo ello en el contexto de una determinada comunidad de autores y lectores, en donde los primeros pueden extraer tanto placer legítimo de la asunción como propias de las palabras de otro, como los segundos regodearse en la identificación de ese juego de toma y daca.[2]

Ya hemos podido comprobar las aporías a las que conducen este tipo de perspectivas que se apoyan en la "intencionalidad" de los autores, y hasta qué punto retoman valores jurídicos, ideológicos o simplemente extra-literarios. Por un lado, otorgar a priori unas interpretaciones absolutorias o laudatorias según la intención artística percibida supone dotarse de unos prejuicios inadmisibles desde un punto de vista epistemológico, además de olvidar de un plumazo el espíritu transgresor o lúdico (paródico) de las obras de arte. Por esta razón, Villanueva y los críticos que se expresan en términos similares suelen referirse a la diferencia

[1] "La administración de la prueba, que no en principio sino una parte de una argumentación en sí misma destinada a obtener el asentimiento de los destinatarios del mensaje científico, pasa bajo el contro de otro juego del lenguaje, donde el interés no es la verdad, sino el rendimiento [*performativité*]" (LYOTARD, 1979, pág. 75).

[2] La cursiva es mía; reseña de Darío VILLANUEVA sobre la obra de José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, publicada en el Cultural, suplemento del diario El Mundo de Madrid, 5 de Septiembre de 2001; accesible en línea [última visita, julio de 2010]: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/1662/La_intertextualidad_literaria.

entre el plagio y la intertextualidad como algo evidente, y sobre lo que, sin embargo, difícilmente podrían dar una explicación sin traicionar estos prejuicios.

Por otra parte, el auge de la Ciberliteratura y el trabajo de investigadores y escritores como Belén Gache[1] o Amélie Dubois,[2] en la línea del OuLiPo y los *Festivals of Plagiarism*, o los postulados del *Art Critical Ensemble*,[3] en los que la repetición mecanizada es utilizada de manera vanguardista –es decir legítima–, parecen desmentir de manera tajante la posibilidad de diferenciar la buena literatura de "cualquier manipuladora del disco duro". De hecho, autores como G. P. Landow o Katherine Hayles ven en la literatura electrónica la posibilidad de superar las aporías heurísticas que caracterizan la Posmodernidad, más allá de la constatación por McLuhan de que "el medio es el mensaje", a través de las nuevas modalidades y géneros virtuales, que transcienden las categorías individuales (autor, obra) para orientarse a una corresponsabilidad colectiva organizada a partir de redes cooperativas y reproductoras.[4] Opiniones parecidas pueden encontrarse en los autores y colectivos citados más arriba; así el *Art Critical Ensemble*:

> En la actualidad, han surgido condiciones nuevas que hacen del plagio, una vez más, una estrategia aceptable e incluso crucial para la producción de textos. Estamos en la época de los recombinados ya sean de cuerpos, de géneros, textos o de culturas.[5]

El segundo grado inherente a la Literatura conforma, según el parecer unánime de los teóricos y críticos de las últimas décadas, una de las riquezas más valiosas de los textos literarios. La literatura de la Posmodernidad, materializada en la virtual biblioteca de Babel que ha resultado Internet, evidencia a través de sus peculiares modos de escritura (la arquitectura de

---

[1] Ver de esta autora, *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Gijón: Trea, 2006.

[2] Esta artista plástica elabora libros a partir de "machines à écrire des livres" y "simios mecanógrafos"; parte de sus proyectos están disponibles en su sitio de Internet [última visita, julio de 2010]: http://amelie.dubois.syntone.org.

[3] El *Art Critical Ensemble* es un colectivo, fundado en 1987, que alberga artistas gráficos, cibernéticos y críticos de arte norteamericanos. Ha producido obras teóricas en las que defiende un concepto de autoría y consumo artístico comunitario y participativo. Sus obras están disponibles en su sitio de Internet con la mención expresa de que se pueden "distribuir y piratear libremente" [última visita, julio de 2010]:
http://critical-art.net/books/ted/
Ver especialmente el 5º capítulo "Plagio utópico, hipertextualidad y producción cultural electrónica" de su obra *The Electronic disturbance*. New York: Autonomia, 1993.

[4] Este interesante y vasto campo excede con creces el objeto de mi estudio, remito al lector a la obra antes citada consagrada a la "Literatura en la era electrónica" coordinada por VILARIÑO PICOS y ABUÍN GONZÁLEZ (2006); así como de Katherine N. HAYLES, *Writing Machines*. Cambridge and London: The MIT PRESS, 2002, y *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame, 2008; de G. P. LANDOW, ver especialmente *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006.

[5] Cito por la traducción de Paloma GARCÍA ABAD, "Plagio utópico, hipertextualidad y producción cultural electrónica", publicada en la revista electrónica *A Parte Rei*. Nº 5, Septiembre 1999, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

los hiperenlaces) la naturaleza citacional en potencia de cada fragmento textual. Todo parece indicar una evolución, quizás irreversible, de los modos generales de producción cultural, de las poéticas concretas aplicadas y las relaciones efectivas entre los textos (los autores y lectores) y la tradición ("el mar de libros"), la Textualidad Global (y no *total*) ofrecida en la Biblioteca virtual –espacio sin correspondencia material, puesto que no todos los títulos son digitales, y que debe, por consiguiente, ser entendido más bien como una expectativa axiomática–.

A partir de la estética post-estructuralista, nuevas fuerzas animan la actividad literaria. Un ejemplo es César Reglero, que propugna el plagiarismo como procedimiento apropiacionista por excelencia y ofrece una poesía visual extremadamente contracultural, próxima en el plano teórico al *mail art*. Reglero ha realizado una *Antología apropiacionista de la poesía visual española* (Málaga: Corona del Sur, 2009), para la que solicitó a cuarenta y ocho artistas visuales que le dejaran "intervenir" en sus obras. En el resultado no se puede distinguir la autoría de Reglero y la de los poetas (muchos de por sí apropiacionistas). El *plagiarismo* para Reglero no es solamente la copia o recreación, sino que, bajo esta rúbrica:

> …hay otras variantes que se pueden contemplar:
> –Plagiar como acto reivindicativo
> –Realizar un collage con las obras de otros
> –Recrear una obra clásica
> –Poner bigotitos a la Gioconda
> –Usar un urinario como obra de arte
> –Poner voz y música a un poema ajeno
> –Estar en varias partes a la vez
> –Etc.

C. Reglero es consciente de las insuficiencias teóricas para definir el plagio (creativo) y diferenciarlo de la piratería: "al final es una cuestión de tripas y vísceras", puesto que es prácticamente imposible generalizar una ética de la apropiación, más allá de los planteamientos individuales.[1] Para Reglero la diferencia entre el plagiarismo poético y otros lenguajes apropiacionistas, como el publicitario, es el rol activo que el primero busca en el lector frente a "la

[1] Es significativo que Reglero parta de una definición muy cercana a la jurídica, en la que es necesario detectar el dolo o la intención creativa para diferenciar el plagio del plagiarismo: "A partir de este planteamiento, podemos establecer un límite entre aquellos que lo único que persiguen con el plagio o la apropiación es obtener una rentabilidad económica y/o prestigio, pero sin ningún interés por aportar una nueva dimensión a la obra; y aquellos cuyo objetivo primordial es el acto creativo con independencia de la posible rentabilidad económica." REGLERO (2009).

pasividad del consumidor, o su participación unidireccional, para que de una manera difuminada llegue el mensaje a la esfera de la mente con el fin de que éste le explosione con toda su potencialidad en su inconsciente".

También en España y cercana a los planteamientos de Reglero, surge la *Postpoesía*, definida por Agustín Fernández Mallo, miembro destacado de la denominada *Generación Nocilla*, como marca estilística de las apropiaciones de la cultura popular practicadas por sus integrantes.[1] A partir de la noción de *rizoma* –tomada de Deleuze y de Guattari–, Fernández Mallo define los postulados básicos de la Postpoesía:

> El rizoma procede por variación, expansión, captura, conquista, inyección [*ampliación del «campo poético»; ampliación de la caja de herramientas wittgensteniana*]. Contrariamente al grafismo, al dibujo o la fotografía, contrariamente a los calcos [*a la tradición poética*], el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable y modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga [*movilidad postpoética, que va de un ámbito del pensamiento a otro por apropiacionimos, plagiarismos y acceso aleatorio a listas*].[2]

La Postpoética, así definida, supone la clausura final de los modos tradicionales de comercio literario, pues socaba fatalmente los cimientos de la tradición literaria y la ortodoxia textual, volviendo obsoletas las nociones que permiten interpretar la originalidad, la propiedad y el plagio.[3] Las propuestas poéticas propugnan un texto que asuma teóricamente su condición de espacio desreglamentado, sin jerarquías (de valor) y filiaciones (paternidad literaria), pues el *rizoma* se expande exponencial y fractalmente, sin centros ni distinción de periferias, *alta* o *baja* cultura. Difícilmente, las viejas nociones heredadas de la crítica y la filología tradicionales pueden dar cuenta de planteamientos semejantes.

---

[1] Significativamente, Agustín FERNÁNDEZ MALLO cierra su novela *Nocilla Dream*, con un mapa en la contratapa que hace las veces de la tabla de agradecimientos que encontramos en Fresán o Goytisolo, muestra del rechazo de las viejas nociones de "deudas" y "filiaciones" que presupone el reconocimiento (crédito) citacional –el libro cuenta con una lista de "agradecimientos" más tradicional, pero ajena al contenido del libro–, *Nocilla Dream*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2001.

[2] Agustín FERNÁNDEZ MALLO, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma.* Barcelona: Anagrama, 2009, pág. 179.

[3] "La exposición auto-consciente de la ausencia de sujeto en las producciones artísticas posmodernas, la ausencia de autoría, originalidad, y autenticidad, así como la flagrante contestación del aparato legal para determinar la naturaleza del arte y de la autoría son otras tantas expresiones intencionalmente subversivas de los preceptos conceptuales que exigen el reconocimiento como tales y que son lo que yo llamo 'plagio guerrillero'" (RANDALL, 2001, pág. 221).

Concluimos aquí el recorrido por las distintas estrategias aplicadas a la interpretación y detección del plagio. Todos y cada uno de los métodos, definiciones o procedimientos propuestos se han demostrado como esquemas tautológicos, solidarios con los diferentes sistemas de control de la palabra (escrita), lo que explica tanto la perduración de las reglas formales, de las representaciones, su naturalidad y evidencia, como la aplicación a artefactos disímiles. El plagio se resiste a ser aprehendido por la forma de los textos, por su origen o finalidad, aunque lo que parece claro es que requiere de una comunidad de interpretación para existir como lectura posible. Si algo parece evidente es que el propósito último de los mecanismos de autentificación e identificación empleados no es sino la preservación de la división del trabajo –puesto que dependientes de los modos generales de producción cultural– y del "orden del discurso", en tanto que respuestas efectivas a la insistente pregunta de Foucault: "¿Qué importa quién hable?" La definición del plagio no puede ser desligada de la función que dicha definición adquiere en términos estratégicos, del posicionamiento que se adopte frente a las instancias de decisión del Discurso;[1] como decía Bénichou, más que de métodos científicos "se debería hablar de sistemas preconcebidos de interpretación".[2] Por consiguiente, la renuncia a estas entelequias parece inevitable si la Crítica y la Teoría literarias aspiran a dar cuenta de la literatura contemporánea en toda su variedad y especificidad.

El discurso en torno al plagio se muestra, por tanto, como una dimensión más de los "discursos *de* plagio", cuya negociación no escapa a la tautología en el plano abstracto, y sólo es aprehensible cabalmente en su praxis, la aplicación interesada y coyuntural por parte de los actores del discurso. Debemos cambiar, pues, nuestras preguntas. No debemos preguntarnos qué es el plagio, sino, variando la precisión introducida por Nelson Goodman en la reflexión sobre el arte (JIMENEZ, 2005, pág. 32), "cuándo hay plagio": cuáles son sus propósitos y sus modos de empleo, es decir, cómo se ejerce el poder al que está asociado, el control, en definitiva, de quién y qué se puede escribir. Asuntos de lo que nos ocuparemos en la última parte de este trabajo.

---

[1] Terry EAGLETON, *Literary Theory: an Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, pág. 183.
[2] Citado por J. RUBIO TOVAR (2004, pág. 212).

3 PRACTICUM

> Hay un mundo de escritores, de traductores, de editores, de agentes literarios, de periódicos, de revistas, de suplementos, de reseñistas, de congresos, de críticos, de invitaciones, de promociones, de libreros, de derechos de autor, de anticipos, de asociaciones, de colegios, de academias, de premios, de condecoraciones. Si un día entras en él verás que es un mundo triste; a veces un pequeño infierno, un pequeño círculo infernal de segunda clase en el que las almas no pueden verse unas a otras entre la bruma de su propia inconsciencia.
>
> Augusto Monterroso, *La letra E*.

La Crítica se ha mostrado incapaz de proporcionar una teoría coherente, que marque la distancia (si esto es posible) entre lo que sería intertextualidad (intención artística) y plagio (autoría débil o deficiente). En gran parte, esto se debe tanto a la inevitable insuficiencia del lenguaje teórico como a la confluencia, a menudo imperceptible, de puntos de vista y paradigmas interpretativos heredados y acumulados históricamente. De hecho, las perspectivas estrictamente críticas o filológicas se confunden a menudo con las lógicas forenses y los *modos de referencia y representación* hegemónicos de las obras literarias y de las figuras de autor en los medios de comunicación de masas. Por consiguiente, el estudio de estas polémicas no tiene tanto una utilidad crítica individual (determinar qué intención artística tenía cada escritor en cada caso concreto) como un interés general: la confrontación de todos estos debates particulares debería arrojar unos patrones, ciertas regularidades que deberían aclarar cuándo y por qué se interpreta una obra como plagiaria.

Tomemos como ejemplo las acusaciones de plagio esgrimidas contra Alfredo Bryce Echenique por unos artículos periodísticos y que posteriormente dieron lugar a una condena judicial. Reproduzco parte de un artículo contemporáneo a la irrupción de la polémica en los medios donde se recopilan algunas reacciones recogidas por los medios periodísticos, es decir, consideradas *pertinentes* por el discurso mediático:[1]

> 1. Luis Jaime Cisneros (ex presidente de la Academia Peruana de la Lengua): «En primer lugar, soy su amigo. Yo relaciono todo esto, si fuera verdad y puede serlo, con el alcohol.

[1] César GUTIÉRREZ, "Denuncia, ¿un maestro del plagio? Bryce, gran «fusilador» de artículos", publicado en el suplemento "Crónica", del diario español *El Mundo*, del 20 de mayo del 2007. Cito a partir de la versión electrónica:
http://www.elmundo.es/suplementos/cronica/2007/603/1179612005.html.

Nunca se ha cuidado en esto (...). Hay algunos personajes, pues, a quienes el alcohol los marca de un modo determinado» (*Perú 21*).

2. Mirko Lauer (escritor y periodista): «Si hubiera que buscar un culpable..., podría ser Internet, que vuelve al texto ajeno tan abundante, el acceso tan fácil, el comando cortar/pegar tan cómodo, todo el ambiente tan virtual, que la red se convierte en la proverbial arca abierta donde hasta el justo peca, aunque sea alzando con una buena frase de un colega remoto» (*La República*).

3. Hugo Neira (director de la Biblioteca Nacional del Perú): «Es un alcohólico y plagiario, a primeras horas de la mañana ya está tomado su primer trago para después perder el control de la realidad y copiar. Bryce empieza a esta hora (de la mañana) y ya está tomando su primer trago. Y en la noche tiene que mantener un nivel alcohólico. Entonces, ¿qué haces? Pierdes el control de la realidad y plagias» (*CPN Radio*).

4. Oswaldo Reynoso (novelista): «Bryce sigue la línea de los ancestros maternos. El ladrón número uno del Perú fue el presidente Echenique (su bisabuelo). Se le ha permitido todo en el Perú como que se presente totalmente borracho en televisión» (bitácora *El Hablador*).

5. Chus Visor (su editor madrileño): «Sé de buena tinta que unos ladrones entraron en su casa de Barcelona y tuvieron acceso a sus ordenadores. ¿No podría ser obra de un hacker?...» (*El Periódico*).

6. Beto Ortiz (presentador de televisión): «¿Se han puesto a pensar en la trágica posibilidad de que, todos sin excepción, estemos confundiendo amnesia con sinvergüencería, demencia con irresponsabilidad y falta de escrúpulos con alzhéimer?».

De este resumen de noticias llama la atención la heterogeneidad en la selección de los testimonios (un editor, un bibliotecario, un colega escritor, un periodista, un presentador de televisión y un académico peruano) y en la naturaleza de las distintas interpretaciones (criptomnesia, alzhéimer, alcoholismo, usurpación de identidad, las transformaciones tecnológicas de la Escritura o el cinismo). Estas aparentes contradicciones son debidas al hecho de que el plagio es una categoría interpretativa inequívocamente mixta, asociada a las reglas implícitas, a los *habitus* y a las formas activas en el campo literario. La praxis literaria pone en acción valores, tácticas y estrategias, conscientes o inconscientes, orientadas hacia el éxito económico o simbólico a través de *jugadas* (adoptando la fraseología de Bourdieu y de Lyotard) de una partida agónica y a múltiples bandas.

Cuando Horacio Quiroga proponía con ironía la creación de una “Bolsa de Valores Literarios, con el objeto de facilitar la colocación de los productos artísticos en venta”, no hacía

sino constatar la mercantilización y materialización ya definitiva de la escritura creativa propia de la Edad de la Literatura, y definida magistralmente por la sociología literaria de P. Bourdieu. De hecho, el campo de las letras funciona desde hace más de dos siglos como un gran escaparate (de ahí la importancia de la visibilidad y el capital simbólico) "donde deben acudir los editores y directores para adquirir los derechos de publicación e inserción [reproducción]". El plagio, desde esta perspectiva liberal, es un fenómeno a un mismo tiempo literario y extraliterario, que implica ante todo la aplicación de reglas interpretativas cuyo control se juega en cada caso y en cada obra, en cada jugada del sistema y mercado literarios. Una reputación destruida supone una redefinición radical de las jugadas posibles, cuando no el final de las partidas (la imposibilidad de publicar, de tener voz literaria):

> Los *cracks* literarios tendrán lugar cuando los valores de un novelista, un poeta, caigan por el suelo sin causa ostensible que la haga prever. No contamos así los casos de *crack* editorial en la Bolsa a Término, por defunción de un autor que había vendido magníficamente sus diez o doce novelas en preparación pregonadas en su último libro. Ni tampoco el otro *crack* eventual y contagioso a la par, que sobreviene cuando un autor es acusado de plagio.[1]

Las acusaciones y apologías del plagio deben ser comprendidas dentro del repertorio de estrategias posibles en un determinado momento del campo. En la primera parte de este trabajo pudimos comprobar hasta qué punto importa poco la verosimilitud de las acusaciones o el grado de semejanza entre los textos. Primero, porque los actores se mueven más por los intereses y alianzas inherentes a los posicionamientos, antes que por convicciones teóricas, morales o poéticas. La segunda razón estriba en el carácter diferido (interpretable, ambiguo) de las reglas implícitas de actuación; el grado de libertad del que disfrutan los miembros determina, al menos en teoría, la capacidad de corrección y modificación de las reglas de la Escritura. Las explicaciones recogidas por los periódicos sobre las acusaciones de plagio contra Alfredo Bryce Echenique muestran además que los discursos de y sobre el plagio se apoyan en tradiciones interpretativas y argumentativas. Los actores escogen sus definiciones, imágenes y argumentos del repertorio disponible, de una manera similar a los tópicos de Aristóteles, destinados a economizar y rentabilizar los esfuerzos.

Asimismo, a través de los numerosos ejemplos de distintas épocas y tradiciones, hemos podido comprobar otras regularidades dentro de la enunciación del plagio. Entre los juicios de valor, identidad y autentificación de los objetos literarios, no todas las lecturas tienen el mis-

[1] Horacio QUIROGA, "La bolsa de valores literarios" [1924] (1990, págs. 380-383).

mo valor relativo. La determinación del plagio o de la originalidad de un escrito debe ser entendida, por consiguiente, como una lucha de poder, y los discursos por ella originados, inclusive en el plano teórico o académico, como enunciados estratégicos, performativos, es decir, como artefactos retóricos y persuasivos; y como tales pueden ser analizados.

Las argumentaciones en torno al plagio se apoyan en series de elementos recursivos y genéricos, acumulados históricamente en estratos superpuestos y yuxtapuestos, entre los que podemos distinguir:

1) elementos más amplios o implícitos como las definiciones literarias y los modelos heurísticos;

2) imágenes, metáforas, emblemas y motivos de representación metafórica o metonímica asociados a la "mala literatura" (inmoral, delictiva, fraudulenta, no-original, literatura de centones, de "corta y pega", literatura comercial, mercantil, subversiva, etc.);

3) diverso material ecdótico y anecdótico tradicional, como aforismos ("el plagio es necesario"), apólogos ("*sic vos non vobis*"), figuras autoriales (Lautréamont, Borges), axiomas críticos o hermenéuticos ("la literatura es un sistema de citas"), paradojas ("todo lo que no es tradición es plagio"), etcétera;

4) géneros y modalidades del discurso sobre el plagio: apología, invectiva, comentario de texto, método de los pasajes paralelos, manifiestos y textos programáticos, libro y diccionario de plagio (manual erudito, *kitab as-sariqa*, diccionario de plagiarios…), crónica judicial, etcétera.

Por último, el discurso literario puede adquirir formas meta-literarias que subrayen el carácter apropiacionista del discurso, o reivindicar explícitamente las categorías arriba mencionadas. Es en este sentido que podemos hablar de "plagiarismo", o quizás mejor de "plagiarismos", en plural, para marcar la naturaleza heterogénea de unos procedimientos emblemáticos que bien pudieran crear una escuela, que transcurriría desde Kathy Acker y Stewart Home hasta las últimas propuestas de los poetas visuales y postpoéticos. Puede que todavía sea prematuro aplicarle a estas tendencias unas etiquetas unitarias, más allá de las características generales atribuidas a las poéticas posmodernas.

En las siguientes páginas, pretendo ofrecer algunas ilustraciones de la praxis del plagio. Me serviré de unas pocas obras, elegidas como representativas de formas discursivas que suelen asociarse al plagio; podría haberse tratado de otras, pues no son acaso, con algunas excepciones, las más influyentes en la historia literaria o en el escenario literario actual. Han sido elegidas por concentrar determinadas características, que no son, sin embargo, exclusi-

vas, pues reflejan más intensa o explícitamente rasgos comunes a otras obras, estrategias y prácticas, tanto sincrónica como diacrónicamente.

3.1 Políticas del plagio. Mecanismos de control de la literatura. Academia, pedagogía y propaganda.

En tanto fenómeno basado en la exterioridad de los objetos literarios, las acusaciones de plagio responden, más allá de los prejuicios heurísticos, a motivaciones ideológicas antes que a cuestiones estéticas. En principio, todo discurso institucional se dirigirá a la preservación del sistema productivo vigente, y de los privilegios de sus beneficiarios. En el modo de producción capitalista propio de la sociedad globalizada este sistema se iguala con los idearios y valores de las democracias liberales o de mercado. La adhesión a nociones como la "libertad de expresión", "autonomía artística" (frente a cuestiones morales, por ejemplo) o "propiedad intelectual" pueden parecer naturales a muchos de los participantes en la producción cultural, pero como vimos anteriormente, estas no son sino algunas de las representaciones posibles o de los equilibrios posibles entre ellas, dentro de los relatos coherentes disponibles en el repertorio histórico del sistema (*imitatio clásica*, literatura no lucrativa, autoría popular o colectiva, retribución simbólica, etcétera). De hecho, muchos de estos relatos suelen concurrir en un mismo paradigma histórico, en algunas ocasiones colisionando estrepitosamente en los argumentos de dos campos contrarios, mientras que en otras, las incoherencias se superponen sin que violencia alguna sea advertida, como versiones complementarias de una misma historia.

Desde la época contemporánea, la Sociedad delega la vigilancia en campos de actuación separados a una serie de instituciones reconocidas socialmente: la Ley y el Orden por un lado (legisladores, jueces, letrados y miembros de los cuerpos de seguridad del Estado); y la Academia y Crítica (la antigua *República de las Letras*), por el otro, asumidas concretamente por periodistas, investigadores académicos, críticos y especialistas (lingüistas forenses, docentes, etc.). Estas son, a grandes rasgos, las instancias sociales reconocidas con voz en los discursos en torno al plagio. Las funciones que desempeñan se hallan también repartidas de manera desigual entre las distintas categorías, aunque algunas de ellas son comunes: reiteración y explicación de los enunciados normativos (definiciones, ejemplificación de la regla, pedagogía), control de la producción cultural (detección y denuncia de las infracciones) y preservación de las obras conformes (salvaguarda del canon y de los capitales simbólicos respectivos).

Desde una perspectiva general, dada la prioridad que la sociedad actual confiere a las definiciones legales –que tienen como objetivo la garantía de los modelos capitalistas de pro-

ducción–, las definiciones producidas por la Academia y por la Crítica desempeñan una misión subalterna de calibración de los instrumentos normativos, los cuales son, inequívocamente, jurídicos. Esta subordinación era lo que Althusser revelaba en su conocida tesis sobre los "Aparatos Ideológicos del Estado" (RUBIO TOVAR, 2004, págs. 136-137), que no es sino una más entre las numerosas críticas que la epistemología académica ha recibido desde distintos ángulos críticos (Lyotard, Derrida, Foucault, Jameson, Eagleton, etcétera).

El incremento del valor otorgado a los textos y a la información, que se refleja en la apreciación creciente de Internet y de los componentes de la Sociedad de la Información, coincide con una ofensiva jurídica por normalizar dimensiones que hasta este momento se encontraban fuera de la gestión normativa y, por lo tanto, fuera de la propiedad capitalista. Es lo que Jameson denomina la capitalización (o mercantilización) de lo inmaterial, etiqueta que designa los nuevos horizontes de explotación depositados en la genética y la informática (capital virtual o simbólico). Expansión capitalista posible gracias a los acuerdos internacionales alcanzados en el Nuevo Orden Mundial posterior a la Guerra Fría (ver la sección consagrada a las definiciones jurídicas e instituciones internacionales).

Es en este contexto que es preciso interpretar el progresivo interés por el plagio y el fraude académico entre las instituciones universitarias y pedagógicas. Asociada a un modelo ("moderno", de libre mercado, privado o semi-privado) de Educación Superior, los centros universitarios de todo el mundo están adoptando al unísono políticas e instrumentos de control sobre los trabajos realizados por sus estudiantes. Por un lado, es innegable que estas políticas coinciden con una voluntad política de adhesión al modelo anglosajón de gestión universitaria, que contiene como axioma la valorización del capital intelectual de cada centro, es decir el conjunto (imaginario) de producción de su comunidad (profesores, alumnos, investigadores). Ahora bien el control de la calidad y del valor (en términos de originalidad, de pertinencia) de la producción implica la adhesión a valores extra-científicos no necesariamente convergentes con los intereses académicos o artísticos.[1] Dependencia de los ámbitos de investigación que es además material pues en la práctica están supeditados a la autoridad de las instancias de decisión, políticas o económicas.

Como ha sido señalado previamente, corresponde al conjunto de las instituciones del campo cultural colaborar de manera solidaria, a pesar de las eventuales fricciones entre las

[1] Un caso paradigmático resultaría en este sentido la fallida privatización de la secuenciación del genoma humano. En un principio, los inversores privados exigían la exclusividad de las patentes, descubrimientos terapéuticos generados a partir de las investigaciones financiadas, pero se vieron obligados a renunciar por la presión internacional mediática.

distintas instancias o *microfísicas* del poder, para asegurar la adecuación y la pervivencia de los modos legítimos de producción cultural. El sustrato hegemónico en la definición actual de producción cultural es, manifiestamente, de naturaleza jurídico-económica, y es por esta razón que las distintas instituciones culturales resuelven externamente, a través del discurso jurídico que funciona como garantía ontológica de los procesos de legitimación o deslegitimación.

El creciente peso del capital virtual o simbólico (información, propiedad intelectual y artística) explica la multiplicación de las herramientas disciplinarias encaminadas a asegurar el control de la producción, difusión y reproducción cultural y científica. Entre estas medidas y herramientas disciplinarias, encontramos ejemplos a todos los niveles: material pedagógico para todos los públicos, de la educación primaria hasta la enseñanza superior, jornadas conmemorativas institucionales (23 de abril declarado por la UNESCO "Día del libro *y de los derechos de autor*"), multiplicación de las cláusulas exclusivas en los códigos deontológicos y reglamentos disciplinarios, difusión del software anti-plagio, elaboración de una *ciencia del plagio* a partir de la lingüística forense, implícita en la estandarización y extensión del conjunto de instrumentos reguladores.

Ilustración 18: *When Marion Copied* (2006), obra estadounidense destinada a sensibilizar a los alumnos de Primaria sobre los peligros del plagio.

Ilustración 19: *When Marion Copied* (2006); Cuadernillo pedagógico destinado a los docentes.

Las imágenes que reproduzco aquí arriba corresponden respectivamente a la portada del ejemplar de lectura y a la portada del cuaderno pedagógico de una obra destinada a los alumnos y docentes de educación primaria. *Cuando Marion copió*[1] se inserta naturalmente en una tradición pedagógica (y coercitiva) fácilmente remontable hasta la Antigüedad grecolatina, que busca instaurar –o restaurar– las prácticas legítimas de Escritura. La representación zoológica y fabulística de los dilemas es la marca de adhesión a herramientas tradicionales para dulcificar la violencia mediante la transferencia objetiva al plano ficcional. Marion copia un poema que recibe el elogioso y admirativo interés de su maestro. Antes de leerlo ante los compañeros de clase, Mario recuerda la vergüenza y las lágrimas de una compañera que también plagió. Confrontada al miedo y a la vergüenza, Marion termina confesando su "crimen" (*Happy End*).

La obra intenta inculcar valores sociales a partir de los procedimientos pedagógicos acostumbrados: representación fabulística, dicotomía moral (una *mala* elección, una *buena*),

[1] Brook BERG, Nathan ALBERG, *When Marion Copied. Learning about Plagiarism*. Fort Atkinson (Wisconsin): UpstartBooks, 2006

adhesión a las normas sociales vigentes ("no robar, no plagiar") y a la actual división del trabajo (el candidato a escritor, el maestro que sanciona las buenas lecturas). La ilustración del cuadernillo, destinado a los docentes, representa la policía y la cárcel como metáforas inmediatas de las leyes y órdenes que rigen los discursos: su presencia liminal en el material pedagógica busca orientar, aislando las "lección" a retener, puesto que, cuanto más sencillo es el mensaje, más eficazmente puede ser transmitido y, lo que es más importante, reproducido.

Este esquema semiótico y pragmático es verificable en los restantes materiales disciplinarios y propagandísticos (sin connotación peyorativa). Cada instrumento o procedimiento debe poseer una *legibilidad pedagógica* basada en los modelos recibidos de interpretación y producción de enunciados. Existe una retórica sobre el plagio, y unos imaginarios, metáforas institucionalizadas e incluso una fraseología perceptibles de manera recurrente en los distintos materiales producidos para estos fines. La conveniencia de sistematizar su uso, como se recordará, había sido ya propugnada por Reinelius y Thomasius a través de "símbolos, historias e imágenes", e indirectamente por Hegel (que excluía, no lo olvidemos, la solución política y jurídica del problema), quien confiaba en la gestión de la propiedad intelectual desde el ámbito de la moral y las convenciones sociales –"buenos modales" (prosa) y honor (épica)–.

Ilustración 20: Diagrama explicativo sobre la tipificación del plagio académico, dentro de una campaña institucional (Universidad del Nordeste de Illinois): http://www.neiu.edu/~ejhowens/plagiarism/.

Ilustración 21: Cartel de la *Campaña contra el plagio* elaborado para la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Universidad Pontificia de Perú en 2008.

En efecto, las características antes mencionadas se encuentran en los materiales que he reproducido sobre estas líneas. El primero es un cartel de la Campaña contra el plagio elaborado para la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Universidad Pontificia de Perú en 2008. El segundo es un diagrama explicativo sobre la tipificación del plagio académico, y pertenece a una campaña institucional de la Universidad North Eastern de Illinois.

Ambos documentos pueden ser analizados conjuntamente porque provienen de una misma tradición discursiva (anglosajona). Ambos presentan el "problema" del plagio de una manera paradójicamente desproblematizada o, si se prefiere, maniquea: a fin de cuentas, existen conductas correctas e incorrectas. El documento peruano advierte que "los comunicadores crean, no copian", y que citar sin comillas puede acarrear un proceso disciplinario; simplificación e ideas implícitas en su correlato norteamericano.

Por su parte, el documento estadounidense ataca una de las debilidades más acusadas de los aparatos disciplinarios a la hora de preservar la propiedad intelectual y científica: el de la tipificación y gradación de las conductas apropiacionistas condenatorias. Para poder aprehender la ambigua naturaleza del fenómeno, el cuadro se desarrolla a partir de dos ejes (de estirpe jurídica): la gravedad de la infracción (mayor y menor) y la intencionalidad ("posiblemente accidental", "a sabiendas"). Ya hemos podido comprobar cuáles son los límites de este tipo de estrategia y hasta qué punto se basa en axiomas apriorísticos infalsables (i.e. indemostrables científicamente o con una certeza mínima), y la propensión a la sustitución de la lógica cuantitativa frente a la cualitativa o interpretativa.

La crítica de este tipo de perspectivas ha sido realizada, especialmente, a partir de los *Writing Centers* norteamericanos. Como pudimos comprobar anteriormente, son numerosos los autores que han criticado la adopción inadvertida de modelos educativos o literarios por parte de aquellos que pretenden controlar la Escritura. Una de las mejores maneras de evitar el "corte y pega" de los alumnos, como saben un buen número de docentes, es simplemente proponer trabajos para los que "copiar" no sirve de nada. Un diseño pedagógico eficaz, sostienen, terminaría con la mayoría de las controversias académicas. Por otra parte, Antoine Compagnon señalaba por ejemplo que buena parte de la labor docente, en contraposición con la investigadora, se basa en la transmisión, y no en la creación, de los contenidos que la disciplina considera pertinentes.[1] El mismo autor, así como otros (Kuhn, Rubio Tovar, etc.), han recordado que buena parte de esta reproducción de enunciados disciplinarios se produce sin mención alguna a los verdaderos creadores de contenidos, o a referencias individuales que, si bien poseían la ventaja de la simplificación pedagógica, carecen de veracidad histórica u ocultan un esfuerzo colectivo.

La nueva textualidad que propugnaban los polígrafos del siglo XVII –J. M. Reinelius, J. Thomasius, A. Kircher o Mateo Ricci– tiene sus realizaciones contemporáneas y una discursividad propia, la combinación persuasiva y performativa de "símbolos y palabras", imágenes

[1] Antoine COMPAGNON, "L'Université ou la tentation du plagiat", (VANDENDORPE, 1992, págs. 173-178).

e historias: el lenguaje publicitario. Los detractores de las definiciones capitalistas y restrictivas también hacen un uso extenso de él, combinado con las formas populares de Arte: libro infantil, cómic, póster, el *spot*, etc. Transcendiendo la mera crítica, estos autores ofrecen propuestas creativas "abiertas" basadas en la cooperación, el intercambio y el libre consumo y reproducción de los materiales creados. Las más conocidas de estas propuestas suelen recibir la denominación común de "*copyleft*", en contraposición con la concepción tradicional del *copyright*.

El *copyleft* nació a mediados de los ochenta como una nueva modalidad contractual (derechos y deberes pactados entre el consumidor y los productores de software siguiendo un modelo popularizado por ciertos *gurús* de Internet como Richard Stallman. Al cabo de un cierto tiempo, las licencias basadas en licencias del tipo "creative commons" (es decir, con derechos exclusivos limitados) se expandieron a los restantes ámbitos de producción cultural y científica: cine, literatura, arquitectura, farmacia, etcétera. El éxito de estas nuevas modalidades legales reside en buena parte en que no rompen abruptamente con el modelo que pretenden substituir. Las licencias "creative commons" continúan garantizando la dimensión moral de la propiedad intelectual y artística, y buena parte de la dimensión puramente económica, pues suelen prohibir los usos derivados lucrativos sin autorización.

Importantes facultades y juristas han mostrado su apoyo a estas modalidades de gestión cultural, entre ellos el Centro para el estudio del patrimonio cultural [Public Domain] de la prestigiosa Universidad de Duke. El cómic del que reproduzco la portada arriba es un instrumento pedagógico elaborado por profesores de Derecho de dicho establecimiento en colaboración con artistas gráficos, con el propósito declarado de promover alternativas legales más democráticas frente al corporativismo y el monopolio industrial, estructuras amparadas supuestamente por las versiones más tradicionales del *copyright*. En la portada podemos distinguir al director de cine Michael Moore como emblema de las corrientes culturales más críticas e "independientes" (de la Industria y del Capital), pero avalada por el éxito comercial y corporativo (premios de la Academia norteamericana). Tanto Moore (que se apropia de materiales libres de derechos o se acoge en el derecho de cita en tanto que "informante") como los juristas que intervienen en el cómic defienden una extensión del "fair use" más allá de la parodia genérica, para que proteja también los nuevos moldes posmodernos basados en la apropiación como procedimiento artístico.

Los ejemplos expuestos más arriba, deteniendo aquí mi análisis, buscan mostrar el estado efervescente de la dimensión política de la propiedad artística e intelectual. Los esfuerzos de distinto signo por controlar la pedagogía de la Escritura o de la producción cultural parecen

haber asumido la tesis de Baudrillard y centran su interés por el control de los modos de representación, antes incluso que por los medios mismos de producción cultural. En este sentido, una misma motivación ideológica subyace en las distintas iniciativas que abarcan desde el libro de lectura infantil, hasta la jornada mundial, entre otros esfuerzos institucionales, de la UNESCO.

En la perspectiva institucional se incluyen asimismo definiciones sobre el rol y la identidad de los actores cuya actuación es considerada pertinente. Éstos son los especialistas de la Escritura; gremio, sin embargo, heterogéneo, del que trataremos en las siguientes páginas.

Ilustración 22: ***Bound by Law*** **(2006), por Keith Aoki, James Boyle. Jennifer Jenkins del Duke Center for the Study of Public Domain de la Facultad de Derecho de la Universidad de Duke.**

3.1.1 Expertos, peritos y otros profesionales de la lectura

> …el meollo de la discusión, sin embargo, gira a algo tan simple como dilucidar si la lingüística (junto con las demás filologías afectadas) ofrece efectivamente, o no, alguna utilidad social, algún atractivo estratégico para seguir invirtiendo en ella dinero público.
>
> Ramón Cerdà[1]

La primera pregunta que podemos formularnos es la siguiente: ¿cuáles son los actores legítimos en el dictamen de la paternidad literaria? Una primera solución podría consistir en volver al caso de Bryce Echenique para intentar establecer las características generales que deben reunir los candidatos a desempeñar la función de especialistas literarios: periodistas, escritores, editores, profesores, académicos, letrados o representantes, entre otros, parecen nutrir el grueso de las declaraciones difundidas por los medios de comunicación. Si hay una ausencia destacable es la de los *lectores medios*, es decir, los representantes de las masas lectoras de Bryce Echenique; no deja de ser un indicador significativo de las lógicas implicadas en el proceso. Analicemos ahora las distintas categorías profesionales citadas y comprobemos cuál es la fiabilidad y el alcance otorgados a sus opiniones o actuaciones. Para ello me serviré de un *caso* al que ya he aludido con anterioridad.

En un reportaje de la revista *Interviú*, El periodista José Calabuig señaló la presencia abundante de versos de William Blake, Pere Gimferrer, Alejandra Pizarnik y sobre todo de Antonio Colinas (*Sepulcro en Tarquinia*, *Preludios*, *Astrolabio*, *Noche más allá de la noche*) en la *Estación de Infierno* de Lucía Etxebarría. Este reportaje motivó que, en septiembre de 2001, Etxebarría presentara una denuncia contra la revista por injurias. Desde un primer momento, la autora negó que hubiera plagiado y recurrió al testimonio de sus pares, como únicas voces que juzgaba capacitadas para condenarla o sancionar su comportamiento:

> Quiero dejar claro que no es equiparable el rigor y el criterio de críticos y autores como Ana María Moix (que revisó el primer manuscrito), Esther Tusquets (editora del libro), Cristina Peri Rossi (que lo presentó) y Juan Carlos Suñén (que lo reseñó), personas que gozan de sobrado reconocimiento en el mundo literario, con el de un periodista que, que se sepa, no ha escrito ningún estudio crítico sobre poesía ni ha publicado artículo o libro alguno sobre el tema.

---

[1] Profesor de la Universidad de Barcelona en el "Prólogo" a la obra colectiva *Lingüística forense, lengua y derecho* (TURELL i JULIÀ M. T., 2005a, pág. 9).

Al hacer esto, incidía en la principal contradicción del fenómeno del plagio. Se condena a un autor por razones morales, pero se esgrimen argumentos de la crítica literaria, que ésta en puridad no puede proporcionar. Desde la "muerte del autor", e incluso desde la "*Emotional Phallacy*" del *New Criticism*, resulta cuando menos azaroso intentar "probar" –como lo requiere el procedimiento jurídico-judicial– la *intención* de un autor. La autora aducía que su intención artística era utilizar la intertextualidad para "darle otra vuelta de tuerca" a los textos de sus predecesores, que nunca había ocultado su admiración por A. Colinas, y que sus préstamos no eran más que un "homenaje" al que consideraba su maestro.

El argumento teórico que subyace en las apologías de Etxebarría es que el "plagio" como violación de la propiedad intelectual sólo es detectable y condenable desde la perspectiva jurídica o moral. Al fin y al cabo es completamente legítimo argumentar a partir de la intertextualidad y el nuevo paradigma posmoderno que, desde un punto de vista estrictamente estético, toda obra a la que se le cambia el contexto de producción se convierte en una obra nueva y autónoma. Por esta razón, la autora exigía "un estudio crítico comparativo entre obras, no la simple enumeración de metáforas que recuerdan a otras metáforas sin mencionar el contexto en el que tales referencias se encuentran". Ahora bien, la lógica legal condena este tipo de prácticas como "parasitarias del esfuerzo de creación ajeno". El problema radica en saber si hubo la intención de recurrir a la "intertextualidad" (desde el punto de vista de la crítica *todo* plagio -incluso para algunos todo texto– es un ejemplo de diálogo con otros autores) o de romper el "contrato de lectura" (fraude a los intereses de los lectores-consumidores) o de "escritura" (dar como propia la obra ajena). Enigma que, como ya indicaba U. Eco en los *Límites de la Interpretación*, es en sí mismo irresoluble desde un punto de vista estrictamente teórico (es decir, semántico, filológico o crítico) y no jurisprudencial.

La aparición ("descubrimiento") del plagio depende de la conformación de una comunidad interpretativa capaz de detectarlo. En este sentido, la violación de las normas de producción cultural estriba en la capacidad por parte de las instituciones literarias para elaborar y hacer aceptar normas *consensuadas* a los restantes integrantes de la comunidad interpretativa. Que estas normas no resultan de un juego democrático es una evidencia fácilmente demostrable. Tampoco el tribunal que juzgó el caso de Etxebarría (al igual de lo que sucediera en los casos de Cela o de Bryce Echenique) solicitó a lectores medios (pero, también, cómo encontrarlos) su opinión sobre las obras en cuestión, si consideraban que existía una dependencia dolosa o si sentían sus expectativas de lectura defraudadas por los procedimientos apropiativos de Etxebarría. De hecho, tampoco interrogaron al que a priori era el principal interesado en el *affaire*, el mismo Antonio Colinas. Estos hechos corroboran la au-

tonomía de la lógica jurídica, frente a otras alternativas epistemológicas o hermenéuticas (al fin y al cabo su objeto no es la literatura en sí misma, sino la Propiedad Artística e Intelectual). En su lugar, interrogaron a las autoridades que los jueces consideraron pertinentes, es decir, a "especialistas acreditados" en la materia. En el veredicto final, desempeñaron un papel decisivo las declaraciones absolutorias de la doctora en Literatura Española Sonia Núñez Puente, el filólogo Francisco Reina y la catedrática del departamento de Literatura y Lengua Española miembro de la *State University* de Nueva York, Lou Charnon-Deutsch, quienes elaboraron los informes periciales presentados en el juicio ante el Tribunal Constitucional.[1]

El fallo del caso es significativo en cuanto indica cuál es la opinión judicial sobre los actores autorizados a actuar en los dictámenes de paternidad literaria, del que parecen excluidos los periodistas, reenviados a su papel subalterno en el mercado simbólico de las Letras, frente a los "verdaderos especialistas" de la materia. Cuando "el lingüista examina el lenguaje (…) ve cosas que no son tan obvias para un miembro del jurado, un abogado o un juez" (SHUY, 2005, pág. 21). Los peritos reconocidos por el tribunal del caso Etxebarría pertenecen al ámbito académico, y sus competencias están avaladas por los diplomas y cargos oficiales obtenidos. Ahora bien, es posible interrogarnos sobre cuál es la validez de estos juicios; dicho de otro modo, hasta qué punto son válidas o fiables las competencias adquiridas por los estudios reglados. También podemos preguntarnos si todos los especialistas universitarios en Literatura y Lingüística pueden desempeñar la función requerida, o si se debería exigir una formación todavía más técnica o concreta, completamente orientada a la determinación de la autoría (identidad) y la autenticidad textual.

Para responder a estas preguntas estamos obligados a tomar algunos ejemplos concretos. Thomas Mallon es el autor de un libro académico sobre el plagio, *Stolen Words*, consagrado esencialmente al tema del plagio en la literatura anglosajona. Mallon se basa en un enfoque histórico (relaciona por ejemplo la instauración del *copyright* con el aumento de las acusaciones de plagio, y examina varios casos ejemplares para llegar a determinadas conclusiones sobre la moral literaria y sus distintas evoluciones). Thomas Mallon es graduado por la Universidad de Brown y, presumiblemente, para desarrollar su investigación debió reflexionar en profundidad sobre cada caso y las múltiples relaciones con la historia literaria y las

[1] Más recientemente, Lucía Etxebarría fue acusada nuevamente de plagio: su obra *Ya no sufro por amor* (2005) contiene párrafos enteros copiados del artículo "Dependencia emocional y violencia doméstica", publicado por el psicólogo Jorge Castelló un año antes en *Psicocentro.* La demanda fue aceptada a trámite por un juzgado de Valencia, mientras que la autora, lejos de arredrarse por estas nuevas acusaciones, tan solo declaró que esperaba que el escándalo ayudara a aumentar las ventas del libro. Posteriormente, la disputa se arregló fuera de los juzgados, mediante acuerdo económico y una nota de prensa donde la autora admitía un uso inadecuado de los materiales ajenos.

poéticas particulares empleadas. Ahora bien, y he aquí el problema de la fiabilidad de los especialistas literarios, Thomas Mallon considera, al contrario de la mayoría de las corrientes críticas actuales, que la ética está indisolublemente ligada al valor estético de las obras literarias. Más aún, la detección del plagio, el desenmascaramiento, es una misión (moral y estética) ineludible para la Crítica, afirma Mallon, quien predice consecuencias apocalípticas para la Literatura en caso contrario:

> …dejar de ocuparnos del plagio no significaría que los escritores habrían incrementado su sabiduría y generosidad, significaría que habrían consentido una merma de su autoestima. Y si los egos dejaran de ser importantes, entonces, con toda probabilidad, los escritores dejarían de escribir o, al menos, de escribir tan bien o con tanta frecuencia. Lo que significa que, al final, el plagio sería un crimen contra el lector (MALLON, 1989, págs. 237-238).

Como consecuencia de estos presupuestos (infalsables), Mallon llega a la conclusión de que Laurence Sterne no es sino un plagiario y un mal escritor, poco más que un desvergonzado que tuvo la osadía de responder a las acusaciones de plagio, "plagiando" el prólogo de la *Anatomía de la melancolía* de Burton (MALLON, 1989, págs. 16-17) –en sí misma una reescritura de diversas fuentes–. No hace falta hacer un sondeo para comprobar que pocos críticos comparten la opinión de Mallon,[1] pues Sterne goza de un reconocimiento casi unánime y se le suele adscribir el papel de precursor por sus adelantos formales y metaficcionales. Retengamos por el momento que los especialistas pueden llegar a conclusiones contrarias a posiciones más extendidas entre los críticos y filólogos.

En la sección consagrada a las estrategias y definiciones jurídicas expuse la voluntad declarada de los lingüistas forenses de convertirse en los únicos expertos judiciales legítimos en materia lingüística, contra la discrecionalidad de los magistrados a la hora de escoger a los peritos más indicados (PÉREZ GONZÁLEZ, 2005, pág. 75). El principal argumento que avala la preeminencia de la opinión de los especialistas del Lenguaje y de la Escritura es la formación teórica y práctica que desarrolla una atención particular y una competencia lingüística superior.[2] De hecho, varias universidades ofrecen desde hace pocos años titulaciones de grado máster en Lingüística Forense. La Universidad Pompeu Fabra de Barcelona ha ido in-

[1] Cfr. la opinión (del abogado y) experto en plagio Alexander LINDEY (1951, pág. 82).

[2] M. COULTHARD se expresa tajantemente al respecto: "el especialista, cuyo oído está entrenado, puede percibir, con la ayuda de un equipo y de un *software* sofisticados, algo completamente distinto" (2005, pág. 249); este autor coincide en esto con colegas como Lawrence Solan: "mi entrenamiento lingüístico me ha hecho más sensible a interpretaciones posibles que otros podrían no percibir", aunque, matiza, "una vez las he señalado e ilustrado claramente, estamos en igualdad de condiciones" (COULTHARD, 2010, pág. 475).

cluso más lejos, y ofrece un "Curso de Posgrado en detección de plagio". La formación ofrecida por estas titulaciones coincide sólo parcialmente con una enseñanza filológica (la que es ofrecida, por ejemplo, en un doctorado sobre literatura, fonología o incluso lingüística forense –ámbitos de estudio donde imperan las definiciones autóctonas, es decir, filológicas–), sino que se centran en especializaciones técnicas en disciplinas subsidiarias. Esto resulta evidente no sólo por la asimilación de las definiciones jurídicas (sin prestar atención a las posibles incoherencias epistemológicas resultantes, como expuse anteriormente en la sección correspondiente), sino por la composición misma del equipo docente: para el año 2010-2011, éste estará compuesto de un detective privado, tres especialistas en lingüística, un especialista en traducción, un funcionario del cuerpo nacional de Policía (experto en identificación forense), un catedrático de Filología Inglesa y un profesor de Derecho.[1]

No debemos confundir estas formaciones, prácticas y especializadas, con el objeto de estudio que anima, por ejemplo, la presente investigación. El propósito institucional de estas enseñanzas universitarias sólo es tangencialmente literario o filológico, puesto que antes de los intereses humanísticos, prima "la utilidad social" a la que se refiere Ramón Cerdà en el prólogo al volumen colectivo sobre Lingüística Forense (TURELL i JULIÀ M. T., 2005a), y que he utilizado como epígrafe para esta sección. La idea que sostiene la reflexión de Cerdà –compartida por otros autores como Lyotard (1979, págs. 75-88), Gullón (2004), Rubio Tovar (2004, págs. 126-127), pero desde posiciones más bien contrarias– es que los estudios humanísticos, literarios o filológicos han dejado de ser "rentables". Esto en sí mismo no pasaría de ser una opinión política, si no tuviera importantes consecuencias directas en la orientación actual de los estudios humanísticos en general, y del plagio, que es lo que nos interesa aquí, en particular. Entre otros factores, la creciente interacción entre los intereses capitalistas y la investigación universitaria no sólo supedita los esfuerzos investigadores a los intereses propios (fines lucrativos) sino que puede además influir en los resultados mismos de las investigaciones. Un ejemplo muy elocuente lo encontramos en el *Forensic Lab*, la estructura institucional que alberga las distintas actividades de la Universidad Pompeu Fabra relacionadas con la Lingüística Forense, y que le permite actuar dentro del mercado público de servicios (lo que se suele denominar en la jerga actual "partenariados entre el sector público y privado") con el fin de satisfacer la "utilidad social" exigida a los establecimientos académicos. Dentro de estas políticas, el *Forensic Lab* se ofrece para realizar peritajes, así como para prestar otros servicios de Lingüística Forense; hasta aquí nada realmente incompatible con los

[1] Información disponible en el propio portal de la universidad [última visita, agosto de 2010]: http://www.idec.upf.edu/curso-de-postgrado-de-deteccion-de-plagio.

objetivos propios a la Filología o a la Lingüística. Lo que realmente colisiona con (o si se prefiere: desborda) los principios epistemológicos de la disciplina es la siguiente propuesta del *Forensic Lab*, dentro de su servicio de peritaje sobre el plagio:

> Introducir en la discusión y presentación del peritaje el posible contraataque de la parte contraria como respuesta a la evidencia presentada por nuestro laboratorio.[1]

No pretendo dar a entender con esto que los investigadores del *Forensic Lab* vayan a ceder a la tentación de privilegiar los resultados que favorezcan a su cliente o, lo que es más grave, silenciar los resultados que le perjudiquen. Lo que me gustaría destacar, por el contrario, es la sustitución de los argumentos y contenidos puramente lingüísticos, críticos o filológicos por otros estrictamente judiciales. Es por este motivo, independientemente de la legitimidad (jurídica) propia de los estudios forenses, que los resultados obtenidos por iniciativas como la del *Forensic Lab* sólo tangencialmente pueden ser aceptables dentro de los campos de la Crítica y las filologías, puesto que no comparten el mismo plano epistemológico. En otras palabras, esta diferencia puede compararse a la existente entre las actividades e intereses de un abogado y los de un profesor de Derecho.

De todos modos, para ejercer la función de "especialista en plagio o autoría" no es necesario obtener un diploma *ad hoc*, y es posible alcanzar las acreditaciones profesionales a partir de otras vías y ritmos. Tomemos ahora como ejemplo el caso de Hélène Maurel-Indart, quien realizó su tesis doctoral sobre el plagio literario en la literatura francesa (MAUREL-INDART, 1999) y, posteriormente, en su calidad de profesora de la Universidad de Tours, organizó un coloquio internacional sobre el plagio literario que contó con la colaboración de importantes especialistas en la materia canadienses y franceses. Maurel-Indart ha publicado dos libros y algunos artículos sobre la cuestión y, en la actualidad, colabora en el desarrollo de *software* de detección de plagio. En principio, H. Maurel-Indart parece cumplir con los requisitos exigibles a un "especialista en plagio", y de hecho esta investigadora se ofrece y realiza peritajes por encargo en casos de plagio.[2] Sus investigaciones, aunque tienen en cuenta el componente histórico, se basan esencialmente en estrategias formales de reconocimiento del

---

[1] Cito de la presentación que hace de sus servicios (apartado consagrado a la detección del plagio y la determinación de la autoría) en la página de internet del *Forensic Lab* [última visita, agosto de 2010]: http://www.iula.upf.edu/forensiclab/fmetodes.htm.

[2] H. MAUREL-INDART ha elaborado una síntesis (80 págs) donde expone su formación académica, su experiencia (CV) y proyectos (detección informática de plagio, formaciones de posgrado en detección de plagio): *Document de synthèse. Itinéraire d'une recherche en littérature : de la thèse à l'Habilitation à diriger des recherches (HDR)*, disponible en el sitio de Internet que la autora –quien se presenta con todas las credenciales académicas– consagra al plagio y en el que se ofrece para realizar peritajes profesionales [última visita, julio de 2009]: http://www.leplagiat.net/data/itin%E9raire%20d%27une%20recherche.pdf.

plagio, sin que por ello deje de recurrir a definiciones o vías psicológicas, eruditas, tradicionales o, incluso, posmodernas. De este modo, y sin que parezca encontrar en ello ninguna contradicción o incompatibilidad metodológica o epistemológica, Maurel-Indart invoca: las nociones de Kristeva (Bajtín) de intertextualidad ("sistema de citas") y la lengua como *producción* (activa) y no como *producto* (acabado); las tesis de Foucault sobre la función-autor y las taxonomías pseudo-pragmáticas (o pseudo-formales) de Genette para la "literatura en segundo grado"; e incluso las estrategias pragmáticas y posmodernas –plagiarismo, "el plagio existe como interpretación posterior", en la formulación de M. Randall citada explícitamente–. Todas estas estrategias "modernas" coexisten en la obra de Maurel-Indart con otras definiciones completamente tradicionales (greco-latinas o románticas), que finalmente son las que terminan siendo decisivas a la hora de enfocar el fenómeno.

Así, Maurel-Indart asume, por ejemplo, la "doctrina del genio" (H. Balzac, T.S. Eliot) y de la tradicional "*imitatio* con mejora" horaciana y senequista:

> El director de estos robos no debe ser en absoluto un vulgar plagiario, sino un auténtico escritor capaz de imponer a los materiales preexistentes su toque personal, y más todavía el universo interior propio que los convertirá en obra. Otra vez nos encontramos ante la delicada cuestión de la frontera entre reescritura y plagio. ¿No hay obra cuando a partir de una multitud de textos emerge un nuevo texto, portador él mismo de un sentido y de una dimensión que le son propias? Son precisamente este sentido y esta dimensión de lo que carece el plagio (MAUREL-INDART, 1999, pág. 204).

Maurel-Indart asume además las restantes caracterizaciones tradicionales del autor, de la escritura y del plagio, tanto psicológicas (M. Schneider) como profesionales y jurídicas. La autoría es definida en definitiva como una fortaleza o una madurez del espíritu (1999, pág. 220), como fruto *original* (1999, págs. 222-223) de un trabajo y de un esfuerzo (remito al lector a la exposición sobre las estrategias de autor en el capítulo correspondiente de la presente investigación):

> El plagiario sigue un itinerario rectilíneo que le conduce directamente del otro a sí mismo, mientras se olvida, por debilidad, de recordar su origen y de volver a él, para medir el camino recorrido. Permanece detenido en una anterioridad que toma por su propio presente. Vive en la ilusión de haber realizado lo que otro ha hecho y pretende imponer a la sociedad esta imagen ilusoria de sí mismo (1999, pág. 205).

Y Maurel-Indart es bastante clara sobre la preeminencia, en definitiva, de las definiciones jurídicas:

> …incluso si el autor no es sino una ficción legal orientada hacia la cohesión social y desprovista de cualquier legitimidad puramente literaria, esta ficción continúa siendo indispensable. En efecto, en una época en la que la industrialización de la producción del libro tiende a reducir el campo visible de los autores a algunos solamente, promocionados por las estrategias mercadotécnicas, la referencia al autor hace posible, en cierta medida, la trazabilidad de las obras. En tanto indicio, en lo que esto vale, la referencia al autor mantiene la posibilidad de investigar la fabricación de la obra. La noción de autor es pues, a pesar de su carácter ficticio, un mal necesario.[1]

La yuxtaposición de estrategias y teorías irreconciliables es resuelta por la aplicabilidad práctica del conocimiento adquirido, a pesar de las paradojas y aporías suscitadas; entre los dos polos doctrinales opuestos, Maurel-Indart escoge como "mal necesario" el único que le permite presentarse como perito judicial, puesto que la noción de intertextualidad, tal como la entiende Kristeva en la obra citada por Maurel-Indart, más allá de cualquier interpretación superficial, excluye cualquier acusación de plagio, salvo como piratería editorial. Podríamos preguntarnos cómo podrían responder los autores que defienden este tipo de interpretaciones eclécticas ante las obras apropiacionistas antes mencionadas: plagiarismo, poesía visual posmodernista, postplagiarismo, festivales de plagio, etcétera. Los críticos con toda probabilidad no las condenarían como "plagiarias", aduciendo su evidente intención artística.[2] Lo que nos conduce inevitablemente a otra pregunta: ¿cómo se conoce o se reconoce esta intención? La única respuesta posible es la siguiente: por los conocimientos exhaustivos del campo en cuestión, es decir, siendo *especialista* en la materia.

Los peritos, al cabo, deben hacer valer su experiencia en la materia; contenidos aplicables no siempre verbalizables o transmisibles. La perito que a petición del tribunal examinó la traducción "plagiaria" de Vázquez Montalbán explicó en su informe calificatorio de "plagio" que "las similitudes entre la traducción plagiada y la dubitada sobrepasan lo que cabría esperar de una traducción de un mismo texto original", sin aclarar cuáles podrían ser estas expectativas –no existe una definición consensuada de lo que es una traducción, sí una definición legal– como acertadamente señala M. T. Turell (2005b, pág. 288). Este lapsus traiciona

---

[1] Hélène MAUREL-INDART, *Plagiats, les coulisses de l'écriture*. Paris : La Découverte, 2007, pág. 223.

[2] En realidad, existe una minoría de especialistas que sí discutiría el estatus artístico de este tipo de obras (pero si no son obras artísticas, ¿qué son?); así MAUREL–INDART en el documento antes citado (*Document de synthèse…*, pág. 36), haciendo referencia explícitamente al OuLiPo y a otros movimientos vanguardistas: "La intención de creación por parte del autor es insuficiente para que una mera copia adquiera derechos en el campo literario y artístico. Provocación e impostura no producen arte, incluso si sabemos que, en la actualidad, la cuestión del estatus de la obra de arte es complejo e implica la búsqueda de nuevos criterios de definición de la naturaleza artística de la obra". ¿Qué opinaría de esto Marcel Duchamp o cualquiera de los artistas y escritores de los que nos ocupamos en las estéticas de la mistificación?

el salto argumentativo (la imposibilidad de una definición normalizada de comparación) en el que el perito hace valer su condición epistemológica privilegiada.

Este tipo de "juicios de calidad", en los que los "especialistas en plagio" hacen valer su condición de expertos para eludir la exposición de los presupuestos y axiomas que fundamentan sus juicios, como si estos debieran ser compartidos por el conjunto de la comunidad de lectores, se realiza haciendo abstracción de la considerable diversidad de planteamientos que anima el mundo de la Crítica y de la Teoría literarias. Las posiciones defendidas por aquellos que privilegian un enfoque político-pragmático (el único, en mi opinión, capaz de salvar las paradojas sobre la originalidad y el valor estético de las obras) chocan con las definiciones psicologizantes (madurez, fortaleza), neo-románticas (genialidad, talento), o meramente jurídicas (trabajo, originalidad), sin posibilidad, salvo si se opta por ignorar las numerosas aporías resultantes, de alcanza soluciones de compromiso. Para Maurel-Indart, con la cibercultura y las posibilidades ofrecidas por Internet "se produce un *retroceso* a los tiempos anteriores a la Imprenta, de la cultura oral, a la Edad Media del texto, siempre susceptible de ser modificado por un continuador" (la cursiva es mía, 2007, pág. 181). Esta opinión es absolutamente opuesta (irreconciliable) con las posiciones de Vandendorpe,[1] Landow, Randall, P. Kewes, antes mencionadas.

El discurso sobre el plagio no es democrático, hay opiniones que tienen más peso que otras. En el coloquio internacional organizado en la Universidad de Tours en 2001, H. Maurel-Indart invitó a una autora que le había solicitado previamente un peritaje, pues estaba convencida de que un autor (famoso) había plagiado una obra suya (inédita); el dictamen de Maurel-Indart fue negativo, por lo que le desaconsejó emprender acciones legales. Podemos preguntarnos la razón por la que Hélène Kyriacou fue invitada al coloquio de Tours,[2] donde se reunían los especialistas de la materia. ¿Acaso su testimonio gozaba del mismo estatus que el de Patrick Rödel, autor también invitado, pero que ganó un proceso contra Alain Minc por plagio (MAUREL-INDART, 2002, págs. 323-324), o de Denise Lopez, demandante existosa frente a Irène Frain (MAUREL-INDART, 2002, págs. 285-321)? A pesar de lo violento que pueda parecer esto, H. Kyriacou fue invitada como "objeto de estudio" y no como participante en el coloquio. La misma H. Maurel-Indart lo explica de este modo:

[1] *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris: Éditions La Découverte, 1999.

[2] Su testimonio se encuentra en las actas del coloquio, y comienza con el agradecimiento por la invitación para expresarse en público (MAUREL-INDART, 2002, págs. 325-332).

> En cuanto a Hélène Kyriacou (…), ofreció un patético testimonio de un escritor auténtico pero desafortunadamente convencido de haber sido robado. Su comunicación presentaba un interés real, de orden psicológico, con respecto a la obsesión del plagio. Un número considerable de autores desconocidos, que nos contactan a través de Internet, presenta con frecuencia este tipo de trastorno. Son capaces de elaborar tablas comparativas en las que ponen en paralelo elementos que no guardan ninguna relación entre ellos, ni de fondo ni de forma. Este tipo de documentos no nos es de ninguna utilidad, si no es la de revelar una patología muy particular (*Document de synthèse…*, pág. 49-50).

He aquí que la cuestión de las "acreditaciones literarias" nos conduce a preguntarnos acerca de los autores mismos, quienes, evidentemente, no necesitan de acreditaciones especiales para desarrollar la actividad que les es propia; al fin y al cabo Lucía Etxebarría invocaba el respaldo de Ana María Moix y de Cristina Peri Rossi, en tanto que escritoras. Sin embargo, el estatus de los autores es, cuando menos y en términos de competencias y privilegios sobre los discursos *acerca de* la Literatura, radicalmente ambiguo y ha sido tradicionalmente denostado por filólogos y críticos, quienes se apoyan sin embargo en los documentos autobiográficos o íntimos que enmarcan sus objetos predilectos de estudio. Las suspicacias que despiertan los escritores entre filólogos y críticos han quedado condensadas en una anécdota, según recuerda Piglia en *Prisión perpetua*, que cuenta la reacción de Roman Jakobson cuando fue informado de la llegada de Nabokov como profesor de Literatura a la universidad donde enseñaba: "¿pero a quién se le ocurre invitar a un elefante a dictar clases de Zoología?".[1]

En contra de lo que se pudiera pensar, estos prejuicios son compartidos por buena parte de los interesados, los cuales dudan no sólo de las supercompetencias necesarias para asegurar la detección de las filiaciones y dependencias textuales, sino también incluso de que éstas sean las "verdaderas competencias literarias", porque quizá los fundamentos de la literatura puedan ir más allá de los nombres propios, del reconocimiento de la propiedad y de las interpretaciones dicotómicas o excluyentes. A este respecto, Augusto Monterroso contaba con humor una anécdota que, supuestamente, le habría sucedido mientras se encontraba desempeñando su condición (indiscutida) de *especialista literario*.

> Hace años, igual que todo el mundo, yo también fui jurado, en un concurso estudiantil de cuento. En esa ocasión me empeñé en que se llevara el premio único un cuento que me entusiasmó desde el primer momento pero que a mis compañeros de terna dictaminadora no les decía mayor cosa, o porque no lo habían leído bien o porque esa mañana no estaban en el humor de discutir; así que lo logré. Después de entregado el premio hice buscar

[1] Madrid: Lengua de Trapo, 2000, pág. 23.

> al autor para conversar con él; era un muchacho inteligente, de apariencia simpática y palabra rápida; nos despedimos, no he vuelto a saber de él y he olvidado su nombre. Alre-Alrededor de un año después sentí una mezcla de satisfacción y vergüenza cuando al leer un libro de Mark Twain volví a encontrar el cuento premiado.

Esta "confesión" de Monterroso recuerda un hecho indiscutible. Existen límites infranqueables para la competencia lectora, no sólo lo que se ha leído, sino que lo que se recuerda de manera efectiva, lo que se puede activar después en una nueva lectura. Ni siquiera una memoria prodigiosa o fotográfica ofrecería a su a aventajado poseedor el tiempo necesario para leer lo que de verdad cuenta, las obras fundamentales de la Literatura (como se recordará este es un tópico que acompaña el desarrollo de la Escritura desde la Antigüedad). Las decisiones de los especialistas de la Literatura son, por consiguiente, falibles.

El ataque, sin embargo, parece ser de mayor calado todavía. De entrada, Monterroso parece desconfiar de la posibilidad misma de conformar un jurado, es decir, un veredicto colegiado formado por especialistas; al fin y al cabo, los requisitos de admisión no parecen muy restrictivos (se lo ofrecen a Monterroso, "como a todos"). Tampoco los mecanismos de persuasión parecen exhibir una gran racionalidad o unos criterios coherentes de apreciación crítica. Monterroso impone su decisión por obcecación o porque "los demás no tienen humor para discutir", como si quisiera destruir el axioma implícito en muchas obras historiográficas o críticas, que el talento literario logra que la buena literatura siempre sobreviva, que los buenos libros y sus autores acaben ocupando el lugar que, por méritos propios, les corresponde.

No obstante, a pesar del tono escéptico general, una nota parece redimir las competencias de los autores o críticos literarios como especialistas de la materia literaria. El hecho es que, salvando el detalle inolvidable del nombre propio de su autor, el jurado alcanzó, en definitiva, a premiar una "obra maestra", pues es obra de un autor indiscutible del canon. La conclusión que Monterroso obtiene de esta anécdota es de un pragmatismo desenfadado que choca con las pretensiones, más ambiciosas, de otros críticos y autores que están convencidos de la posibilidad de establecer de manera tajante la paternidad literaria:

> El otro día, en una ceremonia, escuché el trabajo sumamente brillante de un escritor muy joven. Recordé todo esto y me dejé llevar por el gusto de lo que el escritor decía, fuera suyo o de quien fuera.[1]

[1] Augusto MONTERROSO, *La letra E*. en *Tríptico. Movimiento perpetuo. La palabra mágica. La letra E.* Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995, 335-336, el fragmento se titula "Ser jurado" y la reflexión es suscitada porque B[árbara Jacobs, esposa de Monterroso], que es jurado, encuentra un cuento de Monterroso, al que sólo le han cambiado "whisky" por "tequila".

La experiencia de Monterroso (en el caso de que sea verídica) no es única ni, quizás, infrecuente. En 2005, la revista chilena *Paula* organizó un certamen de relatos, cuyo premio consistía en cierta cantidad de dinero y la publicación de la obra ganadora por la editorial Alfaguara. El jurado estaba formado por escritores y literatos, entre los que destacaba el escritor mexicano Juan Villoro. El premio fue concedido a "El cazador" de Paulina Wendt. Poco tiempo después se descubrió que el cuento "plagiaba" un texto de Ricardo Piglia ("El fin del viaje"), y se le retiró el galardón a Wendt.[1] Podemos preguntarnos hasta qué punto se aplican los mismos modelos interpretativos al propio Piglia (recuérdese "Luba" de Arlt-Andréyev), o, alternativamente, cómo debe ser un texto (o su autor, o las circunstancias de su publicación) para que sea leído con las (benévolas) lentes posmodernas.

Un año más tarde, otro escándalo se produjo al otro lado de la Cordillera. La novela *Bolivia Construcciones* de Sergio Di Nucci, ganadora del Premio de Novela La Nación-Sudamericana 2006, reproducía fragmentos literales de *Nada*, novela de Carmen Laforet (ganadora del Premio Nadal en la posguerra española) a lo largo de unas treinta páginas de la novela argentina. También en este caso, el jurado "engañado" era ilustre: Carlos Fuentes, Tomás Eloy Martínez, Griselda Gambaro, Luis Chitarroni y Hugo Beccacece. La polémica radica en que Di Nucci alegó una buscada relación intertextual con la obra de Laforet, lo cual es completamente coherente con una poética *posmoderna*, que según Di Nucci se anunciaría del peritexto del título ("construcciones") de la novela;[2] poética, basada, como expuse anteriormente, en los juegos con la identidad textual, las falsas atribuciones y las mistificaciones literarias.

Una vez más nos encontramos ante los mismos hechos u objetos, a los que se les otorgan interpretaciones opuestas, aunque perfectamente compatibles con los paradigmas teóricos y simbólicos actuales al respecto. Como hemos podido comprobar repetidamente a lo largo de este trabajo, el hecho de que prevalezca una interpretación sobre otra, más que literaria, es una cuestión sociológica.

---

[1] Musa AMMAR MAJAD, "Vindicación del plagio" en *Letras libres*, Año X, Nº 138, 20 de marzo de 2006. Cagua (Venezuela). Revista electrónica [última visita, julio de 2009]: http://www.letralia.com/138/ensayo03.htm.

[2] "Noticias" (contenido editorial) en *Letras libres*, Año XI, Nº 158, 19 de febrero de 2007. Cagua (Venezuela). Revista electrónica [última visita, julio de 2009]: http://www.letralia.com/158/0209plagio.htm.

3.2 Discursos del plagio

> Espérame ya en el campo el combatiente; está todo el mundo a la mira; son los jueces muchos y varios; inclínase cada uno a quien más lo lleva su pasión y antojo; tiene ganados de mano los oídos, informando su justicia, que no es pequeña ventaja. Él pelea desde su casa, en su nación y tierra, favorecido de sus deudos, amigos y conocidos, de todo lo cual yo carezco.
>
> Mateo Alemán, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida humana* (1616)[1]

El discurso tradicional sobre el plagio posee lugares bien transitados por los autores en la Literatura occidental; contiene, por ejemplo, fórmulas emblemáticas o enigmáticas como la conocidísima reflexión de Eugenio d'Ors: "Lo que no es tradición es plagio", una obligada mención anecdótica a Marcial, por la acuñación del término "plagiario" ('secuestrador') y su etimología ('fraude, engaño, desviación'), así como las caracterizaciones más frecuentes del acto mismo, como *robo*, *fraude* o *engaño*. En este inventario, es preciso incluir además una lista de longitud indeterminada compuesta por un catálogo "de sastre", donde se acumulan y entremezclan anécdotas ejemplares, casos célebres, a menudo sórdidos, como las sospechas sobre la autoría de las obras atribuidas a Shakespeare, el famoso (y erróneamente calificado como) "plagio" del *Quijote* de Avellaneda, las vacilaciones *flaubertianas* de Alas "Clarín" sobre su propia originalidad y valía, las escaramuzas de varias décadas entre Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha, y un inabordable etcétera de incontables polémicas entre poetas, vanguardistas o académicos a lo largo de todas las edades de la Literatura.

La noción de plagio en un primer momento suele generar acusaciones, invectivas o llamadas al orden. Las polémicas pueden terminar en este punto o continuar en apologías, recusaciones, contraataques u otras herramientas defensivas. Asimismo, los autores pueden precaverse antes de hacer públicos sus escritos: señalar de antemano, por ejemplo, las deudas textuales o argumentales contraídas –puesto que un "plagio" *auto-descubierto* podrá suponer una violación (desde el punto de vista jurídico) de la Propiedad Intelectual, pero deja de ser un "plagio", al no haber "dolo" ni engaño efectivo, desde un punto de vista comunicativo o estético.

[1] "Dedicatoria a don Juan de Mendoza", cito a partir de la edición del CVC [última visita, julio de 2009]: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/04705096500470562979079/index.htm

En consecuencia es fácil inferir que los discursos apologéticos aparecerán, con distinto grado de explicitud según los casos, más probablemente en:

1) Corpus polémicos: epistolares, periodísticos, programáticos, propagandísticos, autobiográficos, etcétera;

2) Paratextos que ayuden a encauzar, más o menos explícitamente, la "correcta lectura" de los textos:

a) Prefacios, introducciones, prólogos, etcétera,[1]

b) Títulos,

c) Textos editoriales (cubierta, contratapa, solapa, advertencia),

d) Notas a pie de página (del autor, del editor, del traductor);

3) Textos teóricos y críticos;

4) Metaficciones literarias (ficciones que representan la Escritura, o funcionan como sistemas autorreferenciales).

Estudiar las diferentes manifestaciones discursivas de y en torno al plagio a través de las formulaciones retóricas y formas genéricas permite observar una unidad, imperceptible en caso de permanecer dentro de las determinaciones históricas de cada ocurrencia. Hablar de géneros es hablar de modelos, de repeticiones y de elección entre un repertorio de variantes, no necesariamente cerrado; es restituir las distintas significaciones particulares a la continuidad del orden del discurso que las engloba. Hemos podido comprobar a lo largo de este estudio, a través de épocas y corrientes, cómo diferentes autores empleaban recursos y procedimientos que condenaban en sus rivales; no se trataba necesariamente de cinismo, pues se servían de las armas reglamentarias, en cada momento, para el ataque y la defensa en el despiadado mundo de las Letras.

3.2.1 Discursos fiscales

En principio, los discursos fiscales tienen como única característica común el sostener acusaciones de falta de originalidad o usurpación de autoría contra un texto o un autor. Estas acusaciones pueden ser más o menos precisas, incluir por ejemplo los pasajes sospechosos y las posibles fuentes, un análisis estilístico o una posible interpretación (psicológica, estética, política...) de las semejanzas detectadas.

[1] No respeto, aunque reaprovecho, la taxonomía propuesta por Genette en su monografía sobre los paratextos, *Seuils* (1987).

Los discursos fiscales se apoyan en una retórica y un imaginario tradicionales y normativos. Una buena imitación, una que mejora el original del que se sirve, será comparado a una abeja, y el texto resultante a la "miel de muchas flores". Una mala imitación (esto es: un plagio) será, por el contrario, comparada a una de las muchas imágenes susceptibles de vehicular la condena tradicional: un loro, un mono, una hormiga, etc. Desde el siglo XVIII, las acusaciones (y apologías) literarias asumieron el lenguaje jurídico como una retórica y un imaginario más, que se sumaba a los fabulísticos (no siempre zoológicos), a la teológicos ("plagiar es un pecado"), a los imperialistas (positivos o, posteriormente, negativos) o a los mercantiles y, a partir de fines de siglo, a los profesionales.

A lo largo de la historia literaria las diferentes retóricas, doctrinas, imágenes (meta)literarias y fraseología se han ido acumulando en el repertorio disponible de formas. La principal característica de todos los miembros del repertorio es su recursividad, la cual es, además, el principal incentivo para su uso en términos de esfuerzo y de rendimiento. Tratar a un escritor de "loro", "ladrón" o "plagiario" tiene muchas más implicaciones y connotaciones que simplemente constatar una "imitación excesiva" o expresar la sospecha de que no se trate del verdadero autor de la obra. Es precisamente en esta ambigüedad, al contrario de lo que podría parecer en un primer momento, donde reside la fuerza retórica, es decir performativa, de los discursos fiscales. Es relativamente más sencillo defenderse de un cargo concreto que de una insinuación o una descalificación.

Los discursos fiscales suelen situarse en el origen de las series polémicas, aunque la naturaleza difusa de los cargos (¿cómo definir la originalidad o el valor literario si no es en términos relativos?), convierte al ataque, al contraataque, con frecuencia, en la mejor estrategia defensiva: "et tu quoque!" ['tú también' o 'y tú más']. En realidad, el repertorio es básicamente el mismo para fiscales y defensores, lo único que varía es el uso que se le otorga.

Para ilustrar las generalidades de los modelos retóricos y argumentativos me serviré principalmente de un documento célebre en la historia literaria. Se trata de la portada del segundo número de *Vital* de enero de 1935, revista poética de vanguardia en la que Vicente Huidobro, que era también el director de la publicación, desvelaba el "plagio" cometido por el joven Neruda en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*; en concreto, en el poema XVI, que habría reproducido "en lo sustancial" un poema de Rabindranath Tagore. Esta no fue la primera escaramuza de un enfrentamiento que habría de prolongarse durante varias décadas entre Vicente Huidobro y Pablo Neruda, y que acabaría convirtiéndose en una disputa a tres bandas que recibiría el nombre de "guerrilla literaria", al entrar en liza Pablo de Rokha.

VITAL

Director:
Vicente Huidobro

Enero 1935

Contra los cadáveres, los reptiles, los chis nosos, los envenenados, los microbios, etc, etc.

REVISTA DE HIGIENE SOCIAL

El Affaire Neruda - Tagore

La Revista "PRO" en su número 2 aparecido en Noviembre de 1934, publicó, sin comentarios, los siguientes poemas:

POEMA 30

Tú eres la nube crepuscular del cielo de mis fantasías. Tu color y tu forma son los del anhelo de mi amor. Eres mía, eres mía, y vives en mis sueños infinitos.

Tienes los pies sonrojados del resplandor ansioso de mi corazón. ¡Segadora de mis cantos vespertinos! Tus labios agridulces saben a vino de dolor. Eres mía, eres mía y vives en mis sueños solitarios.

Mi pasión sombría ha obscurecido tus ojos, ¡cazadora del fondo de mi mirada! En la red de mi música te tengo presa, amor mío. Eres mía, eres mía y vives en mis sueños inmortales. — **RABINDRANATH TAGORE.**

(De "El Jardinero", traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez, Madrid 1917).

POEMA 16

En mi cielo al crepúsculo eres como una nube y tu color y forma son como yo los quiero.

Eres mía, eres mía, mujer de labios dulces, y viven en tu vida mis infinitos sueños.

La lámpara de mi alma te sonrosa los pies, el agrio vino mío es más dulce en tus labios, oh segadora de mi canción de atardecer. ¡Cómo te sienten mía mis sueños solitarios!

Eres mía, eres mía, voy gritando en la brisa de la tarde y el viento arrastra mi voz viuda. Cazadora del fondo de mis ojos tu robo estanca como el agua tu mirada nocturna.

En la red de mi música estás presa, amor mío, y mis redes de música son anchas como el cielo. Mi alma nace a la orilla de tus ojos de luto. En tus ojos de luto comienza el país del sueño.

PABLO NERUDA

(De 20 poemas de amor y una canción desesperada. Nascimento. Santiago, VI-1924).

Quieren pelea, ahora van a saber lo que es pelea.

N.o 2 — PRECIO: 40 Ctvs.

Ilustración 23: Portada del segundo número de *Vital*, donde se acusa a Neruda de plagio.

3.2.1.1 Insultos, burlas, dardos, alusiones

> [S]iguen las guerrillas literarias con un encarnizamiento lastimoso; se tratan como verduleras, se escriben prosas y versos ponzoñosos, se ridiculizan unos a otros, se zahieren y calumnian, en términos que nada falta para llegar a los puños, y concluirse las cuestiones de crítica y buen gusto con una tollina general. Ni sé lo que puede ganar en esto la instrucción pública, ni alcanzo cómo es posible que los que hacen profesión de literatos se olviden tanto de lo que enseñan la buena educación y la cortesía.
>
> Leandro Fernández de Moratín.[1]

Cuando se emprende un estudio sistemático del insulto y de la injuria como instrumentos discursivos, conviene recordar un antecedente ilustre. Jorge Luis Borges intentó una exposición del "arte de injuriar" que incluyó en su *Historia de la eternidad* (1936). Lo que había creído que sería un material de estudio variado se reveló como monótono, recursivo y vulgar:

> Un estudio preciso y fervoroso de los otros géneros literarios, me dejó creer que la vituperación y la burla valdrían necesariamente algo más. El agresor (me dije) sabe que el agredido será él, y que «cualquier palabra que pronuncie podrá ser invocada en su contra», según la honesta prevención de los vigilantes de Scotland Yard. Este temor lo obligará a especiales desvelos, de los que suele prescindir en otras ocasiones más cómodas. Se querrá invulnerable, y en determinadas páginas lo será. (...) [esta idea fantasiosa] se disipó cuando dejé la complacida lectura de esos escarnios por la investigación de su método. (…)
>
> Un alfabeto convencional del oprobio define también a los polemistas. (…)[2]

Las acusaciones de plagio figuran entre los insultos más graves que se puedan concebir dirigidos a un escritor. Ser un plagiario equivale a ser un "falso autor", a no tener voz, ni estilo literario; a no ser "nada ni nadie", según la expresión de Julio Premat en referencia a la máscara peyorativa asumida por la tradición argentina a través de la identidad simbólica del plagio. Ahora bien "plagio" y "plagiario", como cualquier otro insulto (o, en la formulación de Derrida, cualquier palabra) no dejan de ser metáforas solidificadas por el uso hasta perder

---

[1] Apud ÁLVAREZ BARRIENTOS (2006, pág. 136).
[2] Cito por la edición de las *Obras completas*, Vol I. Barcelona: RBA, 2005, págs. 418-423.

o sustituir su significado literal. El "ladrón de hijos o esclavos" latino pasó a representar, salvo en algunos países de América donde se conserva como 'secuestrador', al 'ladrón de libros, de fama literaria', en sí misma una nueva imagen metafórica para la "usurpación de la autoría", que a su vez… etcétera. Es en esta tautología y recursividad que Borges cifra su desendesengaño sobre las posibilidades del "arte de injuriar".

Por lo demás, los insultos muestran un "alfabeto convencional del oprobio" basado en los prejuicios sociales más frecuentes: raza, sexo, profesión, clase social, tendencia política, crimen, escatología, religión, etc. De hecho, como veremos más adelante, el plagiario, como el mal escritor, puede ser nombrado con imágenes provenientes de todas estas categorías. En otras palabras, el contenido expresado, salvando las distancias estilísticas, es relativamente estable, y son los contenidos semánticos *literales*, los del "vehículo" de la metáfora, los que resultan más eficaces en su propósito.

¿Y cuál es la misión de los insultos e injurias, qué resultados se obtiene de ellos? La respuesta es conocida desde hace tiempo, y es una de las lecciones de pragmatismo que el campo literario inculca con su habitual severidad. Leámoslo a través de la pluma de un escritor avezado en duelos literarios, ataques y defensas ingeniosas y, especialmente, "especialista en plagio", Fernando Pérez, la máscara polemista de Tomás Antonio Sánchez, autor de la famosa *Carta de Paracuellos* (1789):

> En tus respuestas no gastes muchas ironías que acaso no las entenderán ni las tomarán por donde queman. Cáscales bien la liendre, ponlos de oro y azul, y las peras á quarto, y quien tal hizo que tal pague. (…) Quiero decir que, en lugar de buenas razones que los convenzan, los llenes de vituperios que los confundan, llamándolos: *impostores, hombres fastidiosos, enemigos de la Lógica, faltos de raciocinio, ignorantes, envidiosos, pseudocríticos, Zoylos, Aristarcos, locos, necios, pedantes, insensatos de juicio precipitado, etc.* (págs. 65-66).

Los insultos llegan allí donde las "ironías" y las "buenas razones" no alcanzan. Recordemos que la mayor parte de los casos de plagio que hemos analizado hasta ahora muestra más motivaciones extra-literarias que literarias. Es más, gran parte de las estrategias teóricas que hemos estudiado busca la autoría fuera de los límites textuales: en la psique del autor, en su personalidad, en el trabajo invertido, en el contexto de producción, en la materialidad de los manuscritos, etc. No es de extrañar, por consiguiente, que las expresiones injuriosas asimilen todas las representaciones habituales del plagio. La injuria se escoge para que haga el mayor mal posible: acusar de herejía en tiempos de los Padres de la Iglesia o de la Inquisición podía acarrear la pena de muerte; "afrancesado" fue también un calificativo peligroso en otros

tiempos…; el valor performativo de las expresiones injuriosas se halla determinado por las coordinadas ideológicas del periodo en el que son empleadas. En cuanto a su estabilidad, las expresiones injuriosas, salvo fosilización léxica, tienen la misma duración que los discursos e instituciones a los que hacen referencia. La evolución misma de la lengua es uno de estos factores: se recordará que "contrahecho" en el Siglo de Oro significaba tanto 'jorobado' como 'imitado, plagiado', de donde se puede inferir la crueldad del mote de Juan Ruiz de Alarcón.

Los insultos, la violencia verbal, sirven también para recordarnos que se trata de una cuestión de poder más que de "buenas razones". En general, fiscal y acusado comparten un mismo sistema de valores y un mismo modelo de referencia y representación. Con frecuencia, el acuerdo es imposible solamente en la cuestión particular que opone a los contrincantes, por lo demás, utilizarán las mismas imágenes para referirse a la "buena" y "mala literatura", al "acto de crear", sus "objetivos", etc. Las injurias deben ser entendidas como una táctica más dentro de una estrategia general más amplia; incluso si los actores reniegan públicamente de su uso, y se adhieren a códigos de "buena conducta". De este modo, Luis Bonafoux, que es posiblemente uno de los personajes literarios más belicosos del último cuarto del siglo XIX, tras haber pasado años acusando a Clarín de ser un plagiario inveterado (incluso póstumamente),[1] podía lamentarse de la poca deportividad de sus contrincantes:

> Un estacazo no es un argumento, pero noto con espanto que son muchas las gentes que quieren argumentarme en esa forma. Una estadística curiosa que he elaborado arroja los siguientes datos:

Injurias que me han dirigido.	2564'325
Calumnias.	3237'411
Palos recibidos a través del Atlántico.	613'508
Bofetadas a igual distancia.	131'625
Total de horrores	6546'869

> No sé cómo me queda vida para contarlo (…)[2]

La "guerrilla literaria" chilena trasciende los simples roces entre los egos de los poetas más influyentes de la primera mitad del siglo XX. Además de Neruda, Huidobro y de Rokha, se vieron implicados otros poetas y críticos como Volodia Teitelboim, Hernán Díaz Arrieta

[1] Luis Bonafoux publicó un artículo donde afirmaba que "se alegraba" de la muerte de Clarín como de la de cualquier "tirano de las letras": "Fui enemigo de Clarín mientras vivió. Soy enemigo de Clarín después de muerto" (BONAFOUX Y QUINTERO & ALAS "CLARÍN", 2001, pág. 142).
[2] Luis Bonafoux y Quintero, *Huellas literarias*, París: Hermanos Garnier, 1894, pág. vi.

“Alone” o Eduardo Anguita. Medio siglo después, Nicanor Parra rehusaba, entre bromas y veras, hablar del asunto, pues “todavía vivían los descendientes”. La rivalidad enfrentó a Huidobro, Neruda y de Rokha por la jefatura oficiosa de la Poesía de Vanguardia hispanoamericana. En la más pura línea tradicional, a las consabidas injurias sobre la calidad de los versos les siguieron las acusaciones de plagio.

El documento que he reproducido más arriba debe servirnos como ilustración de los usos del “alfabeto del oprobio”, dentro de las estrategias adoptadas por los escritores en el campo literario. En la portada podemos encontrar, reducidos a su mínima expresión los elementos constitutivos del género. Si observamos la disposición de los elementos de la misma podemos, de entrada, distinguir una composición en tres bloques. El primero consta del título (“VITAL”) y de un subtítulo encaminado a conseguir de manera inmediata la adhesión y complicidad del lector con respecto a una publicación "contra los cadáveres, los reptiles, los chismosos, los envenenados, los microbios, etc, etc.". En el centro, se encuentra la prueba del delito, de un poeta, Neruda, que queda asociado a la familia monstruosa (“cadáveres, reptiles…”) enumerada en el primer bloque, en la forma canónica de los “pasajes paralelos”. El tercer bloque estaría constituido por el faldón, cuyo titular serviría de justificación retórica del conjunto del ataque, pues colocaría a Huidobro en la posición del atacado que se defiende de injurias previas y no en la de iniciador del conflicto: “Quieren pelea, ahora van a saber lo que es pelea”.

Las vanguardias poéticas hispánicas de las primeras décadas del siglo XX abundaron en enfrentamientos, rencillas, alianzas, rivalidades que se resolvieron a menudo en ruidosas, e injuriosas, trifulcas y desplantes, por lo que la acusación de plagio no era en absoluto infrecuente. Esta belicosidad se refleja en muchos de los retratos ficcionales más emblemáticos. En el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, los protagonistas se tratan de plagiarios casi hasta el punto de parecer un “tic verbal”.[1] Al otro lado del Atlántico, Rafael Cansinos Assens refleja las polémicas sobre la paternidad del Creacionismo en su novela *El movimiento V. P.*[2] Es en este contexto e imaginario donde debemos inscribir la retórica del enfrentamiento chileno.

Para poder entender cabalmente la significación potencial que tuvo en el momento de su publicación, es preciso contextualizar este ataque literario dentro de la situación literaria chilena del momento y las tensiones por alcanzar las posiciones más elevadas dentro del cam-

[1] "Viaje a Cacodelphia, Libro VII", *Adán Buenosayres* (1948), edición a cargo de F. COLLA et alii, Madrid: ALLCA XX, 1997: págs. 409, 499, 529 y 551.
[2] Madrid: Arca, 2009.

po social de la Literatura. A principios de los años 30, la trayectoria ascendente del joven Neruda, quien gozaba del apoyo del respetado crítico "Alone", inquietaba a las jerarquías simbólicas del campo literario chileno. Podemos imaginar la satisfacción que debió sentir Huidobro cuando en el número de enero de 1935 de *Vital*, anunció desde la portada que el poema XVI de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) no era más que una traducción de un poema de Rabindranath Tagore realizada por Zenobia Camprubí y el premio Nobel J.R. Jiménez en 1917. En realidad, la naturaleza segunda del texto de Neruda había sido descubierta por Volodia Teitelboim un mes antes, y había sido denunciada bajo el pseudónimo de El Justiciero –una acusación que se extendería a plagios a "Huidobro, a Díaz Casanueva, etc, etc,"–,[1] por lo que Huidobro no estaría sino repitiendo una acusación que no había originado él:

> ¿De dónde proviene el odio de Neruda a Huidobro? ¿Acaso porque algún crítico ha dicho que Neruda no existiría sin Huidobro? Pero Huidobro no se enojaría si le dijeran que él no habría podido existir sin Rimbaud o sin Apollinaire. Parece ser que Huidobro es culpable de todo lo que le pasa a Neruda.
> Huidobro tiene la culpa de que Neruda haya plagiado.
> Huidobro tiene la culpa de que Tagore se dejara plagiar.
> Huidobro tiene la culpa de que Neruda leyera a Tagore.
> Huidobro tiene la culpa de que Tagore gustara a Neruda.
> Huidobro tiene la culpa de que Volodia descubriera el plagio.
> Ataquemos a Huidobro, calumniemos a Huidobro.
> Si los jóvenes no admiran a Neruda es culpa de Huidobro.[2]

A la acusación de Teitelboim-Huidobro, se unió poco después la de Pablo de Rokha, quien se había distanciado de Neruda, y además aprovechaba la situación para entrar dentro de la visibilidad pública de la polémica. De Rokha iba más allá de las críticas puntuales sobre la paráfrasis/ plagio del poema XVI, e insinuaba que los métodos fraudulentos nerudianos rebasaban los aprovechamientos puntuales, y traducían una tara más general de su personalidad literaria:

> Así como así nomás e impunemente, no se verdugo, ni soplón, ni espía, ni PLAGIARIO (…)

[1] Citado por Faride ZERÁN (2005, pág. 87). Para lo concerniente a la "guerrilla literaria" chilena, el libro de Faride ZERÁN resulta imprescindible, y de él me sirvo abundantemente en esta sección. En él se encuentran reproducida buena parte de los documentos bélicos, así como pertinentes comentarios y contextualizaciones.
[2] Nº 2 de la revista *Vital*, pág 2

> Un plagio no es un lapsus lingüe [sic] cualquiera, y, probablemente, no es un plagio, son varios plagios, unos cuantos plagios: un plagiario.
>
> Y para ser plagiario, menester es poseer un oportunismo desenfrenado, una vanidad sucia y enormemente objetiva, como de histrión o bufón fracasado, una gran capacidad de engaño y de mentira, una noción miserable y egolátrica y deleznable, a la vez (…)[1]

Durante el siguiente año, la publicación de una *Antología de poesía nueva chilena* –como en el caso de la publicación de la *Antología* de Alberto Hidalgo que vimos anteriormente–, volvería a caldear los ánimos, especialmente los de Pablo de Rokha, que no habría apreciado la exclusión de poetas de su círculo (entre ellos, su mujer). En dos reseñas publicadas en el diario *La Opinión*, atacaría violentamente a los antólogos (Teitelboim y Anguita), a Huidobro (quien recibía más espacio que él en la Antología, y contra el que relanza las acusaciones de plagio a Reverdy), y a Neruda (reiterando las acusaciones anteriores), entre otros. He aquí una muestra del tono empleado por de Rokha:

> (…) Yo te he dicho, Vicente Huidobro, que tu arte me parece un PASTICHE, es decir, un producto de farmacia, elaborado según las últimas fórmulas de los cenáculos de París del año diez al año treinta, un calco, un cliché, un tipo estándar del artoide. Que el arte es el arte del pequeño-gran burgués ocioso, millonario y viñatero, que se divierte elaborando caligramas, CREACIONES y jeroglíficos, a costillas del inquilinaje de sus haciendas.[2]

Se golpea allí donde se espera que duela más. Los tres protagonistas principales de esta serie polémica estuvieron ligados a las ideas socialistas y más o menos estrechamente al Partido Comunista chileno, de donde las referencias a la fortuna personal de Huidobro, o al falso comunismo de Neruda. De hecho, los tres poetas aparcaron sus diferencias para formar un frente contra el auge del fascismo en 1936 (ZERÁN, 2005, págs. 118-121). Es por la importancia que todos concedían a la dimensión política que las pullas políticas se mezclaban con contundencia con los insultos más literarios. Todos los actores se prestan a un juego dialéctico, a un "alfabeto del oprobio", conocido de antemano, como le recordaba Huidobro a de Rokha en su respuesta, que era también una advertencia:

> Sabemos que el papel lo aguanta todo. Es hasta un viejo refrán. Yo podría también servirme de él. Tú sabes por experiencia que no es muy difícil.
>
> El diputado ibañista Pablo de Rokha ayer plagiaba a Segura Castro. El banquero y explotador infatigable Pablo de Rokha es amigo íntimo de Waldo Palma y de Nick Carter. Ya ves el papel lo aguanta todo (…)

---

[1] Citado por Faride ZERÁN (2005, págs. 225-226).
[2] Citado por Faride ZERÁN (2005, págs. 106-107).

> Decías que habías atacado a Neruda y que tendrías que atacarme a mí, porque ambos habíamos venido a disputarte el hueso.
>
> No me interesa disputarte ningún hueso, tengo por otros sitios del mundo un gran pedazo de carne.[1]

La respuesta de Neruda contra ambos poetas y sus círculos es bastante conocida, aunque fuera publicada apócrifa desde España (Barcelona) y no figure en su bibliografía oficial, como señala Faride Zerán (2005). La desmesura escatológica de la respuesta busca ahondar la contundencia del primer verso, por el que es conocido el poema, "Aquí estoy", con el propósito deliberado de marcar el desprecio de los ataques de unos y otros:

> (…)CABRONES/ Hijos de puta./ Hoy ni mañana/Ni jamás acabaréis conmigo (…) y me cago en la puta que os mal parió/ derrokhas, patíbulos,/ vidobros,/ y aunque escribáis en francés con el retrato de Picasso/ en las verijas/ y aunque muy a menudo robéis espejos y llevéis a la venta/ el retrato de vuestras hermanas,/ a mí no me alcanzáis ni con anónimos, / ni con saliva.[2]

Con frecuencia las polémicas terminan no con la concordia entre sus participantes, con excusas y arrepentimientos, sino con rencor o, en el mejor de los casos, indiferencia. Habitualmente, los puntos ya están jugados y suele ser aquel que más ha perdido, o así lo ha percibido –el que tiene todavía algo que ganar–, el que guarde por más tiempo el rencor y vuelva más probablemente a la carga; ya he mencionado el hecho de que Bonafoux reiterara continuamente su opinión sobre el "plagiario de Clarín", incluso después de que éste falleciera. Del mismo modo, aunque Huidobro se muestra un tanto más comedido que de Rokha en sus respuestas y le tiende reiteradamente la mano, este último zanja la polémica sin haber solventado realmente sus diferencias y reiterando sus acusaciones:

> Ya me aburrió la historia ésta, Vicentillo. Además, yo no soy un cobarde como para pegarle en el suelo a una gallina que cacarea, porque dicen que ha puesto un huevo en Europa. ¿Refutar el charquicán de basuras de tus mentiras y calumnias? Pero SI TODA TU OBRA es mentira y es calumnia y "PLAGIO", literatura de compra venta, "¡oh! mistificador imprudente…[3]

Aunque el enfrentamiento entre Huidobro y Neruda se redujo en los últimos años a varias pequeñas escaramuzas en entrevistas y declaraciones hasta la muerte del primero en 1948 (entre Huidobro y de Rokha parece haberse calmado más rápidamente), no sucede lo mismo

---

[1] Citado por Faride ZERÁN (2005, pág. 108).
[2] En Faride ZERÁN (2005, págs. 271-278).
[3] En Faride ZERÁN (2005, págs. 269-270)

con el enfrentamiento entre Pablo de Rokha y Pablo Neruda. A pesar de que la acumulación de honores, el respeto y la emulación habían colmado buena parte de las aspiraciones de los contendientes de la "guerrilla literaria", ambos Pablos se insultaron abierta y solapadamente, se injuriaron y aludieron reiterada y recíprocamente a los supuestos plagios, robos, connivencias con el Capital y traición hacia las ideas socialistas. Neruda incluyó en sus *Odas Generales* una "Oda a la envidia" destinada a su rival, que también aparece como "Perico de los Palothes" en *Confieso que he vivido*. Por su parte, en *Neruda y yo* (1955, una muestra: "Neruda ni es un vertebrado, ni un renacuajo, es un molusco")[1] y en las "Coplas a Casiano Basualto"[2] incluidas en su *Genio del pueblo* (1960, que comienzan "Gallinazo senil y cogotero/ de una poesía sucia de macacos"), de Rokha continuó la guerrilla sin que decayera ni un ápice su animadversión. Como si ambos poetas se hubieran instalado en un estrafalario psicodrama, hubieran establecido una ambigua relación de dependencia y necesitaran el odio de su adversario tanto como la admiración de sus lectores. A pesar de la ironía, es posible quizá tomarse en serio estos versos de Neruda en *Estravagario* (1958), extrañándose por la tranquilidad de su enemigo:

> Aquel enemigo que tuve/ seguirá vivo todavía? (…)
> Debo llamarle la atención,/ que no olvide sus andanadas,/ me gustaría un nuevo libro/ con aplastantes argumentos/ que al fin terminara conmigo./
> Qué voy a hacer sin forajido?/ Nadie me va a tomar en cuenta.[3]

Muertos todos los protagonistas de la "guerrilla literaria" chilena, el canon de la poesía incluye, con distinto peso bien es cierto, a todos ellos, sin exclusiones ni incompatibilidades, rehusando a decidir sobre las querellas ya trasnochadas. Así parece que hay que entender la reiteración de la pregunta insoluble, de un siempre humorista Nicanor Parra:

> ¿QUIÉN ES PRIMERO EL HUEVO O LA GALLINA?
> Problema metafísico de proporciones
> ¿Huidobro o Reverdy Carlos Díaz[4] o Pablo de Rokha
> Neruda o Rabindranath Tagore?[5]

---

[1] Citado por Faride ZERÁN (2005, pág. 173).
[2] Reproducidas por Faride ZERÁN (2005, págs. 279-289).
[3] Citado por Faride ZERÁN (2005, pág. 176).
[4] Nombre civil de Pablo de Rokha.
[5] Nicanor PARRA incluye en sus *Discursos de sobremesa* (Santiago: Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2006) "Also sprach Altazor" (págs. 105-195), "discurso" en conmemoración del centenario de Huidobro; fiel a su estilo humorístico, hay una mención que explica que "el título original en inglés" es "Hay que cagar a Huidobro"; la cita proviene de la página 137.

3.2.1.2 Pruebas periciales, el método de los pasajes paralelos; circunstancias, credenciales y antecedentes.

Las expresiones injuriosas parecen portar la *fuerza ilocutiva* en los discursos de plagio. En el centro del mensaje, en el bloque central que hemos identificado en la portada de Vital, se encuentra el contenido del mensaje vehiculado por el documento, orientado hacia una lectura determinada por los bordes formados por el título y subtítulo por arriba y por el faldón, que ordena la secuencia en la que debe ser leído el mensaje (en este caso se trata de una *respuesta*, por lo que debe suponerse un primer tiempo de "apertura de hostilidades"). El bloque central, a diferencia de sus márgenes, carece de descalificativos o de la retórica del oprobio. Se presenta artificialmente desnuda de adornos emotivos, ofrece una prueba, sin comentarios superfluos: dos textos puestos lado a lado, para permitir apreciar mejor las (innegables) similitudes; cada semejanza es percibida como una prueba condenatoria, sin necesidad de alegatos frente a la enormidad de la evidencia.

El denominado "método de los pasajes paralelos" debe su popularidad a los usos que le encontraron los traductores bíblicos como San Jerónimo, al que ha quedado asociado, pero era practicado por los filólogos de la Escuela de Alejandría. También era habitual en los tratados sobre plagio escritos en la literatura arábiga medieval, por lo que no es sorprendente que desde los humanistas haya sido el procedimiento más habitual para poner a prueba un texto sospechoso. A la izquierda, el documento *original* (se lee de izquierda a derecha), el poema de R. Tagore traducido por Z. Camprubí, y al otro lado lo que necesariamente será la *versión* de Neruda. No es necesario que los documentos sean idénticos en forma y contenido, la yuxtaposición crea una continuidad que no puede pasar desapercibida: el *Ulises* de Joyce, "rilqueana", poema de L. M. Panero, o *Don Quixote*, de K. Acker, son obras que solicitan ser leídas en paralelo con sus originales.

¿Cómo defenderse de una acusación de plagio? ¿Cómo negar lo que parece evidente? Básicamente existen dos estrategias. La primera fue la que adoptó Pablo Neruda; consiste en asumir el paralelismo, pero negar el dolo, la intención de engañar, sustituyéndola por una legitimante (intertextualidad, homenaje, parodia, etc.). El "plagio a Tagore" es en realidad "una paráfrasis" (legítima) que "nunca fue ocultada", se defendió siempre Neruda. La segunda supone una contestación más radical del método mismo de comparación textual y de las tecnologías lectoras. ¿Por qué debería reducirse la comparación, entre la multitud de relaciones potenciales, a dos términos? Este interrogante plantea a su vez nuevas dudas tanto tecnológicas como heurísticas: ¿Cómo realizar materialmente la comparación múltiple? Cuestión recurrente a la que *100.000.000 milliards de poèmes* de R. Queneau, la *Biblia poliglota*

complutense, los algoritmos (y las tablas correspondientes) empleados por la Lingüística Computacional, y la tecnología del hipervínculo son algunas de las diferentes respuestas (insuficientes) que ha ofrecido la Historia literaria. La segunda serie de preguntas conduce a la irreductible *indecibilidad* apuntada por la crítica post-estructuralista, y admite numerosas formulaciones: ¿Cómo medir la singularidad (originalidad) lingüística, los idiolectos? ¿Cómo formalizar la sinonimia? ¿Dónde fijar los límites del texto, de la tradición y del autor?

El Romanticismo, a partir de las estrategias de autor que le son propias, aportó la solución que más aceptación ha recogido frente a estas aporías de la Crítica, y de hecho se encuentra en el origen de las respuestas contemporáneas. El primer autor que la propuso de manera explícita fue Charles Nodier, en sus *Questions de littérature légale* (1812), refiriéndose a los debates interminables sobre las imitaciones, fuentes y "hurtos literarios". Se recordará que en la doctrina imitativa clásica, las deudas textuales sólo se podían saldar con una mejora del hipotexto, procedimiento que debía ser sancionado, en última instancia, por la Historia literaria. Nodier propone un método de comprobación sin tener que esperar el (lento) veredicto de la historia: la "prueba del pastiche" (2003, pág. 95). Asociando el concepto de estilo al de personalidad literaria, sostiene que si una obra no permite el procedimiento del *pastiche* es que no tiene estilo propio; e, inversamente, si es posible leer una obra como un pastiche de un autor anterior, nos hallamos ante una obra impropia, sin un autor verdadero y potencialmente un plagio.

Podría esperarse que este tipo de lógica personalista se haya visto obstaculizada por las distintas teorías de la "muerte del autor", por las propuestas posmodernas sobre la "escritura blanca" e "impersonal", y sin embargo, nos hallamos ante un principio heurístico y hermenéutico incontestablemente activo; incluso en autores y poéticas que, a priori, parecen menos susceptibles de poder albergarlo. Así, por ejemplo, Ricardo Piglia, a pesar de todas sus dudas posmodernas sobre el sujeto de discurso, se refiere de este modo al estilo de Borges:

> El estilo de Borges produce un efecto paradojal: *estilo inimitable (pero fácil de plagiar*), las maneras de su escritura se han convertido en las garantías escolares del buen uso de la lengua [la cursiva es mía] (2001b, pág. 15).

La "prueba del pastiche" la posesión exclusiva de un estilo dominará las polémicas de plagio hasta el final del Modernismo, puesto que las grandes obras polifónicas (el *Ulises* (1923) de Joyce, *Pastiches et mélanges* (1919) de Proust, las novelas de Faulkner, etc.), verdaderos ejercicios de pastiche y ventriloquía, terminan con las posibilidades de la Estilística. En cualquier caso, no hubo que esperar a cambiar los modelos de producción cultural para que la

prueba mostrara sus limitaciones. Las polémicas interminables entre literatos continuaron, dado que pronto el método propuesto por Nodier se mostrará tan poco productivo o tan subjetivo como la antigua "búsqueda de fuentes textuales". Ahí donde unos leían un robo, otros leían mejora, apropiación exitosa y, por lo tanto, legitimidad literaria. La comprobación de estilos sólo difiere las aporías, no las soluciona; lo que a la larga se convertiría en uno de los factores determinantes para que se recurriera a definiciones judiciales antes que literarias. Retomemos el ejemplo de la polémica generada por Luis Bonafoux. En los distintos artículos, libelos y libros que consagró a demostrar los supuestos plagios de Clarín –*Yo y* el *plagiario de Clarín*, 1888 (BONAFOUX Y QUINTERO & ALAS "CLARÍN", 2001, págs. 79-126), Bonafoux acumula la referencia canónica de los pasajes paralelos entre: *La regenta* y *Madame Bovary*; *Pipá* y *Periquín* de Fernánflor; *Zurita* y, otra vez, *Madame Bovary*; *Solos de Clarín* y Zola…

Las respuestas de Clarín ofrecen explicaciones legítimas para todas las similitudes formales y argumentales, y reclamaban un estilo propio a prueba de coincidencias textuales. Evidentemente, esto no satisfizo a Bonafoux, el conflicto continuó porque ninguno de los dos contrincantes admitió los argumentos del otro. Clarín, que tenía una reputación y colaboraba regularmente con los principales diarios, parecía tener más que perder que Bonafoux, que había conseguido cierta notoriedad, posiblemente gracias en parte a la visibilidad que le había concedido el enfrentamiento con el que era seguramente el crítico más influyente de la España de aquella época. Es por ello que Clarín propuso una fórmula, que ya hemos encontrado en otras ocasiones (Corneille, Dumas): un tribunal colegiado formado por distinguidos literatos. Clarín proponía unos nombres, bastante conocidos, y Bonafoux debía escoger los que considerase más aptos; en cualquier caso el "no replicaría más" (BONAFOUX Y QUINTERO & ALAS "CLARÍN", 2001, págs. 74-75). El hecho de que la propuesta de Clarín no fructificase parece mostrar que el tiempo de los duelos honoríficos, con padrinos dotados de las oportunas credenciales literarias, estaba ya definitivamente periclitado, y que las instancias judiciales habían adquirido definitivamente su predominio actual. Bonafoux declinó la oferta arrojando dudas sobre la imparcialidad del tribunal –quizás acertadamente si tenemos en cuenta que entre los nombres propuestos figuraba el de Armando Palacio Valdés, del que ya conocemos su comportamiento en lances similares–, aunque dio su palabra (que no cumplió) de no reincidir en las acusaciones, pero sólo por la compasión que le producen los hijos de su rival:

> Sr. Alas: Yo me había propuesto atentar contra la paternidad literaria de usted, probándole que es putativa. Pero no me pasó por las mientes la idea de atentar contra su prole física. Eso de acusar de plagiario al papá, trabajo contra la cena de los hijos, es una esce-

> na de sobremesa que puede mucho más que mis convencimientos literarios (BONAFOUX Y QUINTERO & ALAS "CLARÍN", 2001, pág. 125).

A principios del siglo XX, el tema del plagio continuaba siendo uno de los alicientes de las tertulias literarias que proliferaban en la capital de España. Ya en el siglo anterior, las acusaciones contra Leopoldo Alas "Clarín" y Ramón de Campoamor (un asunto resuelto de manera similar al de Clarín) habían hecho correr mucha tinta en artículos, defensas, ataques y contraataques que habían hecho intervenir a grandes firmas que, no sin reticencias por la "baja índole" del asunto, habían condescendido a dar su opinión sobre el plagio: Juan Valera, Pardo Bazán, Ángel Ganivet... En las primeras décadas, el tema había resurgido en ocasión del premio Nobel a Jacinto Benavente (al que se le reprochaba sus imitaciones del teatro europeo de la época) y contra la posible concesión a Benito Pérez Galdós.

Es ya una tradición, por consiguiente, lo que continúa en la más famosa polémica de la primera mitad del siglo, protagonizada por Julio Casares[1] y relacionada con los posibles plagios de Azorín, Valle-Inclán y Ricardo León. Sin embargo, el libro de Casares no era en sí mismo polémico. El crítico había señalado las apropiaciones y relaciones intertextuales de varios autores contemporáneos, junto a los solecismos que, en su opinión, cometían. Casares empleaba los métodos comparatistas clásicos ("pasajes paralelos"), pero afinaba sus juicios con elementos tomados de la Estilística en su variante más lingüística. Sus análisis fueron interpretados como acusaciones de plagio, aunque Casares hubiera propuesto explicaciones estéticas (el *collage*, el guiño cómplice, la alusión evocadora), no necesariamente condenatorias. Sin embargo, Casares considera que el plagio es un pecado menor "cuando es cometido contra extranjeros", y en cualquier caso no niega en ningún momento el estilo propio de cada uno de estos "jóvenes maestros":

> Al tomarme hoy licencia para mirar de cerca a estos jóvenes maestros, estoy tan lejos de los fetichistas como de los iconoclastas; siento un sincero respeto por la labor ajena y no entiendo faltar a él ni en los comentarios jocosos (1964, pág. 12).

De poco le valieron las precavidas aclaraciones a Casares, su libro desató la furia de los "partidarios" de los autores criticados. La visibilidad adquirida por Casares tuvo probablemente mucho que ver con la denuncia que presentara contra él Luis Astrana Marín, posteriormente recogida en *El libro de los plagios*, en el que figuran las denuncias contra el

[1] Julio CASARES, *Crítica profana. Valle-Inclán, «Azorín», Ricardo León*, [1915, 1944] 3ª ed., Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe, 1964.

propio Casares, Rodríguez Marín, Villaespesa y Martínez Sierra.[1] El ejemplo de Astrana Marín muestra claramente la judicalización del plagio; escribía artículos periodísticos y libros sobre las acusaciones y ganaba reputación con ello, pero solventaba en los juzgados las diferencias de la Crítica:

> Y como nunca debió escribir una sola palabra sobre literatura, porque, en mi opinión, sus obras, por los delitos que en mi opinión se cometen en ella contra la propiedad intelectual, corresponden más al juez que al crítico, no iba[n] a descender a discutir con él, y acabo de entregar su nefanda producción literaria al Juzgado, habida cuenta de que existe el Código penal (pág. 85).

Aunque las deudas señaladas por Casares desataron las iras de muchos críticos y literatos admiradores de los autores analizados, la Crítica posterior ha zanjado prácticamente la cuestión y ha legitimado las técnicas compositivas de Valle-Inclán. De hecho, los críticos, siguiendo las huellas de Casares, han multiplicado las apropiaciones "literales" que han sido celebradas como procedimientos precursores de poéticas apropiacionistas posteriores y puestas en relación con las corrientes surrealistas contemporáneas, que practicaron regularmente el *collage* y otras técnicas apropiacionistas. A esto se le ha añadido un interés creciente por los "auto-plagios" de Valle-Inclán, que acostumbraba a reescribir sólo parcialmente las obras y reestrenarlas o republicarlas sin advertencia previa. Estas posiciones han sido sintetizadas de este modo por uno de los grandes especialistas en Valle-Inclán, Alonso Zamora Vicente, al tiempo que rechaza los cargos pronunciados por Casares:[2]

> Ramón del Valle Inclán no era hombre entregado totalmente a la fabulación imaginativa, sino que era libresca su inspiración, ante todo y sobre todo libresca. Vivía inmerso en literatura, en literatura ajena, añadamos. (...) Así se le pudo echar en cara Casanova [varias páginas enteras] y D'Annunzio para las *Sonatas*, y Mérimée para *Un cabecilla*, cuento de *Jardín Umbrío*. Una obra de tanta y tanta proyección novelística como *Tirano Banderas* marca el sumo de la perfección en el aprovechamiento de las fuentes ajenas: las *Crónicas* de Toribio de Ortiguera y de Francisco Vázquez, (...). *La marquesa Rosalinda* fue puesta en sus días en estrecha relación con farsas francesas. Es abrumadora la presencia de hechos literarios en *La enamorada del Rey*, y está aún por señalar hasta dónde llegan las

[1] Luis ASTRANA MARÍN, *Profanaciones literarias. El libro de los plagios*, Madrid: Ariel, sin fecha.

[2] "¿Podía ser raro que Valle hubiese aprovechado textos ajenos? En manera alguna. Aunque haya sido interpretado de manera parcial, hay que recordar que ése era el sistema de trabajo de Valle. Las denuncias de Julio Casares siguen en pie como tales testimonios, aunque no puedan ser válidas como acusación a palo seco" Alonso ZAMORA VICENTE, *Vallé-Inclán, un novelista por entregas*. Madrid: Taurus, 1973, págs. 56-57. Ver también de Catalina MÍGUEZ VILAS, *Valle-Inclán y la novela popular: La cara de Dios*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1997, especialmente las páginas 34-73.

> *Memorias* de la marquesa de Espoz y Mina, o *La Estafeta de Palacio*, de Bermejo, para las danzas y contradanzas de *El Ruedo Ibérico*. ¿O es que no se debe interpretar como «plagio» el que en una situación más o menos patética de Tirano Banderas se reciten versos de Espronceda como propios?

En cierto modo, se puede hablar de una legalización de la "ventriloquía" que terminará con el sueño de los "grandes estilos" del Modernismo. Ahora bien, en términos prácticos esto implica una vuelta a la casilla de salida para la Crítica y los Autores: o bien resuelven sus diferencias en los juzgados, o bien demuestran la "coherencia y el valor" de sus obras literarias. La historia reciente muestra hasta qué punto las acusaciones de plagio se dirimen en términos estratégicos, en el terreno de las reputaciones y las acreditaciones literarias.

Camilo José Cela, el último premio Nobel español, fue acusado de plagio en 1995. Mª del Carmen Formoso, la demandante, había presentado en 1994 su novela *Carmen, Carmela, Carmiña, Fluorescencia* al premio Planeta, que fue finalmente otorgado a Cela por *La Cruz de San Andrés*. La escritora sostuvo en su demanda -apoyada en un estudio realizado por varios catedráticos de institutos gallegos- que había una serie de coincidencias de temas, argumentos, personajes y escenarios entre la novela ganadora y la suya. Para la demandante, la editorial le habría pasado su original a Cela para que lo mejorase o sacara de él inspiración para una novela. Durante el par de años que tardó la justicia en dar su veredicto, la polémica se enturbió en disputas laterales sobre el propio premio Planeta, cuya mala reputación -con sospechas muy fundadas de apaños en los fallos del jurado- es directamente proporcional a la cuantía del premio.

Durante el juicio, se puso en evidencia que Cela podría haber tenido acceso a la obra de la demandante, que existían coincidencias temáticas y argumentales muy importantes, pero el juez dictaminó, tras escuchar la opinión de varios peritos (profesores universitarios de literatura), que Cela no había plagiado. Su novela (aunque no se descarta en la sentencia que pueda provenir de la de Formoso) es una obra "autónoma", es decir "original". Si hubo imitación, ésta es superada por la calidad artística del premio Nobel. En la sentencia se aduce que Cela, en resumidas cuentas, nunca antes había necesitado ayuda para crear, y que es poco probable que hubiera olvidado su oficio como para recurrir a la obra de una principiante.

La lógica judicial impone otro elemento que desempeña un papel determinante a la hora de elucidar la "existencia del delito". Los elementos circunstanciales comprenden elementos muy variados, tanto una cierta manera de narrar los acontecimientos como unos imperativos genéricos y una concepción de la verdad propios. Tomemos como ejemplo a Carlos Fuentes, un escritor que ha sido criticado con frecuencia por sus apropiaciones pero que goza de un

amplio prestigio en el mundo de las letras hispánico. Cabrera Infante lo acusó en su día de haberse inspirado para su novela *Cumpleaños* en una novela del cubano. La respuesta de Fuentes es que "no hay libro que no descienda de otro libro" (MAUREL-INDART, 1999, pág. 73).

Aunque ya se había puesto en duda la completa originalidad de los procedimientos narrativos utilizados por el escritor mexicano (la influencia faulkneriana en *La Muerte de Artemio Cruz* y de Henry James o de James Joyce para otras obras), la acusación más grave -en este caso, de plagio- contra Fuentes la pronunció el escritor también mexicano Víctor Celorio en 1995. Según Celorio, en la obra *Diana o la cazadora solitaria* (1994) firmada por Fuentes, pueden encontrarse unas 110 coincidencias textuales (presentadas con el tradicional sistema de los "pasajes paralelos"), así como varios personajes excesivamente similares a los de la obra de Celorio titulada *El unicornio azul*, escrita en 1985, pero difundida en una tirada reducida a costa del propio autor.

El crítico Julio Ortega restó crédito a esta acusación, arguyendo la naturaleza autobiográfica del relato de Fuentes, que narra su relación amorosa con Jean Seberg. Difícilmente Fuentes sentiría la necesidad de plagiar la historia de su propia vida. Para Ortega, dejando a un lado la posible motivación espuria de celebridad, Celorio habría sucumbido a una pulsión narcisista que le llevaría a identificarse su texto con el de Fuentes:

> Como en una historia digna de Henry James, Victor Manuel Celorio se lee a sí mismo en el palimpsesto de *Diana*, que glosa como un texto ya suyo. La novela de Fuentes le ofrece la promesa de una reescritura como la propiedad de la suya propia. De allí el extraordinario fenómeno de la identificación que la denuncia propicia.[1]

Curiosamente, añade Ortega, el escritor Paul Theroux le reprochó a Fuentes lo contrario que Celorio, el inventarse en su ficción un romance que no existió en la realidad. La demanda de Celorio parece haber sido archivada ya que no se ha vuelto a hablar de ella en los medios de comunicación. Lo que me gustaría resaltar es otro aspecto de la polémica. Como ya le sucediera a García Márquez, la celebridad del mexicano propició la difusión del escándalo, y parece evidente que buena parte del prestigio de Fuentes, como el de cualquier escritor reputado, se juega en su relación con los medios de comunicación.

En este sentido, llama la atención la intervención de otros autores, como sucediera en el caso Bryce Echenique y otros similares, como si las acusaciones de plagio fueran una ocasión

[1] Cito por el blog de Julio ORTEGA, *La ciudad literaria* en la Universidad de Brown, "Novela y fin de siglo en América Latina" [última visita, julio de 2009]: http://blogs.brown.edu/ciudad_literaria/2006/02/07/novela-y-fin-de-siglo-en-america-latina/.

de medir las fuerzas respectivas, renovar alianzas, y recordar viejas contiendas y, con un poco de fortuna, alterar el resultado pasado, puesto que al fin y al cabo, es la opinión de los "hombres y mujeres de las Letras" la que conforma las credenciales literarias. En el momento de mayor escándalo mediático entre Fuentes y Celorio, Elena Garro consideró conveniente confirmar los rumores y declarar a los medios de comunicación: "No creo que robe sus ideas deliberadamente; se conforma con adoptarlas como si fueran suyas".[1]

Las peripercias biográficas de los escritores de prestigio son otros tantos componentes que se adicionan a los restantes materiales recursivos que conforman los discursos de y sobre el plagio. Evidentemente no son, en su origen, materiales inehrentemente literarios, por lo que suelen estar ausentes de las obras y estudios críticos. Sin, embargo, espero haber demostrado con los ejemplos arriba evocados que las escaramuzas literarias siguen pautas y modelos genéricos. Cada actor utiliza los recursos de los que dispone en su ámbito de actuación social dentro de estrategias más amplias. Los discursos son considerados armas reglamentarias, tanto para el ataque como para la defensa.

3.2.2 Discursos apologéticos

> Oygamos aora las disculpas de los que escriben libros deshonestos, y las razones con que defienden sus maldades aquellos que de la aljaba de Cupido solo tomaron el furor; con que mas se hicieron locos furiosos que poetas prudentes.
>
> Daniello Bartoli, *El hombre de letras*[2]

Aunque anteriormente los teóricos y críticos –como los tratadistas medievales árabes o los humanistas del Renacimiento– las mencionaran incidentalmente, el jesuita Daniello Bartoli, en *El hombre de letras* (1645), parece haber sido el primero en tratar de manera sistemática la cuestión de las argumentaciones apologéticas. Dado que su caracterización y análisis de las prácticas plagiarias descansan en su caracterización teológica, en una *lógica de los actos*, de la infracción literaria (el plagio como pecado mixto: robo, fraude, mentira, envidia, pereza, vanidad, etcétera), su formación y experiencia sacerdotal parecen haberle inclinado a percibir las apologías del plagio como otras tantas ocasiones de ceguera voluntaria del pecador ante su propia con(s)ciencia.

---

[1] Aparece en una noticia sin firma del periódico *Libération* del 28/09/1995.
[2] "Las disculpas culpables de los poetas deshonestos" (BARTOLI, 1744, pág. 115).

Esta perspectiva moral será mantenida en la obra de Thomasius y Reinelius –quienes le dedicaron una sección de la *Dissertatio* con el explícito título de "Historia Vanorum Excusatiorum"–, así como en los tratados respectivos de Almeloveen y T. Crenius. Este último elabora una lista con los argumentos apologéticos más frecuentes. Entre estos encontramos meras recusaciones, como defensas basadas en argumentos estéticos (negociación del decoro) y otras basadas en el interés general de la sociedad.

El cambio de paradigma hacia concepciones jurídicas y bibliográficas propició nuevos argumentos basados en la *lógica de la propiedad* de los textos (*originalidad* y *trabajo*). La ampliación y el énfasis en el carácter social de la Literatura propiciaron asimismo argumentos apologéticos basados en el carácter colectivo del lenguaje (presentes sin embargo desde la Antigüedad) o de las formas culturales. A lo largo del siglo XX, estos últimos fueron retomados por las vanguardias en sus acciones y programas *políticos* de transgresión del orden moral y estético establecido.

Las apologías del plagio comparten con las restantes especies genéricas de la familia un repertorio constituido históricamente por materiales de procedencia diversa, una tradición textual y un corpus referencial: doctrinal, anecdótico, proverbial, etc. Dentro del género destacan obras enteramente consagradas a la cuestión como el tratado ya citado de Richesource, *Le masque des orateurs*, el artículo "Apologie du plagiat" de Anatole France o, más recientemente, el ensayo del novelista francés Jean-Luc Hennig, del mismo título.[1] Desde perspectivas teóricas más radicales y asumiendo postulados posmodernos, cabe incluir en esta familia textual los ensayos del *Art Critical Ensemble*, al igual que los de Stewart Home.

Los argumentos contenidos en éstas y otras obras que los reproducen tangencialmente consituyen un número relativamente reducido, como las "excusas impertinentes" que listaron Reinelius y Thomasius en su tratado. Autores más recientes que se han ocupado de la cuestión, como el abogado Alexander Lindey (1951, págs. 236-239) o K. R. St. Onge, dan un número variable de coartadas. Por comodidad expositiva las he agrupado en cinco grandes familias, aunque es innegable que existen motivos independientes que parecen poseer una historia particular.

Los tópicos apologéticos aparecen de manera habitual en las representaciones ficcionales y en los discursos poéticos contemporáneos. Es por este motivo que, salvando, los textos teóricos decididamente apologéticos, es en las obras de ficción donde más fácilmente encontramos estas formas genéricas subrayadas por las obras metaficcionales. Un buen ejemplo de

[1] "Defenses" en *The Melancholy Anatomy of Plagiarism*. Lanham, New York, London: University Press of America, 1980, págs. 91-97.

esto último, es *Caja negra*, novela del crítico y profesor de literatura hispanoamericana Pablo Sánchez, donde el protagonista, Raúl Garay, cuenta su ascensión a la cumbre del campo literario y su posterior caída debido a una acusación de plagio, que él negará durante toda la no-novela. En *Caja negra* podemos encontrar la totalidad de los tópicos más relevantes sobre plagio y teoría literaria, incluidas las teorías contemporáneas. Se trata, a fin de cuentas, de una evolución natural, habida cuenta de la permeabilidad de las fronteras genéricas que casi han convertido a la Crítica en un género ficcional más, o viceversa.

Otros personajes recurrentes son el Pierre Menard borgeano,[1] el Shakespeare apócrifo o el Molière que justifican sus "hurtos", Cide Hamete Benengeli, el licenciado Avellaneda, Virgilio o Valle-Inclán. Esta lista heterogénea tiene una extensión variable según los periodos y géneros, pero existe una manifiesta tradición ficcional sin distinción efectiva entre lo histórico, lo apócrifo y lo legendario. Las ficciones permiten quizás expresar mejor las paradojas sobre la autoría, irresolubles puesto que "irrepresentables" en el plano teórico. La ficción, debido a su componente emblemático-imaginario, permite la cohabitación de opuestos sin solución de continuidad (la realidad ficcional no es lógica, sino consistente). Aquí reside buena parte del interés en la ficción posmoderna por representar literariamente, es decir ejemplarmente, las aporías de la Teoría, en las que la figura del plagiario y sus "razones que defienden sus maldades" ocupan un espacio privilegiado.

3.2.2.1 Criptomnesia, apropiaciones inconscientes.

El protagonista de *Caja Negra* es acusado por un escritor que no conoce de plagiar una novela que no ha leído. Su reacción es por lo tanto la esperable: niega en rotundo las acusaciones y, ante la insistencia de los medios y de su entorno, acaba accediendo a leer el libro de su acusador, comprobando desconcertado que las acusaciones sí tienen fundamento; las semejanzas entre su libro y el ajeno son inquietantes. Conforme parece perder apoyos entre los suyos (su editor ya no le cree y ordena retirar el libro de la venta), Raúl Garay empieza a dudar de sí mismo y recuerda la etapa en la que leía manuscritos para una editorial en una habitación babélica donde había cientos de manuscritos que nadie leía y que nunca eran devueltos, por lo que en ocasiones volvían a ser revisados, incluso por el mismo lector, que no se percataba de su error hasta que era demasiado tarde. En un momento Garay comienza a dudar de su propia memoria.

[1] Una de sus últimas encarnaciones se encontraría en la novela del hispanista francés Michel LAFON, *Une vie de Pierre Ménard*. Paris: Gallimard, 2008. La agradezco a Julien Roger esta amable información.

En esta secuencia sobre la criptomnesia, Pablo Sánchez prosigue su recorrido irónico por las paradojas teóricas y las creencias axiomáticas que subyacen en la labor crítica y filológica. Una creencia muy extendida, rara vez explicitada como tal, sostiene que el *verdadero* talento de los escritores siempre sale a la luz más tarde o más temprano; que la historia siempre pone a cada uno en el sitio que le corresponde. La habitación con los manuscritos es una imagen contundente de lo contrario, pues el visto bueno del lector no implica que el libro se publique, antes debe contar con el visto bueno de los gestores empresariales de la editorial. Esto explica que los manuscritos no sean devueltos o tirados a la basura, pues las modas y las coyunturas pueden cambiar y con ellas las posibilidades de publicación.

Por otra parte, la mala memoria del autor se desvela como una mala memoria de lector. Tanto Pierre Menard como Funes el Memorioso sufren de no poder olvidar. La criptmomnesia es un exceso y una carencia mnemotécnica. Las semejanzas entre un texto y su hipotexto traducen la redundancia, la ausencia de recuerdo de la experiencia lectora previa una falta de competencias. Es por este motivo que el olvido del carácter citacional de los materiales reproducidos no exime de la condena a partir de las definiciones legales. Moralmente neutraliza la condena, literariamente no es una excusa que se acepte en la actualidad. La Teoría literaria, sin embargo, asume sin mayores problemas las hipótesis que presumen un sujeto sólo parcialmente consciente en la producción literaria. Las tesis sobre el inconsciente, el lenguaje de los sueños o el sujeto "escindido" de Lacan siguen compartiendo el escenario de las definiciones artísticas con concepciones psicológicas más básicas, construidas a partir del modelo romántico que establece el estilo como la huella material de la psique de los autores.

3.2.2.2 Todo está escrito

Naturaleza ineluctable de la tradición y de la intertextualidad. Citado hasta la saciedad hasta convertirse en un lugar común, el levítico "no hay nada nuevo bajo el sol" fija en los orígenes de la discursividad occidental los límites de la creación humana, mero eco y repetición de una poética monológica y divina. La admonición bíblica tiene su correlato literario en el canónico "todo está escrito" de La Bruyère; canónico, entre otras muchas variantes posibles, porque Lautréamont lo escogerá para su programa de plagio progresista. Lautréamont descubre las posibilidades productivas de una lengua liberada de memorias, y se sirve de una *poética de la repetición* para demostrar con los medios más económicos que "en Literatura no hay nada escrito", exageración que, sin embargo, conformará el tercer mandamiento del "Decálogo del escritor" de Augusto Monterroso. Todo está escrito y, sin embargo, la literatura continúa.

La literatura como patrimonio común. Las fronteras de las palabras, su propiedad y su uso son una cuestión política. Tal es la constatación de los que acuñarán los primeros eslóganes a favor de la libre circulación de materiales literarios: L. A. Séneca: "aquello que está bien escrito mío es", y el más radical todavía Quinto Aurelio Símaco "Lo publicado es público". Otra variante: lo que se lee es de todos. En la Edad de la Literatura este tipo de literatura sin autores, sin derechos de autor, subsiste en los márgenes de los corpus canónicos o académicos. El arte sin autores no parece incumbir a la Estética sino a la Antropología. Esta separación se encuentra reiterada en el ámbito literario entre lo que se entiende normalmente por "literatura" y "literatura popular" cuyas características serían, en la ortodoxa opinión de R. Menéndez Pidal:

> Frente a las generalidades del arte individual, cuya forma y fondo han sido plasmados en modo definitivo y estable por el autor, las obras de arte tradicional son una excepción: su fondo, su asunto o tema despierta un interés colectivo permanente, mientras su forma, fácil y sencilla, es inestable y cambiante; su fondo, su estructura legendaria o cuentística, emite radiaciones poéticas, preñadas de variantes incitadoras a la refundición.[1]

En la definición de Menéndez Pidal, el elemento marcado (la excepción) es claramente la literatura tradicional, y ésta es la acepción más frecuente en los estudios literarios, pero ¿qué sucedería si fuera al revés? Macedonio Fernández, situado por Julio Premat a la cabeza de la tradición argentina de las figuras negativas de autor, invita a los lectores, como ya lo hicieran Juan Ruiz Arcipreste de Hita o Laurence Sterne, a completar la obra: "Suprima, corrija, pero en lo posible que quede algo"[2]. Una opinión desde el otro lado de la barrera, la canción popular, el bando de los artistas-ejecutantes, enuncia una poética próxima a la de Macedonio. Su autor es un compatriota, José Larralde, que explica del siguiente modo su relación con el patrimonio cultural:

> A lo mejor ya lo he dicho y caigo en la redundancia/ pero con mucha constancia y repitiendo se saca/ redundanciando las vacas se engrandecen las estancias./ Por eso a veces repito las cosas que ayer ya dije/ el repetir no me aflige porque lo viejo es lo nuevo./ Todas las aves dan huevo, después el hombre es el que elige./ Pa que voy a decir buen día si eso ya lo dije ayer/ hay cosa que habré de ver y hay otras que las he visto/ repite su canto el misto por ayer, hoy y después./ También se repite el sol, y la luna y las estrellas,/ el mostrador, las botellas, el viento y los aguaceros,/ y en el canto verdadero se van repi-

[1] Citado por J. RUBIO TOVAR (2004, pág. 415).
[2] Macedonio FERNÁNDEZ, "Al que quiera escribir esta novela (Prólogo final)" en *Museo de la novela de la eterna*. Ed. Ana María CAMBLONG y Alfonso DE OBIETA. 2ª ed. París: ALLCA XX, 1996, pág. 253.

> tiendo huellas./ Que no haya malentendido en esto de repetir/ cada uno habrá de seguir por donde mejor le cuadre/ ansí lo pensó mi madre por eso es que estoy aquí.[1]

Finitud y recursividad. El material del que están compuestas las obras literarias es el lenguaje. El número de unidades lingüísticas es limitado, pero gracias a su combinación a través de la *doble articulación del lenguaje* podemos expresar todo lo imaginable. Es más, gracias al lenguaje figurado, es posible otorgar nuevos significados a las unidades, por lo que básicamente y hasta cierto punto, el comportamiento de éstas es impredecible o, como sostenía el gato de Cheshire en el País de las Maravillas, las palabras significan lo que uno quiera. Ahora bien, la experiencia de los hablantes (percepción correcta e incorrecta, a la vez) es que a lo largo de una jornada normal empleamos las mismas palabras día tras día. En el mismo sentido pero desde la Literatura, Horacio Quiroga se pronunciaba contra las veleidades estilísticas:

> Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: "Desde el río soplaba el viento frío", no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla".

Las concepciones lingüísticas que subyacen en la propuesta de Quiroga presuponen una textualidad donde la recursividad, la repetición, forma el armazón sobre el que se disponen o se transforman los nuevos materiales. Esta es una de las ideas centrales de la teoría imitativa clásica. Como representante de los modos poéticos conservadores, más que tradicionales, Rafael Leal elegía la siguiente defensa, que recuerda a otras que ya hemos tenido ocasión de ver en la presente investigación (como la defensa que de Garcilaso hace el Brocense):

> Tampoco deberán levantar contra mi el grito aquellos, que al advertir en una obra poetica un verso, ó un pensamiento, que se halla en otra, ó cierta semejanza entre algunos rasgos del plan de un poema, y los del plan de otro, al punto claman, que el autor es un copista, ó un plagiario. Porque si esto bastó para condecorar á qualquiera con tan honrosos títulos: Virgilio, que ha tomado mucho de Homero, que ha trasladado algo de Apolonio, y ha insertado á la letra en sus *Eglogas* versos de Teócrito, será un solemne plagiario. La *Eneida*, la *Jerusalen Libertada*, la *Henriada*, y aun las originalisimas *Lusiadas*, y el *Paraiso Perdido* serán copias; y Virgilio, Tasso, Voltaire, Camoens y Milton serán copistas y plagiarios.[2]

---

[1] Estos versos se encuentran en la canción "Herencia para un hijo gaucho III" del disco *El sentir de José Larralde*. Buenos Aires: RCA, 1968.

[2] Rafael LEAL, *Obsequios de Córdoba a sus Reyes, ó Descripción de las demonstraciones públicas de amor y lealtad que Córdoba tributó a nuestros Católicos Monarcas*. Córdoba: Imprenta de Juan Rodríguez de la Torre, 1796.

Similitudes por coincidencia del medio. En relación estrecha con el punto anterior, la materialidad del lenguaje es uno de los *puntos ciegos* que se encuentra cualquier reflexión sobre identidades y semejanzas literarias. Es un adagio difundido en el mundo jurídico que sostiene que las "ideas no son patentables, su expresión sí". Algo parecido fue planteado por los formalismos (Bajtín, Propp) y escuelas narratológicas (Greimas, Genette); la tesis es la siguiente: existen estructuras narratológicas, esquemas narrativos y roles genéricos que nos permiten reducir las historias a unas pocas tramas. Alexander Lindey ofrece cifras que se sitúan entre 36 argumentos (Carlo Gozzy) y 250 (Dunlop). V. Propp también redujo los argumentos a pocos elementos y patrones combinatorios.[1] En los últimos años de su vida, el nobel Saramago fue acusado por Teófilo Huerta de haber plagiado un relato suyo en la novela *Intermitencias de la muerte*.[2] Huerta argumentaba que la parte más importante en la dos obras, la trama (la muerte deja de actuar sembrando el caos y el sufrimiento en el mundo) eran idénticas. Sin querer dar la razón al escritor portugués, forzoso es señalar que varias décadas antes se produjo en Hollywood un juicio por plagio en el que estuvo involucrada cierta película que se titulaba *Death Takes a Holiday* (LINDEY, 1951, pág. 269), y que la idea central del argumento tanto de la obra de Saramago como de la de Huerta se encuentra en un cuento tradicional andaluz.[3]

La recursividad de las palabras, que es también un énfasis del número limitado de unidades de expresión, es un argumento extremadamente recurrente en todas las épocas de la literatura, especialmente en contextos donde los autores tienden a diferenciar su producción de la de competidores locales. Podemos, por ejemplo, encontrar este argumento ya en Horacio y, más tarde, en las *Tablas poéticas* de Cascales, sobre la dificultad (y por lo tanto el mayor valor) de no repetir lo que otros han escrito, al recorrer los mismos temas. Pero podemos rastrear hasta la Antigüedad el argumento; así, Francesco Petrarca, en una epístola a Boccaccio realizaba la siguiente advertencia:

> Esta cosa quiero dejar clara, pues si cualquiera de mis escritos en lengua vernácula se asemeja o es idéntico a cualquiera de los de él [Dante], o de cualquier otro, no puede atribuirse a robo o a imitación, cosas que he evitado como si se tratara de un escollo, en

---

[1] Vladimir PROPP y E. MÉLÉTINSKI, *Morphologie du conte. Les transformations des contes merveilleux/ L'étude structurale et typologique du conte*. Trads. Marguerite DERRIDA, Tzvetan TODOROV, Claude KAHN, Paris: Seuil, 1970.

[2] Marcos MAYER, "La insoportable levedad del plagio", en el suplemento cultural del diario *Clarín* del 5 de agosto de 2006. Cito por la edición electrónica [última visita, julio de 2009]: http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2006/08/05/u-01246343.htm.

[3] Antonio RUIZ ALMODOVAR, *Cuentos al amor de la lumbre*, tomo I. 2ª ed. Madrid: Anaya. 1984, págs. 313-317.

> especial en las obras en lengua vernácula, sino a la pura casualidad o a semejanza de ideas, como lo llama Tulio, que me hizo seguir involuntariamente las de otro.[1]

Plagio anticipatorio. La expresión pertenece originalmente a François Le Lionnais, miembro del *Ouvroir de Littérature Potentiel*, entre cuyos compañeros se popularizó. La expresión, en un principio, designaba al descubrimiento casual de algún pasaje u obra que parecía adelantarse a procedimientos y textos posteriores.[2] No obstante, las técnicas empleadas por el OuLiPo, con frecuencia basadas en la reescritura creativa, combinatoria o jeroglífica de textos anteriores, terminaron difuminando la frontera entre el plagio anticipatorio accidental y deliberado. Marcel Bénabou, que explica el plagio oulipiano a través de los usos que G. Perec, J. Roubaud y él mismo[3] han hecho de esta noción, concluye:

> …es ciertamente, como todo plagio, generador de textos, un antídoto contra la angustia de la página en blanco; sin embargo, en la medida en que, como todo texto oulipiano, ofrece medios para dar acceso a los mecanismos que han contribuido a su elaboración, produce en el lector un efecto adicional. Modifica la actitud del lector, con respecto al texto leído, lo incita a la sospecha, lo conduce a una atenta relectura, e incluso a una nueva reescritura (1992, pág. 30).

El plagio anticipatorio, sin que quepa distinción con la intertextualidad intencional, tiene su aplicación ficcional en el César Paladión borgeano, variante de Pierre Menard, que elige sus "modelos" y los asimila completamente. Borges enumera los títulos de las obras paladianas: *Emilio, El sabueso de los Baskerville, De los Apeninos a los Andes, La cabaña del tío Tom,* etcétera. Borges asegura que si Paladión no se atrevió a apropiarse de la obra de Lugones y sí de la de Herrera y Reissig es porque "no se juzgaba digno de asimilarlos".[4]

3.2.2.3 La apropiación como transformación y mejora

La doctrina tradicional de la *imitatio* clásica propugna la apropiación enriquecedora. Ya citamos en el capítulo correspondiente al plagio en la Antigüedad los consejos a los nuevos poetas y oradores de Horacio, Séneca y Cicerón, que aconsejaban "escoger" y "digerir" bien sus modelos. Dado que la lengua poseía un número limitado de recursos expresivos, y la repetición era en principio inevitable, los autores debían incrementar el patrimonio del que

---

[1] Apud I. NAVARRETE (1997, pág. 25).
[2] Ver la intervención de Marcel BÉNABOU, "Les ruses du plagiaire: exemples oulipiens" en el coloquio internacional organizado por C. VANDENDORPE (1992, págs. 17-30).
[3] Ver de Marcel BÉNABOU, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres.* Paris: PUF, 2002.
[4] Jorge Luis BORGES y Adolfo BIOY CASARES, *Crónicas de Bustos Domecq,* Buenos Aires: Losada, 1998, págs. 24-25.

disponían. Toda apropiación que ofrece algún elemento inédito, un equilibrio mejorado entre los elementos apropiados, un nuevo matiz que enriquezca el capital literario común, es bienvenida, lo demás merece desaparecer en el olvido de la Historia. Este principio de la ortodoxia imitativa y apropiacionista se mantiene vigente en la crítica contemporánea, aunque en nuestros días quede obscurecida por los conceptos de "coherencia, autenticidad y valor".

Prerrogativas del genio. El desarrollo de la doctrina del genio individual a partir del siglo XVIII, desembocó en las figuras románticas de autor, la sacralización de los estilos y una elevación de la posición simbólica ocupada en la sociedad, pero también en los escenarios decadentistas en los que desempeña un papel ambiguo por encima de las convenciones sociales. Entre estas dos coordenadas, A. Dumas aprovechaba los materiales tradicionales, así como la noción de genio y de estilo, para justificar sus apropiaciones:

> Puesto que son los hombres, y no el hombre, los que inventan, cada uno llega en su momento, se apropia de las cosas conocidas por sus padres, las aplica a través de nuevas combinaciones y después muere después de haber añadido algunas parcelas a la suma de conocimientos humanos, que lega a sus hijos; una estrella en la Vía Láctea. En cuanto a la creación absoluta de una cosa, creo que es imposible. Dios mismo, cuando creó al hombre, no quiso o no osó inventarlo; lo hizo a su imagen. Esto es lo que hacía que Shakespeare dijera, cuando un crítico estúpido lo acusaba de haber tomado una escena de un autor contemporáneo:
>
> – Es una hija a la que he sacado de las malas compañías para que conozca las buenas.
>
> Y Shakespeare y Molière tenían razón, puesto que el genio no roba, conquista, transforma el territorio del que se apodera en una provincia de su imperio (1833, pág. 617).

Nieta de don Antonio Maura e hija del Duque de Maura, Julia Maura fue colaboradora del *ABC* de la primera posguerra. Su nombre aparece a menudo citado no ya como una de las pocas dramaturgas españolas del siglo XX, sino como una verdadera precursora en un mundo de las letras que era, sin lugar a dudas, tremendamente machista en la España de la década de los 40 y de los 50. Al parecer, ocasionalmente se hacía ayudar por un colaborador, Manuel Martínez Remis –poeta y autor de guiones y antologías poéticas poco conocido– para la elaboración de sus artículos semanales. Aparentemente, esta cooperación funcionó sin mayores problemas hasta que algún lector especialmente atento descubrió que Martínez Remis había introducido literalmente y en extenso opiniones y aforismos de Oscar Wilde en los textos firmados por la escritora. El escándalo (hoy olvidado) adquirió pronto las proporciones acordes con la celebridad de la acusada, que se vio súbitamente convertida en el blanco general de

censura y chanzas diversas, la condena moral de los colegas que se rasgaron las vestiduras (en su mayoría masculinas) y pusieron el grito en el cielo desde las tribunas periodísticas.[1]

Aunque la autora negó las acusaciones, la dirección de ABC prescindió de sus servicios y Maura perdió su prestigio literario. La autora todavía publicó una antología de artículos con el título vindicativo (aunque delator en el uso del posesivo excluyente) de *Estos son mis artículos*, con el propósito declarado de aclarar las circunstancias de sus "plagios" y hacer cambiar de opinión a los que creían que "ya no tenía nada que hacer en literatura".[2] En este libro se incluye una defensa de la "Lógica y necesidad del plagio" (1953, págs. 179-184), donde la autora desarrolla el tópico de la originalidad como labor análoga a la de la abeja que, de flor en flor (de autor en autor), recoge la materia a partir de la cual producirá la miel, conocidísimo adagio que podemos encontrar, por ejemplo, en Séneca, en Cicerón o en Horacio. La autora no niega las apropiaciones e incluso las reivindica:

> Solamente yo he tenido, cuando me he lanzado a plagiar, de hacerlo a cara descubierta, con nobleza sin disimulos, con la fidelidad del calco. Pero tiene su explicación. Yo he plagiado por convencimiento (…) A mí me pareció que la única manera posible que yo tenía de parecerme algo a los genios era plagiar de vez en cuando como ellos. Y lo hice. Pero por excepción. (…)
>
> Y todo esto que sobre el plagio estoy diciendo seguramente estará sacado de alguna parte. Porque yo he debido de oír esto, aunque no recuerde dónde. Va surgiendo de mi subconsciencia a merced de la circunstancia. Pero estoy segura de que el plagio está dicho y no se pueden decir ya más que plagios (1953, págs. 183-184).

En efecto, sus argumentos coinciden con los de A. France, R. de Campoamor o A. Dumas, aunque el efecto obtenido no fuera el mismo.

3.2.2.4 Cinismo. La generalización de la inmoralidad y de la incultura.

> Mundus vult decipi, ergo decipiatur[3]
>
> La ignorancia y la incultura de mis compatriotas es hoy en día tan grande que se pueden introducir en las obras propias páginas enteras de un autor clásico sin que nadie lo descu-

[1] Los epigramáticos de turno, no dudaron en pergeñar unas coplas para la ocasión, como la siguiente de Juan Pérez Reus: "Sacudiéndose la abulia/ sacó su balanza Themis/ y así sentenció in extremis:/ Tanto monta doña Julia/ como Óscar [Manuel, en realidad] Martínez Remis"; citado por Jaime CAMPMANY "Otra de negros" en el ABC, edición de Sevilla, del Martes 17 de Octubre de 2000, pág. 15.

[2] Julia MAURA, *Estos son mis artículos*. Madrid: Aguilar, 1953, pág. 17.

[3] "Si el mundo quiere ser engañado, que lo sea." Frase que figura en la imagen que sirve de frontispicio a la *Charlataneria Eruditorum* de Mencken, transcrito en latín macarrónico germánico: "Muntus fuld Zetipi"; la imagen representa a unos charlatanes de feria, acompañados de saltimbanquis delante de una multitud (de necios) (MENCKEN & HEUMANN, 1747).

> bra (y yo diría que incluso "capítulos enteros" si se trata, en especial, de autores de la Antigüedad greco-latina) (…) Ya ve que se han resuelto todas las dificultades de la creación literaria para los autores franceses, puesto que les bastará de ahora en adelante, el día en que no tengan nada más que decir, con tomar prestado ampliamente a sus predecesores, en una casi total impunidad. [1]

La cita que sirve de epígrafe proviene de una carta del autor de *La Reine morte* a un lector que había detectado amplios préstamos no-declarados en esta obra. Se trata de una justificación que descansa sobre la "ignorancia y la incultura de los lectores". Los más inusual de esta apología es que no discute el carácter ilegitimo de la praxis del plagio. La "casi total impunidad" de la que goza el autor resulta de la imposibilidad de aplicar las leyes literarias (dado que al tratarse de clásicos, la competencia judicial parece excluida).

Lo chocante en la respuesta de Montherlant reside más en el hecho de que no intente argumentar la autonomía de la Estética frente a la Ética, sino que alegue la inoperatividad de esta última. Es mucho más frecuente encontrar este tipo de apología en textos de ficción donde el autor puede servirse de las distintas voces para distanciarse del contenido polémico expresado, como sucede en las obras humorísticas de Suárez de Figueroa y Tomás Antonio Sánchez:

> No escrupulices en tomar de otros libros sin citarlos lo que te convenga para esponjar y engrosar el tuyo [con esto ganan todos porque son pocos los que saben leer y se dan cuenta]. Este consejo no pienses que es de ahora (…). Apenas podrás hurtar de un autor que no haya también hurtado.[2]

3.2.2.5 Intertextualidad intencional implícita o explícita

La apropiación como homenaje o complicidad. La reproducción de pasajes ajenos es en ocasiones percibida o presentada como una muestra de admiración entre colegas profesionales. Los problemas aparecen cuando los textos son confrontados a la mirada de las distintas comunidades interpretativas. Se recordará que las apropiaciones de Ben Jonson y Shakespeare de los textos de Marlowe fueron interpretadas en un primer momento como homenajes implícitos y, décadas más tarde, como "plagios". A esto se refería Juan Carlos Onetti cuando afirmaba:

---

[1] Apud R. de CHAUDENAY (2001, pág. 284).
[2] T. A. Sánchez, *Carta de Paracuellos*, citado por Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (2006, pág. 198).

> Todos coinciden en que mi obra no es más que un largo, empecinado, a veces inexplicable plagio de Faulkner. Tal vez el amor se parezca a esto. Por otra parte, he comprobado que esta clasificación es cómoda y alivia.[1]

Del mismo modo, el escribidor de Vargas Llosa no tenía mayores reparos en que lo plagiaran, al contrario, deseaba que su obra se difundiera "aunque sea bajo otras rúbricas"; lo que no podía soportar es que los argentinos "encanallaran" sus libretos.[2]

El derecho de cita. El uso de la cita, explícita o por el contrario no marcada, fue identificado tempranamente como una forma de homenaje, pletesía o complicidad. En *Las noches áticas*, Aulio Gelio identifica claramente la polisignificación de la mención como acto de habla performativo: "Laudare significat prisca lingua nominare apellareque: (…) qui neque mentione aut memorial ulla dignus, unquam nominandus est".[3] La no mención, el olvido citacional, equivale a la desaparición como sujeto digno de discurso. Las acusaciones de plagio son, ante todo, cuestiones identitarias vitales para los autores: perder una batalla puede significar el silencio, la definitiva muerte editorial. El extremo contrario, la pedantería, significa el descrédito de otro calibre.

Parodias y literatura en segundo grado. La Posmodernidad ha añadido nuevas variantes metaliterarias o metaficcionales, demostraciones, muestras aporéticas y paradójicas que jalonan las evoluciones en los modos de leer y escribir –y todas las variantes y propuestas intermedias–; trayectoria aún no completada desde el cambio de perspectiva que supone la digitalización y virtualización de la Escritura. Los argumentos y figuraciones basados en nociones como "intertextualidad" (=dialogismo, transtextualidad, hipertextualidad), "Biblioteca Total", "semiosis ilimitada", "muerte del autor", "Plagiarismo" (=apropiacionismo, situacionismo, plagio guerrillero, huelgas de arte) y otros fantasmas de la Crítica, la Teoría y la Praxis literarias caracterizan el momento presente de luchas políticas y culturales ante el decorado inestable de una crisis permanente.

Las tendencias esbozadas arriba no permiten una clasificación cronológica o una taxonomía excluyente. De hecho, como las nociones de "literatura", "autoría", "valor estético" o "plagio" mismo, su naturaleza es siempre mixta y heterogénea. En distintas épocas se han utilizado los mismos tópicos y argumentos con pesos específicos, y significaciones muy dis-

---

[1] En una entrevista con Jorge Rufinelli. Citado por Alejandro José LÓPEZ CÁCERES, "Onetti tan memorable: una semblanza de sus cuentos". *Espéculo*, nº 43. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009. Disponible en línea [última visita, agosto de 2010]: http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/omamora.html.

[2] Mario VARGAS LLOSA, *La tía Julia y el escribidor*, Madrid: Alfaguara, 2000, pág.71.

[3] Citado por Antoine COMPAGNON (1979, pág. 49).

tintas. Es más, si algo caracteriza los discursos tanto *fiscales* como *apologéticos* sobre la cuestión es la fuerte influencia ejercida por la tradición, por las representaciones heredadas, la recurrencia formal y de contenidos: argumentos, ejemplos, calificativos, tropos, etc.

Pepe Monteserín ganó el *Premio de Ensayo Juan Gil Albert* de la ciudad de Valencia con una novela, *La conferencia. El plagio sostenible*[1], donde el narrador intenta demostrar en la conferencia que da título a la novela que todo está ya dicho, que toda la literatura es plagio: José Buelves, peón técnico de profesión, lector y autodidacta empedernido, recibe el encargo de pronunciar una conferencia en el ateneo local sobre el sueño y el despertar en las primeras líneas de los textos literarios. En la novela, asistimos a la conferencia y, a través de *flash-backs*, a la docena de días que la precedieron y en los que el protagonista la preparó. Durante su larga disertación, el conferenciante hace un repaso de la historia de la literatura como un "gran plagio universal", tesis que hilvana con citas de los comienzos de novelas de su extensa y ecléctica biblioteca personal. El libro, pues, expone una *praxis activa* de la apropiación de textos ajenos, mediante la *interpolación* de fragmentos y modulaciones de "frases célebres", dado que, en cualquier caso todo resulta en:

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

[1] Pepe Monteserín, *La conferencia. El plagio sostenible,* Madrid: Lengua de Trapo, 2006.

> aparte. Y plagiamos también de la manera más grosera: primero traducimos, luego imitamos en nuestro idioma y, finalmente, lo emulamos.[1]

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

[1] *Ibidem*, págs. 185-186.

3.3 Representaciones del plagio

> Symbola ignominiosa, quae petuntur à brutis, ab hominibus, à corporibus inanimatis.
>
> *Dissertatio philosophica de plagio literario*
>
> J. Thomasius y J. M. Reinelius (1692).

Las representaciones del plagio actuales son el resultado de siglos de discurso literario y crítico; son el testimonio de los prejuicios, los valores y modos culturales desaparecidos o todavía activos. En el que sería el primer trabajo monográfico sobre el plagio literario, Reinelius y Thomasius identificaban claramente la función pedagógica y normativa que desempeñaban las imágenes utilizadas para representar el fenómeno, aprobando especialmente las imágenes que mostraran a los plagiarios como seres ridículos e indignos, y sugerían tres ámbitos metafóricos de preferencia para representarlos: animales, hombres y objetos inanimados.

Hemos podido comprobar hasta qué punto las instituciones e instancias culturales se sirven de estos recursos figurativos para ejercer presiones en los sujetos (quién puede hablar), los objetos (qué se puede decir) y los modos de expresión. Debemos insistir, una vez más, en que el hecho de que los actores sean conscientes de estas funciones del lenguaje figurado es en realidad poco relevante en la conformación del repertorio imaginario, aunque sea determinante en el uso que se haga de él.

3.3.1 Infracciones literarias

> La crítica es, digámoslo así, la policía de la República Literaria. Es la que inspecciona lo bueno y lo malo que se introduce en sus dominios. Por consiguiente, los que ejercen esta dignidad debieran ser sujetos de conocido talento, erudición, madurez imparcialidad y juicio; pero sería corto el número de los candidatos para tan apreciable empleo, y son muchos los que lo codician por el atractivo de sus privilegios, inmunidad y representación.
>
> José Cadalso.[1]

[1] Apud J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (2006, pág. 36).

En la obra más completa publicada hasta el momento sobre la cuestión, Susan Stewart incluye el plagio, como era esperable, entre una de las múltiples modalidades de crimen discursivo o literario: la pornografía, la herejía, la blasfemia, la difamación, faltas varias contra la moral pública, sedición, corrupción, propaganda, el grafiti, etcétera.[1] Muchas de las que se consideraban violaciones de la ética textual han dejado de serlo y, en general, la difusión de la noción liberal de la libertad de expresión y de prensa, sumada a la supresión de la censura como sinónimo de democracia, han supuesto una disminución relativa a escala global de tales calificaciones. Existen excepciones obvias: los textos juzgados culpables de delitos de opinión –xenófobos, racistas, *negacionistas* o simplemente perniciosos para la sociedad– pueden ser objeto de censura institucional e incluso penal; determinados textos –como los pornográficos– pueden ser de acceso restringido o vigilado; más prosaicamente, la *autocensura privada*, es decir todos los mecanismos –no necesariamente ocultos– que determinan las razones sociales, económicas o ideológicas para publicar un texto o, por el contrario, vedarlo, y que pueden incluir ciertas nociones de crimen literario.

El plagio, la reescritura abusiva, es también una de estas *rarae aves* supervivientes de la antaño abundante fauna y flora de los imaginarios delictivos. Entre las posibles razones para su persistencia se encuentra su ámbito específico de actuación: el régimen de la propiedad privada y del *copyright*, como su encarnación capitalista moderna. Ahora bien, el Derecho, como toda herramienta ideológica, reposa sobre unos procedimientos convencionales de representación, cuya base es alegórica o metafórica y que, en el lenguaje de la criminología moderna, se conocen como *ficciones legales*. Estas imágenes alegóricas poseen unos fines específicos. Sirven, en primer lugar, para dibujar los retratos-robot del criminal y de la víctima. Ilustran, además, los argumentos, presentados como "evidentes", necesarios a la hora de dictaminar las medidas punitivas y coercitivas que la sociedad aplicará a los criminales en función de los distintos imaginarios, épocas y lugares de aplicación.

3.3.2 Metáforas peligrosas

El lenguaje figurado alberga no pocos peligros. El más inmediato es la relativa falta de control de la interpretación que se le dará, pues nunca se puede descartar, en principio, una lectura *literal* de este tipo de enunciados. Además, los signos poéticos tienen una inoportuna tendencia a ser *motivados*, lo que en términos prácticos resulta en una *contaminación* de su significado, susceptible de acarrear efectos secundarios indiscriminados, como lo atestigua la

[1] Susan STEWART. *Crimes of Writing. Problems in the Containment of Representation*. Durham, London: Duke University Press, 1994.

milenaria metáfora para definir la relación entre autor y textos como "paternidad literaria", con las conocidas consecuencias en la concepción del hecho literario y de su relación con las mujeres.

Lejos, pues, de responder a simplistas esquemas semióticos del tipo *a sustituye a b, en el plano del contenido*, los movimientos metafóricos –más caracterizados por la *simbiosis* que por la sustitución–, arrastran toda una constelación semántica y de elementos extra-discursivos. Aplicados a la producción del discurso responden a estímulos ideológicos e históricos. Si se acepta que, así como el lenguaje humano, la literatura *también* es una obra colectiva, dentro de la negociación entre los distintos espacios individual y comunitario –aquel *dialogismo* de M. Bajtín, o el *leerescribir* del que nos habla Milagros Ezquerro (2008)–, las representaciones figuradas (en tanto bastiones ideológicos) se convierten en herramientas y objetivos prioritarios en los conflictos de intereses entre los distintos participantes, pues, en la suerte de estas representaciones, se juega a menudo la capacidad de establecer convenientemente las reglas del campo literario. Dentro de las metáforas que definen la literatura, en concreto aquellas que son quizás las más interesantes, las consagradas a sus límites y a sus tabúes, se encuentran las representaciones de los **villanos** y de otros **marginales** literarios. Es evidente que, mediante la caracterización del *mal*, estos imaginarios persiguen su mejor domesticación y eventual neutralización. En ocasiones, estos *roles ficcionales* gozan de una larga vida a través de los textos, lo que no hace sino atestiguar la eficacia en el cumplimiento de las funciones que les son atribuidas.

Los significantes empleados por estas figuras retóricas deben, sin embargo, cumplir ciertos requisitos; deben, por ejemplo, poseer algunos rasgos semánticos mínimos que permitan una identificación antropomórfica. Esto explica que, pongamos el caso, *a priori* el **espejo** o el **eco** se presten mejor a una representación abstracta de la repetición y de la *replicabilidad*, mientras que otras resulten más eficaces para mostrar la ocurrencia individual del mismo fenómeno. Por otra parte, la elección de los significantes se supedita a los fines específicos de la enunciación: apologéticos o admonitorios. Dado el carácter esencialmente polisémico y recursivo de la Escritura, las mismas prácticas pueden ser interpretadas positivamente (el **león**, el **conquistador**, etc.) o de manera negativa (el **cuervo**, el **colonizado**). Existe una jerarquía clara, aunque no siempre respetada, que sitúa al hombre antes que a los animales, ellos mismos en una pirámide simbólica, y, en último lugar, a los seres mecánicos. Este orden puede ser apreciado en la caricatura de Jean Ignace Gérard, Grandville, contra los artistas manieristas y *pompiers*, que confundían imitación y técnica con el verdadero arte.

Lo que sigue a continuación es una breve exposición de estas figuras metafóricas. En su variedad histórica se cifran las tensiones semánticas e ideológicas, los pulsos entre las distintas concepciones del hecho literario. Algunas son hoy en día caducas, otras se repiten de manera cotidiana. Su estudio expone los rastros de los distintos intereses en juego en cada ocasión, que dan cuenta de las diferentes estrategias y negociaciones del espacio público literario.

Ilustración 24: Jean Ignace Gérard, Grandville, "Le royaume des marionettes", *Un autre monde.* Paris: 1844, pág. 78.

3.3.3 De animales

> ¡Qué lágrimas, qué penas en nuestra niñez, qué peregrinaciones i desvelos no pasamos después en más madura edad! ¡Tanto leer, tanto escrivir, tanto meditar para una poca luz, que venimos a dar al discurso!; i lo peor es que para ella fue menester que tuviésemos por maestros a los animales, con los quales anduvo más cortés i franca la naturaleza. Ellos nos enseñaron gran parte de las artes i sciencias. De las abejas aprendimos la política; de las hormigas, la económica; aquellas nos dieron exemplo de la monarquía en el govierno de uno; estas [de] la aristocracia en reducille a pocos, i estos los mejores (SAAVEDRA FAJARDO, 1973, págs. 118-119).

Como muestra esta cita de la República literaria de Diego de Saavedra Fajardo, las primeras encarnaciones de los infractores de la moral literaria se encuentran en el mundo animal. Su aptitud para ser integradas en apólogos, fábulas y relatos didácticos o normativos explica su amplia popularidad en escritores de diferentes épocas. Esto no evita que su carácter emblemático esté sujeto a todas las vicisitudes históricas esperables.[1]

No es sorprendente que las *Fábulas literarias* de Tomás de Iriarte nos puedan proporcionar la mayoría de los ejemplos de las categorías zoológicas. Este es un imaginario accesible a todos y que pervive en la literatura infantil y en multitud de frases idiomáticas. Cuando Pablo Neruda buscó la paz en la "guerrilla literaria" utilizó una alegoría animal, pero sin las connotaciones ofensivas empleadas en las pullas (de Rokha lo llamaba "bacalao"):

> La vida literaria no puede ser una lucha entre dinosaurios y gliptodontes, ni entre jirafas y canarios. Tampoco una pelea de perros o una carrera de caballos. ¡Abajo el yoísmo y los agresivos monopolistas de la poesía! ¡Seamos como los elefantes! ¡Son tan grandes y todos caben en el bosque![2]

Las fábulas se sirven de otros seres vivos e incluso inanimados, empleados con idénticos propósitos literarios sin mayores problemas, como era tradicional en el género. Así, en "La parietaria [planta parásita] y el Tomillo", Tomás de Iriarte ilustraba un tipo de "falso autor" que sólo se asemeja indirectamente al plagio:

> Cuando veo yo algunos que de otros escritores/ a la sombra se arriman y piensan ser autores/ con poner cuatro notas, o hacer un prologuillo,/ estoy por aplicarles lo que dijo el

[1] Hillel SCHWARTZ, "Second Nature", en *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles.* New York: Zone Books, 1998, págs. 143-173.
[2] Citado por Faride ZERÁN (2005, pág. 122).

> tomillo./ Nadie pretenda ser tenido por autor sólo con poner un ligero prólogo, o algunas notas a libro ajeno.[1]

3.3.3.1 Abejas, cigarras, hormigas, mosquitos, arañas y otros bichos.

> Cantan otros bichos más pequeños y feos como los grillos y las cigarras. Y hasta los mosquitos.
>
> Ramón J. Sender.

> Basta ya de pendencia;/ y por final sentencia/ el mal vino condeno;/ lo chupo cuando es bueno,/ y jamás averiguo/ si es moderno o antiguo. (…)/ Mi texto favorito/ será siempre el mosquito.
>
> Tomás de Iriarte (págs. 235-236).

Otra familia de ilustre y antiguo linaje. Aunque de especies diferentes de insectos, tanto **abejas** como **hormigas** poseen en común la laboriosidad del enjambre, puesto que tanto en las representaciones entomológicas positivas como negativas, los dos rasgos semánticos que se destacan son la sociabilidad de los escritores y su insignificancia individual frente al número y la dimensión superior de la **colmena**, la **colonia**, el **termitero** o la **marabunta,** suerte de fluctuantes correlatos objetivos de la sociedad (literaria), la tradición o la Escritura. La tradición occidental ha querido que Lucio Anneo Séneca acuñara la imagen, que se repetiría en Quintiliano y en buena parte de los tratadistas de una cadena ininterrumpida que alcanza hasta la teoría literaria del siglo de las Luces y del Romanticismo: "el escritor debe proceder como las abejas, que escogen lo mejor de cada flor, y no como las hormigas que saquean todo lo que encuentran". Las primeras serían los escritores, las segundas meros "plagiarios", esos parientes ilegítimos que, en ocasiones, comparten la suerte de la **cigarra**, es decir, de aquellos que pretenden –ilegítimamente como muestra la fábula esópica– vivir del trabajo ajeno:

> Después deseó satirizar a los laboriosos compulsivos y se detuvo en la Abeja, que trabajaba estúpidamente sin saber para qué ni para quién; pero por miedo de que sus amigos de este género, y especialmente uno, se ofendieran, terminó comparándola favorablemente

[1] Tomas de IRIARTE, *Fábulas literarias*. Ed. de Ángel L. PRIETO DE PAULA. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2006, pág. 135.

> con la Cigarra, que egoísta no hacía más que cantar y cantar dándoselas de poeta, y desistió de hacerlo. [1]

El producto del trabajo de las abejas es la **miel**, obtenida a través del **polen** de las mejores **flores**, familia metafórica extremadamente fructífera para la producción textual: **florilegios**, **jardines**, **florestas**, etc., fueron otros tantos nombres del libro o del poema. En el extremo contrario, los malos escritores son comparados a los **bichos** más repulsivos, pero también diminutos, insignificantes, aplastados por el especialista que sabe reconocerlos, como muestra la caricatura del crítico temible que era Leopoldo Alas "Clarín" y que reproduzco más abajo.

Ilustración 25: Pierio Valeriano, Giovan Pietro, *Les Hiéroglyphiques*. Lyon: Paul Frellon 1615, pág. 336.

Dentro de la entomología en su acepción más amplia, que incluye (impropiamente) el estudio no sólo de insectos, sino también de **arácnidos** y otros invertebrados, lo que, en definitiva, se adscribe comúnmente a la categoría más bien vernácula de **bichos** (recuérdense los **microbios** de Huidobro, o de Rokha: "Neruda es un **molusco**"), las posibilidades de subversión y reversión de la metáfora recolectora apícola son amplias. Los **escritores-arañas** son representados tendiendo trampas y atrapando con sus redes los textos ajenos. Su actividad

[1] Augusto MONTERROSO, "El mono que quiso ser escritor satírico", *La oveja negra y otras fábulas*. En *Cuentos fábulas y lo demás es silencio*. Madrid: El Pais, 2003, pág. 186.

ponzoñosa puede envenenar definitivamente de modas extranjeras la república de las letras. Las imágenes de fobias populares aportan un repertorio tradicional renovado periódicamente según las modas ecológicas. Así hablaba José María Vaca de Guzmán del blanco de las sátiras de José Cadalso: "…algunos otros charlatanes, necios, presumidos, convierten el jugo de aquellas flores, no como la abeja en sabrosa miel, sino como la araña en detestable ponzoña". No muy lejos cronológicamente, el *Diccionario razonado* definía a los charlatanes como: "todos los filósofos que parecen que sólo han nacido y trabajan para meter ruido en el mundo como los grillos y las cigarras".[1]

Ilustración 26: Leopoldo Alas "Clarín" visto (como *entomólogo* estudiando autores-insectos) por Ramón Cilla, uno de los principales caricaturistas del s. XIX y de la primera mitad del s. XX (BONAFOUX Y QUINTERO & ALAS "CLARÍN", 2001, pág. 8).

[1] Apud J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (2006, pág. 66 y 78).

3.3.3.2 Pavos, cuervos, cornejas, urracas, avutardas, tordos, maricas y aves de mal agüero

> Entonces, un día dijo voy a escribir en contra de los ladrones, y se fijó en la Urraca, y principió a hacerlo con entusiasmo y gozaba y se reía y se encaramaba de placer a los árboles por las cosas que se le ocurrían acerca de la Urraca; pero de repente reflexionó que entre los animales de sociedad que lo agasajaban había muchas Urracas y especialmente una, y que se iban a ver retratadas en su sátira, por suave que la escribiera, y desistió de hacerlo.
>
> Augusto Monterroso,[1]

Debemos a Esopo la metáfora aplicada a la literatura por Horacio y popularizada en multitud de anécdotas ejemplarizantes. En ella, el **cuervo**, la **corneja** u otra ave –preferentemente *sombría* y reputada como poco agraciada– se **pavonea** o simplemente se viste con las hermosas *plumas* de otras aves más vistosas. Fue en el Renacimiento la figura más empleada en las polémicas y los manuales de retórica y crítica para denunciar los "hurtos literarios". Jean de La Fontaine, Félix de Samaniego y Tomás de Iriarte, entre otros muchos, contribuyeron a su popularidad universal, de la que el epígrafe de A. Monterroso es un ejemplo contemporáneo. Los roles entre las aves también están distribuidos, aunque sean intercambiables según las necesidades del momento. Así, la **urraca** es el pájaro que "con maña roba y guarda mil alhajas" –en "La urraca y la mona" (IRIARTE, 2006, págs. 204-206) –. Los malos autores se **pavonean**. El **cuco** es el que se introduce en nido ajeno después de echar por la borda la restante descendencia de sus padres adoptivos. Esta última imagen invierte la imagen general del plagiario ladrón de niños y esclavos, y es revertida a su orden natural gracias a la **avutarda** que (supuestamente) se comporta de manera contraria (lo cual no impide que ambas sean condenadas) en "La avutarda: Muy ridículo papel hacen los plagiarios que escriben centones":

> De sus hijos la torpe avutarda,/ el pesado volar conocía,/ deseando sacar una cría/ más ligera, aunque fuese bastarda./ A este fin muchos huevos robados/ de alcotán, de jilguero y paloma,/ de perdiz y de tórtola toma/ y en su nido los guarda mezclados./ Largo tiempo se estuvo sobre ellos./ Y aunque hueros salieron bastantes/ produjeron por fin los restantes/ varias castas de pájaros bellos./La avutarda mil aves convida/ por lucirlo con cría tan nueva;/ sus polluelos cada ave se lleva,/ y hete aquí la avutarda lucida./Los que andáis

[1] "El mono que quiso ser escritor satírico", *La oveja negra y otras fábulas*.

> empollando obras de otros,/ sacad, pues, a volar vuestra cría./ Ya dirá cada autor: «Esta es mía.»/ Y veremos qué os queda a vosotros (IRIARTE, 2006, pág. 145).[1]

En otra categoría se podrían clasificar las aves "que se apoderan de plumas ajenas", jugando con la familiar sinécdoque, y las que "imitan con su canto la voz del hombre". En ocasiones, estos roles pueden combinarse para mostrar a los "falsos autores" en sociedad, como en otra fábula de Iriarte donde se dan dos categorías, "El papagayo, el tordo y la marica":

> Oyendo un tordo hablar a un papagayo,/ quiso que él, y no el hombre, le enseñara;/ y con sólo un ensayo/ creyó tener pronunciación tan clara,/ que en ciertas ocasiones/ a una marica daba ya lecciones./ Así, salió tan diestra la marica/ como aquel que al estudio se dedica/ por copias y por malas traducciones./ Conviene estudiar los autores originales, no los copiantes y malos traductores (2006, pág. 158).

3.3.3.3 Loros, papagayos y cotorras.

Animal también risible, la **cotorra** como caricatura femenina ha gozado de una amplia difusión extra-literaria en tanto que representación emblemática de la "incontinencia verbal de las mujeres", pero durante largo tiempo se asoció además en los ámbitos literarios a una no-originalidad, o falta de legitimidad, de sus discursos. En una de las diatribas contra las dramaturgas británicas de fines del siglo XVII (Gerard Langbaine, *Momus Triunfans*), los cargos más graves insistían en la apropiación ilegítima de textos masculinos y se complacían en mostrar a "las plagiarias de las tablas inglesas" como una reunión de cotorras de piar incesante. Por extensión, el insulto **marica**[2] es una derivación de la imagen peyorativa de las supuestas "aves parlanchinas" y de la imitación homosexual de las formas y expresiones de las *verdaderas* mujeres.

Sin embargo, no se debería pensar en una exclusividad genérica, Angelo Poliziano, pionero de los estudios sobre la autenticidad textual, ya aplicaba la misma noción de "parloteo repetitivo" para denigrar a los autores medievales, a los que calificaba de **loros**. La metáfora hizo fortuna entre las siguientes generaciones de humanistas y fue empleada, entre otros muchos, por Erasmo y Juan Luis Vives. Los ilustrados españoles la empleaban con frecuencia para burlarse de los pedantes y afrancesados, como en la fábula de Iriarte de "Los dos loros y la cotorra", donde se advierten los peligros de las demasiadas influencias extranjeras, amenazas contra la riqueza y pureza del idioma:

---

[1] Tomas de Iriarte (1750-1791), en *Fábulas Literarias* (1782)
[2] Ignoro la extensión de su uso fuera de las fronteras españolas.

> De Santo Domingo trajo/ dos loros una señora:/ la isla es mitad francesa,/ y otra mitad española./ Así cada animalito/ hablaba distinto idioma./ Pusiéronlos al balcón,/ y aquello era Babilonia;/ de francés y castellano/ hicieron tal pepitoria,/ que al cabo ya no sabían/ hablar ni una lengua ni otra./El francés del español/ tomó voces, aunque pocas,/ el español al francés/ casi se las tomó todas./ Manda el ama separarlos,/ y el francés luego reforma/ las palabras que aprendió/ de lengua que no es de moda/ el español, al contrario,/ no olvida la jerigonza,/ y aun discurre que con ella/ ilustra su lengua propia./ Llegó a pedir en francés/ los garbanzos de la olla,/ y desde el balcón de enfrente/ una erudita cotorra/ la carcajada soltó,/ haciendo del loro mofa./ Él respondió solamente,/ como por tacha afrentosa:/ Vos no sois una PURISTA;/ y ella dijo: A mucha honra./ ¡Vaya, que los loros son/ lo mismo que las personas! (2006, págs. 125-126)

Las metáforas de las "aves que hablan" sirven como medio general para denunciar cualquier falsedad o cualquier uso peligroso en el discurso. Sus usos y sus blancos son, por lo tanto, múltiples: repetir la propaganda extranjera o de los adversarios políticos, las modas extemporáneas, la erudición de acarreo, opiniones que no son propias o que no se comparten… Aquí tenemos una ilustración canónica en "Don Timoteo, o el literato" de Mariano de Larra:

> ¿Hasta cuándo, pues, esa necia adoración a las reputaciones usurpadas? Nuestro país ha caminado más deprisa que esos literatos rezagados; recordamos sus nombres que hicieron ruido cuando, más ignorantes, éramos los primeros a aplaudirlos; y seguimos repitiendo siempre como papagayos: "Don Timoteo es un sabio" (1837, pág. 109) .

Las imágenes literarias peyorativas como las que estamos encontrando en esta sección suelen generar y retroalimentarse de los repertorios visuales que las acompañan. Bien por écfrasis bien por combinación, las representaciones estigmatizadoras mixtas o plásticas abundan en los discursos del plagio. Francisco de Goya y Lucientes, influencia probable del caricaturista francés Grandville[1] y de otros como R. Cilla, es uno de los primeros artistas reputados que se consagra a la reproducción mecanizada, masiva, con el objetivo claro de satirizar a la sociedad y, acaso, influir en ella.

[1] Stanley APPELBAUM (ed), "Introduction" a Jean Ignace Isidore GERARD (GRANDVILLE), *Fantastic Illustrations of Grandville*. New York: Dover Publications, 1974, pág. XVIII.

Ilustración 27: "¡Qué pico de Oro!", Francisco de Goya y Lucientes, nº 53 de los *Caprichos* (1799).

La estampa que reproduzco aquí se titula sarcásticamente "Qué pico de Oro! y pertenece a la serie de los *Caprichos* (1799), que tuvo una buena acogida y relativo éxito comercial. En ella, podemos observar la confluencia de los dos discursos (gráfico y escrito) con las respectivas interferencias y simetrías. El plagio, la repetición mecánica y sin sentido de las "verdades recibidas" en el marco de los (largos) estertores del Antiguo Régimen. En los territorios hispánicos de la época, el ámbito de la educación recaía casi exclusivamente en manos eclesiásticas que ejercían una férrea censura en cuanto a las innovaciones e ideas "modernas".

Es por esta razón que se privilegia una enseñanza memorística, repetitiva y conservadora, incluso cuando se sabe fehacientemente que es errónea al menos en parte. La crítica se expresa no sólo a partir del sarcasmo de la leyenda, sino con medios visuales y literarios (el **papagayo**); frente a la repetición, sin sorpresas, de lo consabido, los maestros del joven escuchan arrebolados y ridículos.

3.3.3.4 Asnos cargados de letras

El **asno literato** es probablemente una especie exclusiva del siglo ilustrado. Tradicionalmente, **mulas**, **asnos** y **burros** han sido asociados a la estupidez, pero raramente, exceptuando el siglo XVIII,[1] se ha asociado sistemáticamente la "imagen asnal" con los pedantes, los falsos literatos y, por extensión, con los plagiarios. Entre las obras más conocidas del subgénero podemos citar *El asno erudito* (1782) de Juan Pablo Forner, *Memorias de la insigne Academia Asnal* (1788) de Martínez de Ballesteros, *El asno ilustrado o la apología del asno* (1837) de varios autores. En estas obras, el burro es asociado al artista "en bruto" que toca la flauta por casualidad, sin saber muy bien qué es lo que pretende con su gesto, en lo que podría ser un resabio de antiguas representaciones herméticas. El ignorante se "cae del burro" cuando se descubren sus falacias. El burro rebuzna cuando no entiende algo, aunque sea provechoso, etc.

Goya consagró al asno toda una serie de los disparates. En el grabado que reproduzco a continuación, se muestra cómo una pedagogía errónea de las Letras asociada con una mala elección de modelos produce mala literatura. En el grabado, un asno enseña a otro a leer, trasunto del motivo también tradicional del ciego que guía a otro ciego, del plagio de un plagio.

[1] Remito una vez más a la imprescindible obra de J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (2006) sobre la cuestión.

Ilustración 28: "¿Si sabrá más el discípulo?", Francisco de Goya y Lucientes, nº 37 de los *Caprichos* (1799).

3.3.3.5 El país de los simios: monas, monos, chimpancés y gorilas.

Si bien la acusación de **monosabio**, o de mero imitador simiesco ha sido utilizada con frecuencia para denigrar a toda suerte de literatura considerada como epigonal o manierista, fue de aplicación predominante en femenino (la **mona**, como nombre epiceno), dirigida ora contra el círculo de las *puellae doctae* del Renacimiento europeo o las escritoras del barroco. Esto, como en el caso de cotorras y papagayos, no lo hace exclusivo del género femenino.

Los primates son los animales tradicionalmente más próximos al hombre, hasta el punto de confundirse desde una cierta perspectiva, que han solido explotar el folklore, la mitología y la literatura. En este contexto, existen mitos asiáticos que valoran esta cercanía entre el hombre y el **mono**, estableciendo una relación proporcional entre el Habla y la Escritura, respectivamente. Puede ser Mono el ser subalterno (potencialmente ridículo), que en la novela de Wu Cheng'en *El viaje a Occidente*[1] (siglo XVI) ayuda al monje Sanzang a buscar los sutras budistas, las palabras sagradas que hay que recuperar en el origen de la tradición (ya) escrita. O también Hanumān, el dios-mono de la escritura, el fiel compañero en el *Rāmāyana*, y el **mono gramático** que inspiró a Octavio Paz su propia reflexión sobre el Lenguaje y la Escritura, sobre lo leíble y lo escribible:

> En los vericuetos del camino de Galta aparece y desaparece el Mono Gramático: el monograma del Simio perdido entre sus símiles.[2]

Algunas páginas más adelante, identifica el sentido de este *mono*grama "perdido entre símiles":

> Hanumān: mono / grama del lenguaje, de su dinamismo y de su incesante producción de invenciones fonéticas y semánticas. Ideograma del poeta, señor/ servidor de la metamorfosis universal: simio imitador, artista de las repeticiones, es el animal aristotélico que copia del natural pero asimismo es la semilla semántica (pág. 111).

Esta poética de la repetición, nos dice aquí Paz, es "semilla-bomba enterrada", potencialmente salvaje y subversiva, a pesar de su aspecto domesticado ("servidor"). Esta dualidad acabará siendo reducida en la tradición occidental a un rol peyorativo, ridículo y "servicial". J. Álvarez Barrientos señala que la representación del mono-títere-hombre se había vuelto a poner de moda en una tradición en origen flamenca y que atravesaba Europa a través de los cuadros de Watteau, Goya y Delacroix (2006, pág. 160). En literatura, esta actividad simiesca se encarna en figuras satíricas de los malos artistas y escritores que imitan a los "maestros" sin alcanzar sus resultados.

> (…) el caso de un famoso mono [que] (...)/ imitando lo que su amo hacía,/ ofrecer [a otros animales] pensó, porque la tarde/ completa fuese, y la función amena,/ de la linterna mágica una escena (...)/ ninguno ver podía los portentos/ que con tanta parola y grave tono/ les anunciaba el ingenioso mono./ Todos se confundían, sospechando/ que aquello era burlarse de la gente./ Estaba el mono ya corrido, cuando/ entró maese Pedro de repente,/ e

[1] Wu CHENG'EN, *Journey to the West*. Trad. W.J. F. JENNER. Beijing: Foreign Language Press, 1993.
[2] Octavio PAZ, *El Mono Gramático*. Barcelona: Seix Barral, 1988, pág. 107.

informado del lance, entre severo/ y risueño, le dijo: «Majadero,/ ¿de qué sirve tu charla sempiterna,/ si tienes apagada la linterna?»[1]

Ilustración 29: "Ni más ni menos", Francisco de Goya y Lucientes, nº 41 de los *Caprichos* (1799).

[1] "El mono y el titiritero" de Tomás de Iriarte (2006, págs. 128-129).

Ilustración 30: ***Le singe sculpteur*****, Antoine Watteau. Musée de Beaux Arts de Orleáns.**

Ilustración 31: Pintores que fabrican cuadros en tiempo récord, caricatura de Grandville, ***Un autre monde.*** **Paris: 1844, pág. 78.**

La repetición ingenua o necia de los comportamientos occidentales también ha sido un rasgo distintivo –señalado por estudiosos de uno y otro signo como– propio de las **identidades colonizadas,** cuya literatura iría siempre a la zaga (*necia*, *ingenua*) de modelos foráneos. Esta imagen simiesca pervive en los tiempos postcoloniales, como atestigua la indignación sarcástica de Augusto Monterroso comentando el interés creciente que despertaba la literatura latinoamericana en "Dejar de ser mono":

> (…) En los Estados Unidos y en Europa han descubierto a las últimas fechas que existe una especie de monos hispanoamericanos capaces de expresarse por escrito, réplicas quizá del mono diligente que a fuerza de teclear una máquina termina por escribir de nuevo, azarosamente, los sonetos de Shakespeare. (…) Hace más de cuatro siglos que fray Bartolomé de las Casas pudo convencer a los europeos de que éramos humanos y de que teníamos un alma porque nos reíamos; ahora quieren convencerse de lo mismo porque escribimos (1995, pág. 83).

Por extensión, el símil simiesco también se aplica más ampliamente al conjunto de identidades alienadas. Si están en lo cierto Eagleton, Jameson, Lyotard o George Steiner, deberíamos convencernos, como aconsejaba Vázquez Montalbán, de que vivimos en el **planeta de los simios**. Un estado de apatía e inercia cultural y política, donde la realidad es sustituida por la cultura de masas *emitida urbi et orbe* por los omnipresentes medios de comunicación. Una colonización irreversible, prevista y descrita en los *Escritos subnormales* – los dos mayores: *Manifiesto subnormal*, *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995)–, ante la cual los intelectuales, los escribas sentados ante el poder ("el mono es una de las formas del dios Thot, patrón de los escribas") se disponen a escribir lo que les dictan,[1] mientras el conjunto de la población se hunde en la "zona oscura de la subnormalidad".[2] Montalbán acusa a los medios y modos de reproducción cultural de sustentar una división global del trabajo alienante:

> Ante los medios de comunicación y muy especialmente en el caso de la televisión, el habitante de la caverna, culturalmente disminuido e infradotado para oponerse críticamente al mensaje, puede acabar siendo esclavo de la finalidad del medio, que no es otra que integrar al receptor dentro de la jerarquía de valores del medio, sea público o privado.[3]

La conclusión es más bien pesimista:

---

[1] *El escriba sentado*. Barcelona: Crítica, Grijalbo-Mondadori, 1997.
[2] *Manifiesto subnormal*. Barcelona: Kairós, 1970, pág. 26.
[3] *Panfleto desde el planeta de los simios.* Barcelona; Crítica, Grijalbo-Mondadori, 1995, pág. 97.

> En cualquier caso, de ser irrecuperable la racionalización de la condición humana, me inclino porque los simios auténticos, por los que siento una especial ternura, nostalgia de ancestros, se apoderen del planeta tras desenmascarar a tanto simio farsante (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1995, pág. 141).

Ahora bien el repertorio de modos de referencia y representación no tiene un significado estable, ya que varía según las fuerzas que lo empleen. Como se ha dicho ya, supone una "palabra-bomba", un germen de rebelión que no por domesticado está extinto. En *El planeta de los simios* (en la novela de Pierre Boulle[1] y en las adaptaciones cinematográficas), la sociedad de los simios está dividida en tres castas: **orangutanes**, **gorilas** y **chimpancés**. Los últimos son los más innovadores, pero también los más próximos al hombre, por lo que son vigilados por las otras dos castas. En la rebelión que condujo a la victoria sobre el ser humano, los gorilas fueron las fuerzas de choque. Este papel simbólico originario de la cultura popular ha inspirado a artistas contraculturales y de vanguardia, los cuales han hecho de los monos y de los gorilas emblemas del arte contestatario, provocador e irrespetuoso de las normas sociales.

Entre los movimientos de artistas feministas, las *Guerrilla Girls* utilizan las máscaras de gorila (jugando con la casi-homonimia) para denunciar el machismo y mercantilismo del mundo del Arte y de la Cultura institucional. Sus estrategias de actuación se inscriben dentro del "Arte guerrillero" a partir de una reapropiación de los medios de expresión, para denunciar de manera más eficaz la injusticia de la división global del trabajo: los hombres crean, mientras que las mujeres sirven de modelos para los objetos de arte. A continuación reproduzco algunos de sus materiales y actividades, como muestra de los procedimientos empleados.

[1] *La planète des singes*. Paris: René Juillard, 1963. La literatura de los simios es descrita como "pedante, pomposa y poco original", pág. 105.

Ilustración 32: Portada de *The Guerrilla Girls'Art Museum Activity Book* (2004)

Ilustración 33: Campaña de las *Guerrilla Girls* contra la discriminación sexista en el Metropolitan Museum de Nueva York. La campaña comprendía la distribución de pegatinas, octavillas, contra-visitas-guiadas, conferencias, la edición de cuadernos y la realización de talleres *in situ*. Imagen e información (con numerosas fotografías de las acciones militantes) en www. guerrillagirls.com [última visita, junio de 2009].

Ilustración 34: Campaña en español de las *Guerrilla Girls* contra la discriminación sexista en el mundo del cine. Imagen e información (con numerosas fotografías de las acciones militantes) en www.guerrillagirls.com [última visita, junio de 2009].

3.3.3.6 Leones y águilas imperiales

El águila y el león
gran conferencia tuvieron
para arreglar entre sí
ciertos puntos de gobierno.

Tomás de Iriarte

…el León, aburrido como desde hacía mil años, le respondió con un bostezo que sí, y con otro que estaba bien, que volvieran al anterior estado de cosas, y le recibió la corona y le devolvió la pluma, y desde entonces el Mono conserva la pluma y el León la corona.

Augusto Monterroso[1]

El **león** y el **águila** se reparten ecuánimemente el reino animal: el primero, la Tierra, la segunda, el Cielo. Ambos se encuentran en la cúspide de la cadena trófica, lo que significa que dentro de un bestiario literario difícilmente pueden ser otra cosa que figuras positivas. De este modo, al contrario de lo que sucedía con las familias anteriores, constituyen un argumento predilecto de las poéticas expansionistas de las literaturas nacionales.

Suelen coincidir históricamente con fases imperiales o colonizadoras de sus culturas, tradicionalmente se apoyan en bases figurativas más amplias como el *translatio studii et*

[1] "El sabio que tomó el poder" (2003, pág. 193).

imperii y a menudo traducen, en lenguaje épico, las **conquistas** militares de sus naciones. Utilizada por autores de todas las épocas –como Dryden, Sánchez Brozas–, justifica todo tipo de trasvases culturales (por ejemplo, la helenización de Roma, el petrarquismo, la influencia hispana barroca, la *commedia dell arte*, etc.), y cumple además una suerte de *función profiláctica* ante lo que podría ser también percibido –y así representado– como dependencia cultural.

En el reino literario, los monarcas presiden estructuras de poder piramidales. Su opinión influye, por ejemplo, en el destino de sus súbditos. Una frase lapidaria en un artículo de opinión o, peor aún, en una reseña, puede alterar destinos literarios de manera dramática. En algunas sociedades en determinados momentos, una desavenencia con la monarquía cultural puede significar no volver a publicar nunca más. Se comprende que otorgarse el cargo de león sea colocarse en una posición expuesta a todas las miradas y a todas las conspiraciones.

En la corte literaria del león, los súbditos son monos que hacen monerías para entretener al monarca. En ocasiones, nos cuenta Monterroso, algún mono intenta alcanzar la posición del león. Pero al león le basta un zarpazo para recuperar el trono, a pesar de las quejas del pretendiente. Pocos autores han sido identificados con tanta frecuencia con un tirano literario como Octavio Paz. No sólo se criticaba su supuesta influencia en las decisiones importantes de la vida cultural mexicana, sino el que se reservara la "parte del león" a costa de devorar a sus súbditos. Heriberto Reyes lo explicaba de este modo:

> La mejor prosa mexicana no es la de *El laberinto de la soledad*, sino la prosa habitual de Alfonso Reyes (una técnica que Paz heredó de su mentor: el arte de la paráfrasis que aventaja al original). Los textos de Paz sobre Oriente y parte de su estudio sobre Sor Juana provienen de la lectura caníbal de otras fuentes; lo mismo sucede con muchas de las tesis sobre el mexicano, derivadas directamente de ideas de Samuel Ramos. No se trata de plagio o clonación, sino de perfectas paráfrasis artísticas -que a veces omiten confesar su origen-). Últimamente, ya que la literatura no es competencia, lo mejor que podemos hacer con la obra de Paz es retirarle la primacía que sus súbditos le endilgaron y regresarlo a la comunidad de los poetas.[1]

Al parecer, uno de los "súbditos", Emmanuel Carballo, se resistió a ser testigo de cómo el "rey caníbal" *devoraba* a sus súbditos (Rubén Salazar Mallén y Samuel Ramos) y estalló una polémica en los periódicos. Octavio Paz respondió a las acusaciones con aspereza y lo que se interpretó como condescendencia:

---

[1] Heriberto YÉPEZ, citado por Carlos TORRES, "Sor Juana, la monja alegre" en *EOM (El Otro Mensual), revista de creación literaria y artística*, nº 39, diciembre de 2006, http://www.eldigoras.com/eom/umbral.htm.

> (…) ahora Carballo ya no me acusa de "ninguneo" sino de plagio. (De paso: no estoy contra el plagio cuando la víctima desaparece. Ya se sabe: "el león se alimenta de cordero". Pero aquí no hay leones ni corderos). Unos artículos de Salazar Mallén, que nadie recuerda, un libro de Samuel Ramos, que todo el mundo conoce, son mis fuentes secretas.[1]

La polémica continuó con "El cordero le responde al león" de Salazar Mallén, que retomaba los términos metafóricos para rebatirlos desde la misma imagen:

> Aunque sea un poco impúdico de mi parte, debo confesar que todavía estoy vivo y que continúo escribiendo y publicando cosas. Si Octavio quiso decir que desaparecí literariamente, se equivoca también (ONTIVEROS & SALAZAR MALLÉN, 2002, pág. 100).

Los animales reales o imperiales pueden también ejercer de monarcas en otro sentido, impartiendo justicia entre sus súbditos, denunciando plagios como el águila que firma el colofón de la *Corneja sin plumas* de Juan Pablo Forner.

Ilustración 35: Figura de águila escritora (denunciadora de plagios) en el colofón de *La corneja sin plumas* de Paulo Ipnocausto [Juan Pablo Forner], pág 67.

[1] José Luis ONTIVEROS ha recogido los textos esenciales de la polémica en *Rubén Salazar Mallén y lo mexicano, reflexiones sobre el neocolonialismo*. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1995, pág. 94.

3.3.4 De profesiones y ocupaciones

> Cometer un soneto, emitir artículos. El lenguaje es un repertorio de esos convenientes desaires, que hacen el gasto principal de las controversias. Decir que un literato ha expedido un libro, o lo ha cocinado o gruñido, es una tentación harto fácil; quedan mejor los verbos burocráticos o tenderos: despachar, dar curso, expender.
>
> Jorge Luis Borges, "El Arte de injuriar" en *Historia Universal de la Infamia.*

La gran familia de las metáforas profesionales introduce un aspecto social en las representaciones de los transgresores de las normas discursivas, y posee por lo demás una fértil capacidad de expansión y variación, aunque las premisas generales suelan permanecer constantes. Las metáforas condenatorias tienen una marcada tendencia a basarse en los prejuicios de clase, casta o estamento. Las exculpatorias se suelen apoyar bien en una ley superior (como puedan ser el bien común, el interés nacional o la razón de Estado), o bien en el carácter excepcional u óptimo de la obra secundaria, en amplio abanico entre la humilde satisfacción del buen **artesano** y la arrogancia del **genio**.

3.3.4.1 Amos y esclavos

No es casualidad que la metáfora que más fortuna haya tenido frente a las numerosas competidoras aparecidas en la historia de la literatura resulte de la combinación de la dialéctica de poder y la dimensión económico-mercantilista de la literatura. PLAGIARIUS designaba originalmente "el que se apodera de los **esclavos** o los **hijos** ajenos", y la víctima no era el "objeto" del secuestro sino su **amo** o **progenitor**, pues era quien recibía el daño económico o social. La confluencia con la metáfora previa de la "paternidad literaria" facilitó la extensión a la apropiación de las obras literarias. El primer autor del que tengamos noticia de que la utilizara fue Marcial, autor muy consciente de la dimensión crematística de sus escritos. Cayó en desuso durante la Antigüedad tardía y la Edad Media, hasta que Lorenzo Valla volvió a ponerla en circulación a finales del siglo XV. No se impuso hasta mediados del siglo XVIII. Aunque la metáfora se haya vuelto *opaca*, es decir, no reconocible como tal, en ocasiones reaparece para extenderse en dinámicas alternas de dominación y dependencia.

3.3.4.2 Cocineros, agricultores, jardineros, buscadores de perlas y tesoros

> He cogido en treinta y seis libros veinte mil cosas dignas de saberse porque como dice Domicio Pison los libros conviene que sean tesoros y no libros saquélas de la lección de casi dos mil volúmenes de los cuales muy pocas cosas alcanzan los estudiosos por el secreto de la materia
>
> Plinio en el Prefacio dedicado a Tito Vespasiano de su *Historia Natural*. (Traducción de Huerta).[1]

Las profesiones honorables que suelen reflejar las poéticas clasicistas –la apropiación de textos ajenos de manera sabia, artesanal– implican la reutilización de materiales ajenos como **ingredientes** culinarios de platos exquisitos, el cultivo de los **jardines** de las más lozanas **rosas** poéticas, y el trabajo por honrados **labriegos** de las **tierras comunales** heredadas de los también honorables antepasados, como quería L. A. Séneca, quien añadía "lo que está bien dicho es mío también". Esta reutilización era bien valorada, con más razón si cabe, si el fruto de las búsquedas y exploraciones eran **tesoros** insospechados, a menudo de autores olvidados, e incluso en descrédito. En una anécdota apócrifa muy repetida, Virgilio se jactaba, invirtiendo el dicho popular de "dar margaritas (en latín significaba 'perlas') a los cerdos", de haber sacado "**perlas** del estercolero de Ennio".

3.3.4.3 Carniceros, charcuteros, zapateros, Sastres remendones, editores, sofistas, eruditos a la violeta

Los **sastres remendones** vienen a ser las contrafiguras de los **modistos** de la Alta Costura; obreros mediocres cuya labor de combinación, injerto y remiendo no consigue tapar con parches sus carencias como autor. Por su estatus plebeyo y más bien humilde, se convirtió en la imagen más adecuada contra los autores de centones y los **falsos eruditos** y, por extensión, contra **arbitristas**, **charlatanes**, **proyectistas** y **divulgadores**.

> Ya no hay quien suba a la cumbre del Parnaso (…). Otros hay, y de éstos es mas larga la generacion que la de los cornudos, que desquartizan un poema, ó ya tuyo ó ya del Góngora, y hecho trozos los meten en su expensa y poco á poco lo traen al banquete de sus escritos y pasa para los convidados plaza de gallina que se ha criado en el carral de casa y

[1] Citado por los autores de *El asno ilustrado, ó sea la apologia del asno con notas y el elogio del rebuzno por apéndice por un asnologo aprendiz de poeta. Corregido todo reformado é ilustrado con nuevas copiosísimas anotaciones históricas, críticas, filológicas, geográficas, físicas, médicas, filosóficas, políticas morales y religiosas, por J. J. Zeper Demicasa, borriquero del asnólogo el asno ilustrado*. Madrid: Imprenta real, 1837, pág. I.

> estos traen poesía postiza como cabellera. Todos estos se gradúan de Poetas lyricos en la universidad del vulgo siendo los doctores del claustro un sastre un zapatero, y un albañil, y quando mas un boticario, un médico, un abogado y un teólogo dán su parecer como si fueran las coplas confecciones, enfermedades, casos de conciencia y pleitos.[1]

En la época dorada de florilegios y polianteas, obra de editores con frecuencia sin escrúpulos, fue abundantemente utilizada para ridiculizar la erudición de acarreo o de reutilización en universidades y textos disciplinarios. En 1673, Jakob Thomasius y J.M. Reinelius llegaron a declarar el plagio como un crimen exclusivo de los **eruditos**. El siglo siguiente popularizaría la crítica satírica de la figura, a la vez moderna e intemporal, del **pedante**, enfermo de citas impertinentes, autor vacío, silenciado por las voces de otros.

3.3.4.4 Soldados, mercaderes, escritores de best sellers, colonos y otros agentes del Imperio

> Bien sé lo que son tentaciones del Demonio, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer y imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros, y tantos dineros cuanta fama.
>
> Miguel de Cervantes, Don Quijote, II. "Prólogo".

Por el mismo principio que un soldado deja en cierto modo de ser un homicida cuando sirve los intereses de su bandera, hay apropiaciones textuales cuyas circunstancias las eximen de cualquier asomo de sospecha. Cuando, según la *versión oficial* de la historia, Garcilaso y Boscán introducían los modos itálicos en la Península, más de uno se apresuró a precisar que "traían el **botín** de la subyugada Italia, para engrandecimiento de la Corona". Los **Cronistas** Reales, agentes imprescindibles de la expansión y economía del Imperio, gozaban de la potestad de requisicionar e incorporar todo tipo de materiales ajenos a sus trabajos, se les eximía además –en razón de la autoridad de su cargo, suficiente por sí misma– de la obligación de citar sus fuentes. Otros **agentes del Imperio** recibieron prerrogativas equivalentes en ámbitos tan diversos como la botánica, la gastronomía o la medicina. La razón de Estado puede tener, en ocasiones, efectos inversos. La guerra armada entre España y Francia le valió a Pierre Corneille, por *Le Cid*, la calificación de **traidor** y **espía** a favor de los intereses ultra-pirenaicos. En la respuesta a estas acusaciones se presentaba como un gran **mercader** que, con sus apro-

[1] Diego de Torres Villarroel, *Sueños morales, visiones y visitas de Torres con Quevedo por Madrid, corregidos y aumentados con la barca de Aqueronte residencia infernal de Pluton, correo del otro mundo y cartas respondidas a los muertos, sacudimiento de mentecatos, historia de historias, á imitación del Cuento de cuentos de Quevedo y el Soplo de la Justicia*, Madrid: Joseph Doblado, 1746, págs. 34-35.

piaciones, inclinaba la balanza comercial a favor de su nación y, por si a alguno se le hubiera escapado, recordaba que la obra había gustado al que era sin duda el mejor lector y crítico de Francia: el Rey. Georges Scudéry, instigador de la acusación, no pudo sino acatar la decisión absolutoria de la Real Academia.

Las metáforas mercantiles tienen también sus riesgos. Mal empleadas pueden convertir al soldado en **mercenario**, y al poeta en un **escribidor** y en un plagiario, como denunciaba Bartolomé José Gallardo en las *Letras de cambio* (1834). Manifiestamente, los recelos contra los escritores comerciales no han desaparecido. Roberto Bolaño era de la opinión de que:

> …a los plagiarios de hoy en día no los cuelgan. Por el contrario, reciben becas, premios, cargos públicos, y, en el mejor de los casos, se convierten en bestsellers y líderes de opinión (2006, pág. 323).

No es difícil imaginar a quién se podía referir Bolaño. En su día, tachó ruidosamente de "escribidoras" y plagiarias a Isabel Allende y a Ángeles Mastretta. La reconciliación le parecía imposible porque ni "en las peores borracheras", decía, había perdido "cierta lucidez mínima, un sentido de la prosodia y del ritmo, un cierto rechazo ante el plagio, la mediocridad o el silencio" (2006, pág. 331).

3.3.5 De marginales, débiles y desviados

Durante largo tiempo las ideas deterministas (racistas, fisionómicas, sociales) han proporcionado a la **policía** un inagotable y variado surtido de **anormales**, de candidatos a **criminales**, en una relación tautológica de causa y efecto. En los últimos siglos, esta visión *recriminadora* ha compartido escenario con otras de signo opuesto: la revaloración de las figuras marginales por las sucesivas vanguardias desde el Romanticismo ha propiciado una inversión de valores en las representaciones marginales.

3.3.5.1 Mendigos, comediantes, toxicómanos, alcohólicos, niños y profanos

> …de los niños que vienen a mi casa conducidos por sus padres a confesarse y a pedirme perdón porque en un concurso literario de su escuela ganaron el primer premio plagiando un cuento mío y desde entonces no han podido dormir y se han enfermado de culpa y arrepentimiento como si la cosa tuviera importancia.
>
> Augusto Monterroso, *La letra E*.

Una de las primeras acusaciones que se conocen se produce en *Las ranas* de Aristófanes, donde se acusa a Eurípides, confrontado al honrado y fecundo Esquilo, de no ser más que un **mendigo** que necesitaba de la limosna de los demás para vestirse, comer o hablar. La metáfora hizo fortuna y uno de los gramáticos de la Escuela de Alejandría, grandes especialistas en encontrar textos espurios o plagiados, consagró un tratado entero a la cuestión (hoy perdido) con el emblemático título del *Mendigo*. La especie de los pedigüeños se especializó y subdividió a lo largo de los siglos con una propensión lógica en aquellos que no son siempre tolerados por la Ley: romances de **ciegos**, **juglares**, **autores ambulantes de comedias**, propagadores de noticias romanceadas, **pícaros**, vendedores de bulas… toda una estirpe de voces vagabundas y mercenarias, cuyos discursos, anónimos y populares, por naturaleza son impermeables al *copyright*, puesto que, como la limosna de la **cigarra**, son discursos siempre ilegítimos, derivados (sustraídos) de una *autoría ausente*. En este punto, los **niños** comparten las suspicacias del público con **mendigos** y **profanos** (periodistas, celebridades, etc.) a los misterios de la Literatura, pues también son considerados como **dependientes** en relación a las competencias literarias que se les presumen. –¿De dónde lo copiaste?– le preguntó su padre al niño Neruda, que acababa de escribir su primer poema.[1]

Durante mucho tiempo, el dictado y el copiado han sido instrumentos pedagógicos para la Escritura. Los humanistas recomendaban los cuadernos donde los aprendices de autor debían copiar las flores más selectas de sus lecturas. Dentro de los relatos de aprendizaje literario, la copia, el pastiche o la traducción han sido procedimientos predilectos a la hora de formarse una voz propia; el plagio como *debut* literario, como recuerda Jean Paul Sartre en *Les mots*.[2] "Plagios y traducciones" se llama la primera parte del volumen de pseudo-inéditos de Julio Cortázar, *La otra orilla*.[3] Por su parte, los críticos han sostenido que Álvaro Cunqueiro se sirvió de *A romería de Xelmírez* (1934) de Otero Pedrayo en una novela primeriza, *San Gonzalo* (1945), hecho que nunca mencionó.[4]

En *Río Fugitivo*,[5] Edmundo Paz Soldán ha explorado las posibilidades del plagio como etapa juvenil de aprendizaje literario. El tema del plagio (como en otras obras de Paz Soldán) forma parte de la trama y del fondo de la novela, que parece estar escrita, en cierto modo, para luchar contra el imperio demasiado poderoso de las generaciones anteriores, la del Boom (en

---

[1] Pablo NERUDA, *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral, 1974, pág. 33.
[2] *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964, 117-119.
[3] La primera edición era de 1945. Madrid: Suma de Letras, 2004.
[4] Juan Manuel LÓPEZ MOURELLE, *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Tesis para optar al grado de doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Dpto. de Filología III, 2001, pág. 9-10.
[5] Barcelona: Libros del Asteroide, 2008.

un momento dado el narrador se pregunta cuántas novelas no habrán dejado de escribirse por culpa de Gabriel García Márquez). Los límites de la intertextualidad son por consiguiente algunos de los resortes de la historia, donde el protagonista y narrador, Roberto (reencarnación boliviana del Alberto de *La ciudad y los perros*), busca su paternidad literaria en Mario Vargas Llosa y en el plagio. Mientras, reescribe novelas de Agatha Christie, que circulan entre sus compañeros de clase (cada vez más exigentes), y edita la revista del colegio:

> Serás nuestro, me decía, y yo encantado, Vargas Llosa era mi modelo, quería –quiero– escribir de Bolivia como él escribe de Perú y de paso que todo el mundo me lea (…) Pero, ¿qué sucede si uno quiere escribir pero no tiene ideas propias todavía, o carece de la experiencia necesaria para transformar su vida en literatura? Pues, hay que plagiar. Plagiando las historias de otros se llegará a algún lado, al menos eso es lo que uno espera (…) Por supuesto, de esto no se tiene que enterar nadie. El plagio no es bien visto en estos tiempos en que la originalidad es aplaudida y sobre valorada. ¿Cómo convencer a la gente que hasta para plagiar uno necesita ser original, no es cuestión de robar y listo? (PAZ SOLDÁN, 2008, págs. 26-27).

Frente a las paradojas de la Posmodernidad, los escritores tradicionalmente se han alzado contra este tipo de aprendizaje, basado en la repetición y no en la búsqueda o expresión de un lenguaje propios. Así por ejemplo se indignaba el padre Sarmiento contra la educación de "papagayos, gayos y arrendajos":

> Los Papagayos y otras aves que remedan la voz humana también remedan la memoria de los niños repitiendo á la letra varios contextos. He oido que en el Monasterio de Samos habia un Predicador (creo se llamaba Solla) este salia al cercado á repasar en voz alta el Sermón, pero acaso habia en el bosque el paxaro Gayo ó Arrendajo que remeda la voz del hombre: el chiste está en que quando el Monge salia con los demás á pasearse, si le atisbaba el Gayo, se venia en derechura al Predicador y le decia pedazos del Sermón que le habia oido, pero sin entender el significado.
>
> Así son los niños que como Papagayos y Gayos estudian de memoria y á la letra con textos que no entienden. ¿No sería mas útil que el tiempo que gastan en estudiar de memoria le gastaran en recoger mas y mas voces de su lengua nativa?[1]

[1] Fray Martín SARMIENTO, "Discurso sobre el método que debía guardarse en la primera educación de la juventud para que sin tanto estudiar de memoria ya la letra tuviesen mayores adelantamientos" en Antonio de VALLADARES (ed.), *Semanario erudito*, vol. XIX. Madrid: Blas Román, 1789, pág. 191.

3.3.5.2 Los Otros: Judíos, moros, infieles, extraños, extranjeros, colonizados.

> La arábiga no es menester más de ladrar, que es lengua de perros y te entenderán al punto
> Francisco de Quevedo, *Libro de todas las cosas y muchas más.* [1]

> …los judíos no fueron en esto más que unos plagiarios, como lo fueron en todo.
> Voltaire, "Job", *Diccionario filosófico*.[2]

Hubo un largo tiempo en el que la Iglesia (i.e. las castas letradas) dividía la humanidad entre autores legítimos e "injustos poseedores" de discursos. Los segundos (**paganos**, **judíos**, **musulmanes**, **ateos…**) podían tener la *posesión* de estos discursos pero la *propiedad* –la verdadera identidad y posición enunciativa– les estaba vedada. Quevedo se precavía de los hurtos del sospechoso Góngora "untando sus versos con tocino".

Orígenes incluso achacaba al conjunto de la literatura **pagana** el plagio de la totalidad de la literatura hebrea. Ahora bien, la Cristiandad no podía prescindir ni de los textos de la Antigüedad grecolatina, ni de las iluminadoras exégesis y glosas musulmanas y judías de Galeno, Dioscórides o Aristóteles… Por este motivo, desde San Agustín, los autores cristianos se apropiaron de sus textos guardándose mucho de citarlos ("*ab iniustiis posseribus*").

Ahora bien, es evidente que este tipo de estrategias discursivas que legitiman la desposesión de la paternidad de las obras y su incorporación autorizada y autoritaria en un corpus normativo y normalizado no se limita a los contextos religiosos. Buena parte de los ejemplos de polémicas sobre la originalidad y acusaciones de plagio que he proporcionado en los capítulos históricos y teóricos del presente trabajo encubren recelos y rechazos ideológicos (i.e. políticos) más amplios que la fe religiosa. Hay un peligro inherente en las palabras arrebatadas al **enemigo**, un **veneno** o un **virus** pestífero latente –imagen retomada gustosamente por los movimientos *plagiaristas*–: la posibilidad implícita de que el anfitrión, el conquistador sucumba a las armas ocultas de los vencidos. No es de esxtrañar que, como sucede en Pizarnik y en algunas páginas de Fresán, los plagairios se asemejen a **vampiros**, que se alimentan de la esencia vital de sus victimas, pero son también los transmisores de una enfermedad altamente contagiosa. El biblioclasmo, la destrucción ordenada de las obras de las culturas,

---

[1] *Obras de don Francisco de Quevedo* de la Biblioteca de Autores Españoles, Tomo I, Madrid, 1852, pág. 481.
[2] *Diccionario filosófico de Voltaire*. Tomo VII. Traducción por C. Lanuza. Nueva York: C. S. Van Winkle, 1825, pág. 111.

religiones y facciones sometidas, se presenta como una medida de higiene preventiva radical frente a los contagios y a la posibilidad de resistencia clandestina dentro de los nuevos territorios y discursos, anexionados al canon y a la tradición hegemónica. Así lo recordaba con ironía Juan Valera en su defensa de R. de Campoamor de las acusaciones de plagio:

> Si tuviésemos tanto horror al plagio, si juzgásemos los libros con el criterio severísimo de hallar en ellos siempre lo nuevo e inaudito, en vez de ser bibliófilos, debiéramos ser *biblioclastas*. El Califa Omar, el Cardenal Jiménez de Cisneros y el primer Arzobispo de Méjico, D. Juan de Zumarraga, quemando el primero libros griegos, el segundo libros arábigos y el tercero hieroglíficos aztecas, saldrían justificados.
>
> ¿Qué quemarían de importante y que no haya quedado en otros libros? Casi se puede afirmar que nada. En este sentido, pues, deben considerarse los personajes citados como bienhechores de la humanidad, ya que quitaron de en medio tanto inútil quebradero de cabeza ("La originalidad y el plagio", 1876, págs. 52-53).

Más allá del más que probable sarcasmo de las palabras de Juan Valera, es significativa esta sentencia severísima contra los textos vencidos: ¿Qué se ha perdido? –"Casi (…) nada (…) tanto inútil quebradero de cabeza". La periferia discursiva, lo que queda en el exterior o en las mismas fronteras de lo *propio* y lo normalizado carece, desde los ojos de los centros discursivos de la Metrópolis, de propiedad literaria, de originalidad: la capacidad de ser verdadero *origen* del discurso. Territorios descartados, fuera del tiempo teleológico, donde sólo la mirada o la palabra *civilizada* –tradicionalmente *masculina y eurocéntrica*– puede iniciar una nueva tradición literaria. Atopias o distopías como la isla más allá de las antípodas o *finis terrae* hispánicos (aquí las Filipinas) donde Tomás de Iriarte quiere desterrar (privar de la palabra) a los "nuevos autores" que presumen de una originalidad que sólo es ignorancia de la tradición (*occidental*), en la fábula "Los huevos", que ha sido interpretada como un ataque contra su rival Samaniego en el género del siglo XVIII:

> Más allá de las islas Filipinas / hay una, que ni sé cómo se llama,/ ni me importa saberlo; donde es fama/ que jamás hubo casta de gallinas/ hasta que allá un viajero/ llevó por accidente un gallinero.(...)/ Al cabo todos eran inventores [de recetas],/ y los últimos huevos los mejores./ Mas un prudente anciano/ les dijo un día: «Presumís en vano/ de esas composiciones peregrinas./ ¡Gracias al que nos trajo las gallinas!/ Tantos autores nuevos/ ¿no se pudieran ir a guisar huevos/ más allá de las islas Filipinas? (Fábulas literarias [1782], 2006, págs. 138-139).

3.3.5.3 Sodomitas, mujeres y andróginos

> Otros estudian antes de escribir, tu quieres escribir antes de estudiar. Yérraslo de medio á medio. Lo que te conviene por ahora es estudiar y callar como un puto, y no decir siquiera, esta boca, ni esta pluma es mia.
>
> Tomás Antonio Sánchez (*Carta de Paracuellos*, pág. 2).

En ocasiones, resulta conveniente recordar el hecho de que casi tan antigua como la Historia de la literatura es la misoginia poética; desde San Pablo, a las mujeres se les recomendó "guardar silencio en público". Ser mujer y autora ha sido una coartada cómoda para toda suerte de discursos críticos, teóricos y normativos, una tradición que remonta posiblemente mucho más atrás que la insufrible Jantipa socrática –hembra parlanchina y belicosa: verdadero obstáculo del arte de *parir* (>mayéutica) diálogos e *idearios* masculinos– y cuya lista de adherentes es apenas menos extensa que los diccionarios de autores de la Literatura universal.

Leandro Fernández de Moratín advertía en La *comedia nueva o el café* de los peligros y consecuencias de permitir la inclusión de las mujeres en la República Literaria, opinión compartida por buena parte de sus contemporáneos, quienes probablemente las consideraban "necesitadas de una voz intermedia (por lo general, la de un hombre al que se traduce) para dar salida a sus afanes literarios".[1]

Tampoco es difícil hallar la difusión y pervivencia de este tipo de representaciones: "Poeta **bujarrón**" llamaba Quevedo a sus rivales, donde se debe sobreentender un cuestionamiento de su *virilidad* (la *fuerza* poética frente a los modelos imitados), es decir de la legitimidad de sus palabras. En paralelo con el desafortunado (así lo reconocía él mismo) *lector-hembra* de Julio Cortázar, el **escritor-hembra** ha representado con frecuencia el lado menos respetable de la literatura. Entre "**maricas y maricones**", R. Bolaño clasificaba a los poetas mexicanos del siglo XX; en realidad poco importaba esta distinción, puesto que:

> nada impide que maricas y maricones sean buenos amigos, se plagien con finura (…) se publiquen o se oculten mutuamente en el furibundo y moribundo país de las letras.[2]

---

[1] J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (2006, págs. 50-54), la cita se encuentra en la pág. 54.
[2] Roberto BOLAÑO, *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998, pág. 85

3.3.5.4 Herejes, disidentes y demás ralea

También hubo un tiempo en el que el *plagio* era asunto de **herejes**, **blasfemos** y todos aquellos que *tomaban el nombre de Dios* falsa o torcidamente. Entre los Padres de la Iglesia, a menudo las acusaciones de haber copiado (mal) textos sagrados, canónicos, o *verdades reveladas*, acompañaban a cada refutación doctrinal o exegética. La acusación de plagio se convirtió en un recurso de preferencia para *dinamitar* la credibilidad de los rivales, y fue utilizado abundantemente por autores de la Reforma y la Contrarreforma. Posteriormente, el desplazamiento del *discurso de la verdad* hacia la Historia y la Ciencia propició la adopción de este tipo de herramientas y presupuestos polémicos en los foros académicos y políticos, entrando así en el punto de mira de los ataques los **disidentes** y **rivales ideológicos**. Una inesperada demanda por *apropiación incorrecta*, de un antiguo correligionario, obligó a Elena Poniatowska a modificar determinados pasajes de su crónica la *Noche de Tlatelolco*[1]. Y es que sucede que, en ocasiones, la verdad histórica o política se convierte en el objeto en discordia, en propiedad intelectual y en autoría (o, si se prefiere, de *autoridad*).

La propiedad de la verdad (mejor: del discurso de la verdad) o de las ideas políticas otorga privilegios discursivos nada despreciables. La prioridad, la originalidad otorga a los discursos políticos una garantía de autenticidad y, por extensión, a los que los detienen, un superávit de lucidez, de pertinencia semántica, de la que carecen los meros epígonos y seguidores. No es de extrañar que la acusación de falta de originalidad, de mera repetición de los argumentos, sirva para desacreditar los discursos de los adversarios políticos. Conservador converso en la madurez, Juan Donoso y Cortés atacaba de esta forma a los liberales más extremistas, a los que asimilaba a los autores de pronunciamientos y asonadas:

> Ahora bien, ¿tenéis vosotros algo más que ofrecer? No, porque sois unos copiantes sin genio y la sociedad os rechaza porque la sociedad es una víctima con experiencia (…). Vosotros como ellos proclamais la libertad y como ellos tambien dais principio á su reinado sofocando la libertad del pensamiento y sujetándole al yugo de vuestras estériles ideas. ¿No sabeis que el pensamiento es libre como el aire de los campos, inmenso como el mundo y que no cabe en la estrecha y oscura prision de vuestras frentes raquíticas? Si vuestro sistema es un plagio, si vosotros os pareceis á los demagogos franceses, sabed que el siglo en que nosotros vivimos no se parece al siglo en que ellos existieron, por eso si ellos hicieron una revolución, vosotros no podreis componer una revolucion con todos vuestros motines: su bandera en vuestras filas se ha convertido en harapo (DONOSO Y CORTÉS, 1854, págs. 271-272).

[1] Raúl ÁLVAREZ GARÍN, "Una aclaración necesaria", *La Jornada*, México, 16 de octubre de 1997.

Obsérvese que las mismas palabras carecen de significado real en las bocas (o las plumas) equivocadas. La misma idea subyace como tesis *realista* en *El 18 de Brumario de Luis Bonaparte* de Karl Marx, resumido en la célebre expresión que sostiene que los hechos tienen una significación plena (trágica, épica) sólo la primera vez, la repetición implica una degradación de la significación histórica del acontecimiento, convertido en "farsa" (parodia, comedia) de algo que en su día fue heroico.[1] De ahí el ridículo de los autores y pueblos plagiarios, los que no aprenden del pasado, seguidores ciegos de palabras comunes, de tan repetidas huecas. La desnudez de los plagiarios convierte las palabras (valiosas) de los otros en harapos, trasuntos de los **mendigos**, avatares tradicionales desde la Antigüedad griega para los malos autores.

3.3.5.5 Piratas, guerrilleros, feministas, artistas y huelguistas

> En el mar de las letras tambien hay sus piratas y Argelinos que exercen el corso y viven de lo que roban.
>
> Tomás Antonio Sánchez, *Carta de Paracuellos*, págs. 13-14.

Cuando la marginalidad resulta de una decisión propia, su posición metafórica se enriquece de lecturas opuestas. La *Dragontea* es la historia de Francis Drake, decano de los **piratas**, **corsarios** y **bucaneros** de las letras, un **héroe** (para los británicos) y un **villano** (para la Corona española), personaje cautivador en ambas facetas. En la actualidad existen varios Partidos Piratas europeos, alguno incluso con representación parlamentaria (Suecia) al amparo de la imagen ambivalente de la piratería en los imaginarios colectivos. El Partido Pirata defiende como uno de sus principios el libre intercambio de contenidos e informaciones, limitando los derechos exclusivos de sus titulares.[2]

Los **guerrilleros**, sus descendientes modernos, asumen consecuentemente esta doble herencia. La estudiosa canadiense Marilyn Randall define como *Guerrilla Plagiarism* el movimiento artístico basado en la apropiación para fines propios de las formas canónicas del discurso; procedimientos artísticos que asocian a grupos **feministas**, ***post-coloniales*** y **vanguardistas**. De una de las manifestaciones más sonadas de uno de estos últimos grupos, las

---

[1] El propio Marx atribuía de manera vaga a Hegel esta noción de *degradación por repetición* (inevitable); el hecho de que figurara en el *íncipit* de *El 18 de Brumario*… ha contribuido seguramente a su conversión en aforismo político y a su popularidad: "Hegel ha señalado en algún lugar que todos los acontecimientos y personajes importantes se repiten, por decirlo de algún modo, dos veces. Se olvidó de añadir: la primera vez como tragedia, la segunda vez como farsa". Cito a partir de la edición (en francés, sin mención del traductor): *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris: Editions sociales, 1976, pág. 15.

[2] Para una visión de conjunto sobre la historia e imaginario ambivalente de la filibustería, ver de Jean-Pierre MOREAU, *Une histoire des pirates des mers du Sud à Hollywood*. Paris: Éditions Tallandier, 2006.

Art Strikes ('**Huelgas** de Arte') surgieron los llamados *Festivales de Plagio* y el llamado **Plagiarismo**, como tendencia vanguardista asociada.

En la portada de la edición española de *El asalto a la Cultura* que reproduzco a continuación se puede apreciar la reivindicación festiva y *pop* del espíritu lautreamontiano y guerrillero que anima la obra de Stewart Home: el plagio de las formas industriales (simbolizadas por el muñeco de plástico) para subvertir los modos hegemónicos de producción cultucultural.

Ilustración 36: Portada de la edición española de *The Assault On Culture: Utopian Currents From Lettrism To Class War,* de Stewart Home (London: Aporia Press and Unpopular Books, London, 1988); *El Asalto a la cultura: movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*. Barcelona: Virus Editorial, 2002, presente en "En los márgenes del Arte. Creación y compromiso político", exposición organizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en Julio de 2009.

3.3.6 De delincuentes, criminales y malhechores.

> …en materia de plagios literarios cabrá sostener si son legítimos o no; pero el escritor de conciencia hará en este punto lo que ciertos comunistas, que además son personas decentes: Predican tal vez la abolición de la propiedad, pero no roban.
>
> Leopoldo Alas *Clarín*, *Mis plagios.*

> Sólo robando de otro se aprende a escribir y por eso la literatura está entre los delitos comunes.
>
> Francisco Umbral

Aunque, como hemos visto, existen lecturas positivas del mismo, el plagio ha sido tradicional y mayoritariamente asimilado a prácticas discursivas ilícitas. **Negros**, **falsificadores** y todo tipo de **mercenarios** de la escritura se sirven del plagio como complemento natural a la falta de escrupulos que suelen caracterizar a estos personajes literarios.[1] De esta confluencia resulta también el fructífero maridaje contemporáneo de la novela policiaca y las representaciones criminales de la intertextualidad. Dentro de los efectos secundarios de este tipo de imaginería se encuentra la propensión a una lectura **detectivesca**, individualista, reductora desde un punto de vista de la búsqueda de fuentes y de orígenes textuales (objeto de sátiras feroces a lo largo de diferentes épocas), donde el crítico, el lector, figura en tanto que **sabueso, policía** o mero garante del orden público, el cual, según la ideología liberal predominante en los últimos siglos (desde al menos, John Locke), se apoya en dos pilares fundamentales: la libertad personal y la propiedad privada. Con una regularidad sistemática, el personaje del plagiario, por el contrario, se adorna de todos los efectos negativos imaginables, como este personaje de *Prisión perpetua* de Piglia:

> Su padre había elegido el apellido materno para borrar los rastros de su propio padre, el paranoico doctor Föster, antisemita y nazi avant-la-lettre, plagiario, criminal, utópico, falsificador (2000, pág. 52).

[1] Un ejemplo lo proporciona la novela autobiográfica del también periodista Carlos Luis Álvarez CANDIDO, *Pecado escarlata*. Barcelona: Planeta: 2001, donde el protagonista debe escribir para un eclesiástico la hagiografía de veinte mártires de la Guerra Civil, para lo cual no duda en plagiar "cuarenta páginas" del novelista falangista Tomás Borrás (al que se lo confiesa sin que éste le dé importancia); una de las falsas mártires terminará siendo canonizada (a punto lo estuvo en la realidad, según Cándido).

Podemos encontrar el "deseo del orden· en muchos autores de todas las épocas. Así por ejemplo, Clarín, que propone multas como el mejor efecto disuasorio:

> En la literatura se cometen diariamente una porción de crímenes y faltas graves y menos graves, que quedan impunes, porque Apolo no tiene Guardia civil, y es un dios que reina y no gobierna. Dé el Estado fuerza coercitiva a la literatura, y todo se arreglará. Hay mucho escritor malo; no es cosa de mandarlos más allá de las islas Filipinas, no por ellos, sino por las islas, que se iban a perder; tampoco se les ha de llevar a la cárcel; ¿cómo castigarlos? Con la contribución.[1]

Otros autores proponen castigos más drásticos, como Roberto Bolaño:

> No sé lo que se debe hacer en una cocina literaria, pero sí sé lo que no se debe hacer. No se debe plagiar. El plagiario merece que lo cuelguen en la plaza pública. Esto lo dijo Swift, y Swift, como todos sabemos tenía más razón que un santo (BOLAÑO, 2006, pág. 323).

3.3.6.1 Secuestradores de niños y esclavos, raptores en general

A diferencia de lo que sucede en España, plagiar todavía significa "secuestrar" en algunos países de América Latina. Desde antes de que Marcial la popularizase, la representación del *re-escribidor* o *re-escritor* como secuestrador de los **hijos** o de los **esclavos** del ingenio ajeno, cuando no directamente de los autores, ha sido extremadamente popular en las representaciones delictivas.[2] A Esquilo se le acusaba de apropiarse de las obras que –siempre supuestamente, como exige el manual de estilo de la crónica de sucesos– un **esclavo** le escribía. Entre las razones de la fortuna de esta especie de imaginería, cabe destacar su capacidad para aunar los perjuicios sobre la persona moral del Autor y sobre el fruto de su trabajo. Asociada recurrentemente a la gama de "**negros**" y escritores **mercenarios**, el plagiario puede, en este tipo de tramas, **secuestrar** a un rival –como el protagonista de *Soy un escritor frustrado* (2005) de José Ángel Mañas–.

---

[1] Leopoldo Alas *Clarín*, "Camachología" [Camacho= Ministro de Hacienda], *…Sermón perdido. (Sátira y crítica)*. Madrid: Fernando Fé, 1885, pág. 154

[2] En 1969 el intelectual italiano Aldo Braibanti fue acusado de "plagio" (delito inaplicado hasta ese momento en el Código Penal italiano), por haber "seducido" a un menor. El carácter injurioso de la acusación como medio de desacreditar a un intelectual incómodo fue denunciado por numerosos intelectuales en la época. Ver el volumen colectivo editado por Furio COLOMBO. *Sotto il nome di plagio. Studi e interventi sul caso Braibanti di Alberto Moravia, Umberto Eco, Adolfo Gatti, Mario Gozzano, Cesare Musatti, Ginevra Bompiani*. Milano: Valentino Bompiani, 1969.

3.3.6.2 Bandidos, ladrones y cleptómanos.

El más constate y longevo de los avatares delictivos del escritor transtextual lo representa como un vulgar ratero: "*fur es*" ['eres un ladrón'] lee Marcial (*Epig*. 53, l. 13) en el poema del plagiario. De hecho, el **latrocinio**, **hurto**, **robo** literario sigue siendo la imagen más empleada todavía hoy en día; representación que fue favorecida y reforzada a partir de la instauración del régimen moderno de la propiedad intelectual y de la crítica literaria posterior al Romanticismo. Desde una perspectiva psiquiátrica, se han señalado *intertextualidades compulsivas*, especies de **cleptomanía** literaria, y se llama *criptomnesia* a la explicación de por qué algunos escritores, **amnésicos**, se olvidan, cuando escriben, de que están plagiando.

3.3.6.3 Impostores, estafadores, falsificadores y criminales de guante blanco

A partir del siglo XVII se difundió una variante delictiva que consideraba la re-escritura como una **impostura** o un **fraude** literario, pues lo que se sustraía no era una propiedad sino una parte de la *personalidad* de los autores (honor, fama, reputación, capital simbólico…). El plagiario se veía de este modo expuesto en su condición de **impostor**, **timador**, **falsificador**, un hacedor de fraudes "*in foro publico*", con serias consecuencias políticas o para la moral pública en general: tanto en el discurso historiográfico (las versiones moriscas de la historia ofrecidas por los falsos y plagiados documentos granadinos del Sacromonte de fines del XVI), como en la representación ficcional (por ejemplo, G. Torrente Ballester en *Off-side* de 1969).

3.3.6.4 Violadores, narcotraficantes, torturadores y asesinos

Si la propiedad literaria es concebida también (al menos en la tradición occidental) como una prolongación de la personalidad, su quebrantamiento adquiere fácilmente otras apariencias de humillación física, sexual, política… Como si la representación de la **violación** de los códigos literarios no fuera suficiente para caracterizar al plagiario como una amenaza social, su puesta en escena ficcional requiere de una criminología adicional, donde los delitos contra las personas son privilegiados. **Secuestrada**, **violada**, **torturada**, desposeída de su primera novela, sometida a la **esclavitud** literaria por su **plagiario**, la víctima de *Soy un escritor frustrado* (de J. A. Mañas) reúne en su personaje muchas de las variantes de esta caracterización. El protagonista de la novela es doblemente un escritor frustrado, pues es crítico y profesor de literatura. La víctima de sus angustias literarias es Marian, una estudiante que le presenta un manuscrito para conocer su opinión. Comprendiendo que tiene entre sus manos la posibilidad de alcanzar finalmente el sueño de ser escritor, decide secuestrar a Marian. En el transcurso del secuestro Marian será violada, torturada y humillada por su plagiario. Su

suicidio es en realidad el **asesinato** que culmina esta cadena de humillaciones y silenciamiento. Muchos han sostenido, como Anatole France, que "el único plagio exitoso, es el que implica el asesinato del precursor". Únicamente cuando Marian muere, puede el plagiario escribir la historia de su plagio y convertirse en escritor (pág. 217). Este verdadero crimen de familia (*edípico*), es una visión compartida por los críticos que creen en los **cánones** y en los **genios** literarios.

3.3.7 ¿La última metáfora?

Para el orden establecido en la *República de las Letras*, el mayor de los peligros que acechan en el lenguaje metafórico es su capacidad de resistencia al significado *segundo* que se les impone, hasta el punto en el que puedan incluso subvertirlo: *Plagios* se llaman los poemarios de la mexicana Ulalume González de León y *Teoría lautreamontiana del plagio* uno de los últimos del "poeta loco de Mondragón" –como lo llamara R. Bolaño en *2666*–, Leopoldo María Panero, en una nueva reivindicación de los criminales, locos y otros seres marginales con los que los poetas han compartido tradicionalmente los imaginarios discursivos. La última, y necesaria, figura de la serie metafórica resulta de una inversión de sus elementos: la literatura como plagio.

Muchos escritores, de todas las épocas, se han pronunciado en este sentido. Tradicionalmente, la imitación, el plagio, han sido admitidos, además, como herramientas para favorecer el aprendizaje literario. Otras propuestas similares han sido recogidas y experimentadas por distintos movimientos y autores: los tratadistas árabes medievales consideraban el plagio ('*sariqa*') entre las figuras retóricas, el *collage* surrealista, la literatura "à contrainte" y el plagio anticipatorio propuestos por el OuLiPo, ejemplificados en las obras de Italo Calvino, Raymond Queneau o Georges Perec, los métodos para plagiar como el *Plagianismo* de Richesource, etc.

No obstante, todos estos autores firman sus obras, en lugar de difundirlas anónimamente, y no es descabellado pensar que se sentían legitimados para hacerlo. Algunos incluso cobraron regalías o recibieron recompensas o premios nominativos por sus textos, y no parece cercano el día en que se lean los textos prescindiendo de su *función-autor* (como prevenía, ante posibles utopías, M. Foucault). Es posible que lo más sensato sea interpretar estas declaraciones en *sentido figurado*, sin detenernos en paradojas y aporías, pues con frecuencia, aquello que no se nombra, que no se puede nombrar, es precisamente lo que está todavía en juego: los límites del hecho literario, el destino y modos legítimos de este *leerescribir*, *quién* habla y *por qué* nos importa.

En el imaginario literario posmoderno, hay una figura de autor que destaca por aparecer regularmente en los textos críticos y por la influencia reconocida por los propios autores. En efecto, Jorge Luis Borges ha proporcionado las ficciones emblemáticas de la Posmodernidad: Aleph, Pierre Menard, "La muerte y la brújula", etc. Los lugares comunes borgeanos presentan los efectos de toda estandarización esperable en la construcción de los *topica*, 'bases' argumentativas y figurativas del discurso. Estos procesos apuntan tanto a una estabilización formal, como interpretativa de los enigmas borgeanos, incluso al precio de la simplificación grosera, cuando no de la tergiversación. La divulgación exige claridad y concesión, con las dosis inevitables de silenciamiento y contradicción, que, en este caso, explican que se haya llegado a adjudicar a Borges posiciones apologéticas extremas del tipo: "Toda la literatura es plagio". En este tipo de afirmaciones subyace una concepción a lo Bajtín de "la Lengua –es decir las obras literarias– como un sistema de citas", que si bien no es enteramente falsa, requiere, como mínimo, algunas matizaciones.

La realidad de las palabras de Borges es siempre más comedida e irónica que la necesidad que sienten sus glosadores de evidenciar la paradójica radicalidad de sus propuestas fabulosas. Tomarlas al pie de la letra es tanto como creer en la existencia física del *negro* homónimo (que resumo, aunque podría citar literalmente, de manera un poco libre como: "el que escribe es el Otro"), revelado por el propio autor en el *textículo* "Borges y yo", incluido en *El Hacedor*. La aporía "toda la Literatura es plagio" procede –si obviamos las fuentes orales (Borges era un gran conversador y conferenciante)– con toda probabilidad del relato *Tlön, Uqbar Orbis Tertius*, donde se presenta la posibilidad de una *distopía* idealista, un mundo monstruoso, Tlön, donde la unidad de las ideas sobrepasa los accidentes materiales, con serias consecuencias para los libros y los escritores:

> En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles -el *Tao Te King* y las *1001 Noches*, digamos-, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*...

A un sujeto de discurso le corresponde un único objeto que es en este caso los propios y peculiares idiomas de Tlön; lenguas perfectas y, en consecuencia, monstruosas: carecen de sustantivos (de nombres), pues niegan cualquier realidad a las apariencias materiales, juzgadas como irremediablemente engañosas. Las obras literarias, por su parte, se ven seriamente afectadas por estas limitaciones lingüísticas:

> Los [libros] de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables. Los de naturaleza filosófica invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y el contra de una doctrina. Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto.

Si no existe el plagio es porque no existe, llanamente, la identidad (individual) de autores y obras. Todos los libros son el mismo libro. Dos son los ejes de esta pan-Literatura, omnímoda e inhumana: la poética combinatoria y el horizonte de la *Biblioteca Total*, aquella que contiene todos los libros escritos y por escribir, la que se confunde con la *Biblioteca de Babel*, donde el lenguaje literario cohabita con el tecleado a ciegas de un simio o el gruñido tipográfico de una máquina.

Dos hipótesis extremas, descabelladas, que figuran los miedos recurrentes de lectores y autores en otras Revoluciones de la palabra (escrita). Similares temores y esperanzas surgieron en la Atenas platónica (y la sonada expulsión republicana de sofistas y poetas) o en la Europa de la temprana Galaxia Gutenberg, donde se temía y se creía sufrir la avalancha de "los demasiados libros", síndrome que no nos ha abandonado, como recordaba Gabriel Zaid en la monografía del mismo nombre;[1] fabulaciones cataclísmicas patentes también hoy día en la generalización de la Red y la ampliación (¿ilimitada?) de los modos de creación y de actuación, no siempre respetuosos de los derechos de autor y las prerrogativas del *copyright*.

Todo parece indicar que la literatura, en el futuro más inmediato, tendrá el plagio y otros límites de la obra y el autor en el centro de sus intereses. Los retos a los que se enfrentan los autores permiten una variedad de respuestas. El humor es una de ellas. Reproduzco a continuación un ejercicio citacional extremo de Andrés Neuman donde se repasan las aporías de la doctrina frente a los nuevos usos de los materiales literarios:

> Pues no, no es justo, no. Uno intenta seguir la senda del bien (Buda), fijar el límite de su libertad donde empiece la libertad ajena (Bakunin), es decir, ser original o absolutamente moderno (Rimbaud), y resulta que ahora nos llega el Intertexto (Bajtin, Kristeva, Barthes) a aguarnos la fiesta (que es un simpático refrán popular). O sea (inspiración propia) que uno vivía en el error; que la paloma se equivocaba (Alberti; ¡ésa la saben!). (...)
>
> Pues no, no es justo. ¿Lo he dicho ya? Pero es que hay golpes en la vida, tan fuertes, ¡yo no sé (Vallejo)! Para qué tanto trabajo, si por fin ha llegado el Intertexto.
>
> Total, el lector no nota nada.
>
> Y muchas gracias a mi buen amigo X, a quien debo íntegro este artículo.[2]

---

[1] *Los demasiados libros.* México D.F.: Editorial Océano, 1996.

[2] Tomado del blog de Andrés NEUMAN, Arte del plagio (21/04/2001) [última visita, junio de 2009]: http://www.andresneuman.com/hemeroteca/diacordoba_detalle.php?recordID=11.

El ejercicio de Neuman está bastante próximo de la novela *Copyright. Plagios y poder político al desnudo* (2001), de Luis María Pescetti y Jorge Maronna,[1] donde el protagonista sin talento para escribir se finge autor a partir de *collages* y centones. El plagio funciona en ambos ejemplos como visión absurda que confirma las nociones tradicionales sobre la actividad literaria. Alfonso Rey, en *Imitación compuesta*[2], antecede el cuerpo de la novela de un informe de lectura de los profesores de una *Escuela de escritura creativa* para la cual se ha escrito el texto. En dicho informe, los profesores rechazan conceder al autor de la narración el diploma que lo acredita como escritor porque "le falta originalidad".

Más arriesgadas, otras propuestas tratan de explorar los límites tecnológicos de la Escritura. A menudo, estas propuestas escogen iconos centrales y reconocibles de la cultura con el propósito de subvertir su significado o sus usos habituales. De este modo, el cartel de la exposición *Plagiarismo* utiliza un muñeco, avatar industrial de las esculturas artísticas y que representa un mono, símbolo de la falta de creatividad, para invertirlos. Así lo expresaban los comisarios de la exposición, Jordi Costa y Álex Mendíbil:

> Si el ADN es el replicador fundamental, tenemos que admitir que la copia (el plagio) está inscrita en la esencia de cada uno de nosotros y que la cultura, como artefacto de fabricación propia, tampoco se escapa a esa condición. Tanto las manifestaciones más epidérmicas de nuestra cultura (las modas, el consumo, el entretenimiento…) como las raíces culturales que nos identifican (el lenguaje, las costumbres, las relaciones interpersonales…) pueden traducirse en patrones de imitación que se solidifican a medida de su aceptación y su consenso generalizado (2005, pág. 5).

[1] México D.F.: Suma de Letras, 2004.
[2] Madrid: HUERGA & FIERRO, 1996.

Ilustración 37: Cartel de la Exposición Plagiarismo, 9 de mayo-4 de julio 2005, organizada por Jordi Costa y Álex Mendíbil.

Parece evidente que la Ciberliteratura, o los modos de escribir que de ella se deriven, será una de las corrientes centrales de las nuevas poéticas. Una mirada a ciertas experiencias que se desarrollan en estos momentos puede ofrecernos un anticipo de estos nuevos derroteros literarios. *El coloquio perpetuo* de Belén Gache es una máquina de escribir. La autora ha separado en dos corpus distintos los parlamentos de Alonso Quijano y de Sancho Panza. El internauta-lector puede elegir la velocidad y el grado de coherencia (aleatoriedad) con los que el generador de diálogos reescribirá nuevas conversaciones entre el caballero y su escudero.

Ilustración 38: Captura de pantalla del *coloquio perpetuo* de Belén Gache, julio de 2010.

Las poéticas experimentales de Belén Gache están relacionadas con las búsquedas formales, temáticas y narrativas de Piglia –la "estética de la repetición" en *Prisión Perpetua* (2000, pág. 118)–, la Postpoética de Agustín Fernández Mallo, la poesía apropiacionista visual y otras formas de plagio utópico o guerrillero. En las primeras sesenta páginas de *Por Favor ¡Plágienme!* (1991), Alberto Laiseca expone un manifiesto poético del plagio, y el resto del libro está compuesto por cinco "apéndices" que cuentan una historia y constituyen la aplicación práctica de los presupuestos teóricos expuestos previamente. En *Obabakoak* de Bernardo Atxaga figura un "Método para plagiar" entre los relatos que componen el libro.[1]

Ésta es otra de las formas con las que la Posmodernidad se enfrenta a sus angustias escatológicas: la compulsiva representación del plagio, el simulacro y la cita. La literatura de los últimos años en lengua castellana refleja unas tendencias metaliterarias y, en general, autorreflexivas, comunes a la literatura globalizada. Este interés manifiesto por representar la reproducción masiva, la replicación, clonación y multiplicación exponencial de objetos invierte los valores tradicionales de la singularidad y autenticidad cultural. Todavía es pronto para saber adónde conducirán estas nuevas formas de producción y consumo cultural, aunque en mi opinión, éstos son algunos de los indicios sobre sus próximos derroteros.

[1] Barcelona: Ediciones B, 1993.

4 Conclusiones

La investigación sobre el plagio literario se ha mostrado considerablemente más fructífera de lo que esperaba. Son muchos los autores, las épocas y los campos del saber evocados, como muchos son los aspectos históricos, teóricos y prácticos abordados tanto en la literatura hispánica como en otras tradiciones, que he intentado poner en relación. Por este motivo, se impone una síntesis, para desgajar las conclusiones generales que podrían ser ocultadas por la abundancia de información.

1) El plagio debe ser asociado a la institución de la Escritura. En toda cultura o tradición literaria la *firma*, la aposición de nombres propios ligados a los textos, debe ser considerada como una evidencia de la existencia de normas autoriales y de la posibilidad de transgredirlas. Se trata de una hipótesis de trabajo que no necesita encontrar "evidencias textuales" para adquirir legitimidad, puesto que forma parte de la *función-autor*; no existen, por lo tanto, las excepciones "oriental", "indígena", "asiática" o "medieval" en materia de autoría (o de plagio).
2) El plagio constituye la definición negativa de lo que es la Escritura, en cada época y texto. Su historia corre en paralelo a la de la literatura canónica, dibujando sus contornos. Del mismo modo que la Literatura no nace con la Imprenta, la noción de plagio permanece esencialmente estable con o sin derechos de autor; cambian, por el contrario, sus representaciones discursivas figurativas o teóricas.
3) Los discursos sobre plagio contienen, solidificados por estratos, materiales heterogéneos que forman el *repertorio* disponible para los actores de una época determinada. En la actualidad, para representar al plagio se recurre, por orden de importancia, a definiciones legales, psicológicas, literarias y morales, entre otras menos relevantes. Todas las definiciones, como cualquier discurso, están orientadas ideológicamente.
4) Los discursos sobre el plagio (literarios, críticos, teóricos, académicos, etcétera) tienen un propósito regulador o coercitivo. Son discursos sobre el poder de la palabra, sus límites y sus privilegios de uso. Muchos textos han desaparecido por haber sido considerados "plagios", y parece razonable pensar que muchos autores habrán alterado sus obras por temor de una "imitación excesiva"; en este sentido, la historia del plagio es también un relato sobre la censura.

5) El concepto de plagio usado en una obra filológica o crítica tendrá siempre un sentido anacrónico o figurado. El plagio, desde un punto de vista teórico, constituye un punto ciego, aporético, donde enmudecen las definiciones vigentes de autor, literatura o belleza. No es concebible la literatura sin autores, pero no estamos más cerca de saber *a ciencia cierta* lo que es un "autor" o un "buen libro". La definición más plausible presume una noción vacía o casi vacía, puramente negativa ('falso autor'), que desde un punto de vista pragmático (estratégico, ideológico) es aplicado a diferentes objetos y sujetos.
6) La constitución del campo de conocimiento sobre el plagio, acelerada desde fines del siglo XVII, debe ser entendida como un dispositivo de control disciplinario de los discursos. La acumulación de saberes multidisciplinares (psicológicos, grafológicos, lexicométricos, etc.) persigue incrementar la eficacia y la precisión de los instrumentos de conocimiento y control. La creciente sofisticación tecnológica de los métodos de "obtención de la prueba" y el desarrollo del interés por el plagio por parte de la Lingüística forense deben ser entendidos en este sentido. Traducen además definiciones materialistas, cuantitativas, mecánicas que corresponden a las formas del lenguaje judicial y a los intereses estratégicos de las industrias culturales.
7) La definición de Literatura y de plagio (la primera incluye a la segunda) no admite una formalización o una comprobación empírica sin derivar hacia la tautología; es en esto en lo que coinciden las definiciones de Platón y de Freud: el plagio es un "fantasma"; un deseo utópico: la literatura sin autores.
8) En cada época y en paralelo a las interpretaciones más restrictivas, han existido propuestas "transgresoras" o "aperturistas" con respecto a los límites convencionales o a las representaciones habituales de los elementos literarios. Estás poéticas han adoptado con frecuencia modelos combinatorios (centones, moaxajas, laberintos, caligramas, juegos oulipianos, etc.), paródicos o, más generalmente intertextuales (glosa, comentario...). El Plagiarismo sería la encarnación posmoderna de estas tendencias poéticas.
9) Los discursos sobre el plagio han generado un corpus heterogéneo que acoge formas genéricas, representaciones metafóricas, ficciones, fragmentos anecdóticos, roles ficcionales, esquemas narrativos, definiciones, proverbios y un largo etcétera. Todo este material es susceptible de una labor de crítica y de análisis poético-retórico, como he intentado demostrar, especialmente en la parte "práctica" de la presente investigación. Esta labor reflexiva ha sido llevada a cabo en gran parte por las obras

meta-ficcionales. El plagio como objeto poético es, sintomáticamente, un elemento privilegiado de la ficción contemporánea.

10) El Plagiarismo parece tener más entidad como procedimiento apropiacionista o intertextual extremo (es decir *sobre* los "límites" prácticos) que como designación de una corriente o movimiento literario concreto. A pesar de que ha sido reclamado explícitamente por distintos movimientos hispánicos e internacionales de la vanguardia poética y artística, y sea posible encontrar intereses e influencias comunes entre todos ellos, el Plagiarismo parece conformar más un horizonte utópico del Arte, que un movimiento coherente o cohesionado.

Queda consignar las posibles líneas de investigación abiertas e intentar arrojar un poco de luz sobre el futuro de la cuestión. En los últimos tiempos, hemos asistido al enfrentamiento discursivo y mediático sobre los límites (expansivos) del espacio literario y sus modos de producción. A lo largo de la historia, ha habido momentos en los que se han agudizado las tensiones entre las diferentes propuestas sobre la evolución de la Escritura. Estas crisis suelen coincidir con transformaciones tecnológicas y el advenimiento de nuevos paradigmas de producción cultural. El plagio, en este sentido, es un indicador de las fricciones, las resistencias y las contrapropuestas de los distintos grupos de interés implicados.

El advenimiento de la Ciberliteratura, la virtualización de los discursos literarios, no ha sido una excepción en lo que parece ser una constante histórica. Como los "apocalípticos e integrados" que se enfrentaban incondicionalmente sobre el auge de las formas masivas del Arte en el s. XX, retratados por Umberto Eco, como los temores post-Gutenberg sobre "los demasiados libros", la literatura en Internet ha producido sus propias escatologías literarias, entre las cuales el plagio cumple alternativamente una función utópica o distópica.

Lo que está en juego es el control de la producción y de la significación literarias. Aún no sabemos cuál será el resultado de estas luchas y negociaciones; pero sí empezamos a tener una idea más clara sobre en qué tipo de escenarios se desarrollarán. El plagio es una interpretación ligada a la *función-autor*; parece poco probable, a pesar de los deseos normativos de unos y las esperanzas libertarias de otros, que desaparezca en la *Biblioteca Total* a la que parece que nos dirigimos:

> Todo, pero por una línea razonable o una justa noticia habrá millones de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias. Todo, pero las generaciones de los hombres pueden pasar sin que los anaqueles vertiginosos -los anaqueles que obliteran el día y en los que habita el caos- les hayan otorgado una página tolerable. Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles. (…) Yo he procurado rescatar

> del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira.[1]

Sus peligros ya los conocemos; falta por descubrir su fertilidad.

[1] "La Biblioteca Total", en *Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires: Emecé, 1999, pág. 27.

5 Bibliografía

ABAD FACIOLINCE, Héctor. *Basura.* Madrid: Lengua de Trapo, 2000.

ABERCROMBY, David. *Fur academicus.* Amstelodem [Ámsterdam]: Abraham Wolfgang, 1689.

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition.* London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1953.

ACKER, Kathy. *Don Quixote, Which Was a Dream.* New York: Grove Press, 1986.

ACOSTA, José de. *Historia natural y moral de las Indias.* Editado por Edmundo O'GORMAN. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

ADORNO, Rolena. *De Guancane a Macondo. Estudios de Literatura Hispanoamericana.* Sevilla: Renacimiento, 2008.

—. *The Polemics of Possesion in Spanish American Narrative.* New Haven, London: Yale University Press, 2007.

—. *Guaman Poma. Writing and Resistance in Colonial Peru.* 2ª ed. Austin: University of Texas Press, 2000.

AGÚNDEZ FERNÁNDEZ, Antonio. *Estudio jurídico del plagio literario.* Granada: Comares, 2005.

ALAS "CLARÍN", Leopoldo. ...*Sermón perdido. (Crítica y sátira).* Madrid: Fernando Fé, 1885.

ALFORD, William P. *To Steal a Book is an Elegant Offence. Intellectual Property Law in Chinese Civilization.* Stanford (California): Stanford University Press, 1995.

ALMELOVEEEN, Theodoor Janssonius van. *Amoenitates theologico-philologicae, in quibus varia S. Scripturae loca, ritus prisci et inedita quaedam Erasmi, Bocharti, Baudii, Scriverii, J. de Laet, etc. eruuntur ; subjicuntur Epigrammata et poëmata vetera, ut et Plagiariorum syllabus...* Amsterdam [Amstelaedam]: Janssonius-Waesbergios, 1694.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas.* Madrid: Castalia, 2006.

AMMAR MAJAD, Musa. «Vindicación del plagio.» *Letras libres* X, nº 138 (marzo 2006).

ANDERSEN, Ingrid Kristine. «Who Holds the Copyright to the Word of God?» En *Borrowed Feathers. Plagiarism and the Limits of Imitation in Early Modern Europe.*, editado por Hall BJØRNSTAD, 109-122. Oslo: Oslo Academic Press, Unipub Norway, 2008.

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

ANDRÉS, Juan. *Carta a su hermano don Carlos Andrés dándole noticia de la literatura de Viena*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1794.

ARCE MENÉNDEZ, Ángeles. «Otra versión poco conocida de la conquista del Arauco.» *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense), nº nº7 (1978): 49-60.

ARCE MENÉNDEZ, Ángeles. «Sobre el plagio y la traducción en el Siglo de Oro.» En *Cristóbal Suárez de Figueroa: Nuevas perspectivas sobre su actitud literaria.* Tesis Doctoral, dirigida por Alonso ZAMORA VOCENTE, 113-157. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología, 1978a.

ARCE MENÉNDEZ, Ángeles. «Sobre la primera edición de La constante Amarilis.» *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* (Universidad Complutense), nº nº 6 (1987): 343-348.

ARCIPRESTE DE HITA [Juan Ruiz]. *Libro de Buen Amor.* Editado por G. B. GYBBON MONYPENNY. Madrid: Castalia, 1988.

ARELLANO, Ignacio, (ed.) *Paraninfos, segundones y epígonos de la Comedia del Siglo de Oro.* Barcelona: Anthropos, 2004.

ARISTÓFANES. *Las ranas.* Editado por José GARCÍA LÓPEZ. Traducido por José GARCÍA LÓPEZ. Murcia: Universidad de Murcia, 1993.

ARON, Paul. *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours.* Paris: Presses Unverssitaires de France., 2008.

ASÍN PALACIOS, Miguel. *La escatología musulmana en la Divina Comedia, seguida de Historia y Crítica de una polémica.* 4ª ed. Madrid: Hiperión, 1984.

—. «El original árabe de la disputa entre fray Anselmo y el asno.» *Revista de Filología Española*, 1914: 1-51.

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL CIENTÍFICO-LITERARIA DE AUTORES Y TRADUCTORES. «Circular prospecto de la Asociación Internacional Científico-Literaria de Autores y Traductores.» *La España Médica (Iberia médica y crónica de los hospitales). Periódico de medicina, cirugía, farmacia y ciencias auxiliares.*, 26 de Abril de 1866: 198-201.

ASTRANA MARÍN, Luis. *Las profanaciones literarias. El libro de los plagios: Rodríguez Marín, Cejador, Casares, Villaespesa, Martínez Sierra y otros.* Madrid: Ariel, s.f.

ASTUDILLO GÓMEZ, Francisco. «El plagio intelectual.» *Revista Propiedad Intelectual* (Universidad de los Andes), nº 8-9 (2005-2006): 242-270.

ATXAGA, Bernardo. *Obabakoak.* Barcelona: Ediciones B, 1993.

AULADELL, Miguel Ángel. «Los moriscos, sociedad marginada en el teatro español del siglo XVII.» *Sharq al-Andalus* (Centro De Estudios Mudéjares - Instituto De Estudios Turolenses Área De Estudios Árabes E Islámicos, Universidad De Alicante), nº 12 (1995): 401-412.

ÁVILA, Francisco de. *La vida y la muerte o Vergel de discretos* [1506]. Editado por Pedro M. CÁTEDRA. Madrid: Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca, 2000.

AYALA, María de la Luz. «La historia natural en el siglo XVI: Oviedo,Acosta y Hernández.» *Estudios del Hombre* (Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara), nº 20 (2005): 19-37.

BACIGALUPO ZAPATER, Enrique. *Sentencia de la Sección 1ª del Tribunal Supremo. Sala de lo Penal (Madrid) sobre el Recurso de casación: 457/1999; Nº de Resolución: 529/2000.* Madrid: Tribunal Supremo Sala de lo Penal, 2000.

BAILLET, Adrien. *Auteurs deguisez: Sous des noms etrangers; empruntez, supposez, feints à plaisir, chiffrez, renversez, retournez, ou changez d'une langue en une autre.* Paris: Antoine Dezallier, 1690.

—. *Jugemens des sçavants sur les principaux ouvrages des auteurs.* Paris: Antoine Dezallier, 1685.

BAKHTIN, Mikhail M. *The Dialogic Imagination.* Editado por Michel HOLQUIST. Traducido por Caryl EMERSON y Michel HOLQUIST. Austin: University of Texas Press, 1981.

BANNERMAN, Sara. «WIPO and Different Levels of Development.» En *Implementing the Worls Intellectual Property Organizations's Development Agenda*, editado por Jeremy DE BEER, 24-33. Ottawa, Cairo, Dakar, Montevideo: Wilfrid Laurier's University Press, 2009.

BARBIER, Antoine-Alexandre. *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes. Composés traduits ou publics en français avec les noms des Auteurs Traducteurs et Editeurs; accompagné de Notes historiques et critiques.* Paris: Imprimerie bibliographique, 1806.

BARCAT, Juan Antonio. «Plagio.» *Medicina* (Fundación Revista Medicina) 68, nº 5 (2008): 387-389.

BAROJA, Pío. «Contestación a Mr. Pierre Lhande sobre un supuesto plagio.» *Revista Internacional de los Estudios Vascos* (Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos), nº nº10 (1919): 206-208.

BARRÓN CEDEÑO, Luis Alberto. *Detección automática de plagio en texto. Tesis de Máster, Departamento de Sistemas Informáticos y Computación.* Editado por Paolo ROSSO. Valencia: Universidad de Valencia, 2008.

BARTHES, Roland. «La mort de l'Auteur [1968].» En *Le bruissement de la langue*, 61-67. Paris: Seuil, 1984.

BARTHES, Roland. «L'écrivain en vacances» En *Mythologies*, 30-33. Paris : Seuil, 1957.

BARTOLI, Daniello. *El hombre de letras.* Traducido por Gaspar SANZ. Madrid: Juan Jolis, 1744.

BAYLE, Pierre. *Dictionnaire Historique et Critique* [1702]. Paris: Desoer, 1820.

BAYNES, Paul. «Theft and Poetry and Pope.» En *Plagiarism in Early Modern England*, editado por Pauline KEWES, 166-180. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

BÉNABOU, Marcel. *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* [1986]. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

—. «Les ruses du plagiaire: exemples oulipiens.» En *Le plagiat. Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 26 au 28 septembre 1991*, de Christian VANDENDORPE, 17-30. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992.

BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France Moderne.* [1973]. Paris: Gallimard, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Écrits français.* Editado por Jean-Maurice MONNOYER. Paris: Gallimard, 1991.

BERG, Brook, y Nathan ALBERG. *When Marion Copied. Learning About Plagiarism.* Fort Atkinson (Wisconsin): UpstartBooks, 2006.

BERGER, Karol. «The Gidonian Hand.» En *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures.*, editado por Mary CARRUTHERS y Jan M. ZIOLKOWSKI, 71-82. Philadelphia: University of Pennsilvanya Press, 2002.

BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio. «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de la Celetina.» *LEMIR, Revista electrónica de Literatura Medieval y del Renacimiento* (Universidad de Valencia), nº nº12 (2008): 325-340.

BETTETINI, Maria. *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho.* Traducido por Pepa LINARES. Madrid: Cátedra, 2002.

BEYER, Markus Augustus. *Memoriae historico-criticae librorum rariorum : accedunt Euangeli cosmopolitani notae ad Jo. Burch. Menckenii de charlataneria eriuditorum declamationes, in quibus exempla nonnulla praecique hispanorum adferuntun.* Dresde, Leipzig [Dresdae & Lipsia]: Friedrich Hekel, 1734.

BJØRNSTAD, Hall, (ed.) *Borrowed Feathers. Plagiarism and the Limits of Imitation in Early Modern Europe.* Oslo: Oslo Academic Press, Unipub Norway, 2008.

BLASCO, Javier, Patricia MARÍN CEPEDA, y Cristina RUIZ URBÓN (eds.). *Hos ego versiculi feci… Estudios de atribución y plagio.* Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2010.

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry.* 2ª ed. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.

BOILEAU, Nicolas. *Œuvres de Nicolas Boileau Despréaux, avec des éclaircissemens historiques donnez par lui-même (et le commentaire de Brossette).* Editado por DUMONTEIL. Vol. II. Amsterdam: D. Mortier, 1718.

BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003).* 2. Editado por Ignacio ECHEVARRÍA. Barcelona: Anagrama, 2006.

—. «Los mitos de Cthulhu.» En *El gaucho insufrible*, 159-177. Barcelona: Anagrama, 2003.

—. *Los detectives salvajes.* Barcelona: Anagrama, 1998.

BOLZONI, Lina. *La chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie.* Traducido por Marie-France MERGER. Genève: Droz, 2005.

BONAFOUX Y QUINTERO, Luis. *Huellas literarias.* París: Hermanos Garnier, 1894.

BONAFOUX Y QUINTERO, Luis, y Leopoldo ALAS "CLARÍN". *Hijos de la Crítica. Un enfrentamiento que hizo historia.* Editado por José María MARTÍNEZ CACHERO. Oviedo: Grupo Editorial Asturiano, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas.* Vol. I. Barcelona: RBA, 2005.

—. «La Biblioteca Total.» En *Borges en Sur en (1931-1980),* 24-27. Buenos Aires: Emecé, 1999.

BORGES, Jorge Luis, y Adolfo BIOY CASARES. *Crónicas de Bustos Domecq [1967].* Barcelona: Losada, 1998.

BOTS, Hans, y Françoise WAQUET. *La République des Lettres.* Paris: Belin, De Boeck, 1997.

BOULLE, Pierre. *La planète des singes.* Paris: René Juillard, 1964.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire.* Paris: Éditions du Seuil, 1992.

—. *La distinction. Critique sociale du jugement.* Paris: Éditions de Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre, y Jean-Claude PASSERON. *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement.* Paris: Éditions de Minuit, 1970.

BOUTAMINNA, Nas E. *L'Islam fondateur de la Science. La Renaissance et les Lumières, les siècles de plagiat.* Beyrouth (Lyban): Albouraq, 2006.

BREVA-CLARAMONTE, Manuel. «La lógica interna como método historiográfico. Su aplicación a la *Minerva* (1587) del Brocense.» En *Actas del III Congreso internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística. Vigo, 7-10 de febrero de 2001.*, editado por Miguel ESPARZA TORRES, Benigno FERNÁNDEZ SALGADO y Hans-Josef NIEDEREHE, 25-34. Hamburg: Buske Verlag, 2002.

BROT, Muriel. «Réécritures de Lumières.» Editado por Philippe ROGER. *Critique. Copier, Voler, les plagiaires* LVIII, nº 663-664 (Août-Septembre 2002): 627-637.

BROWN, Michael F. *Who Owns Native Culture?* Cambridge (Massachussets), London: Harvard University Press, 2003.

BROWNLEE, M. S., y H. U. GUMBRECHT (eds.). *Cultural Authority in Golden Age Spain.* Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1995.

BUERES, Enrique. «Entrevista con Juan Manuel de Prada.» En *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, editado por José Manuel LÓPEZ DE ABIADA y Augusta LÓPEZ BERNASOCCHI. Madrid: Verbum, 2003.

BURANEN, Lise, y Alice M. ROY (eds.). *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World.* New York: State University of New York Press, 1999.

CAJOT, Jean Joseph. *Les plagiats de M. J.J.R. de Genève sur l'Éducation.* La Haye, Paris: Durand, 1766.

CALAME, Claude, y Roger CHARTIER (eds.). *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne.* Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2004.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barrera Riaño (1600-1681) y de sus familiares, Fénix de los Ingenios y lucero mayor de la poesía española*. Editado por Krzyzstof SLIWA. Valencia: Publicacions de l'Universitat de València, 2008.

CÁMARA AGUILAR, María del Pilar. *El derecho moral del autor (Con especial referencia a su configuración y ejercicio tras la muerte del autor).* Granada: Comares, 1998.

CAMPMANY, Jaime. «Otra de negros.» *ABC, edición de Sevilla*, Martes 17 de Octubre de 2000: 15.

CAMPOAMOR, Ramón de. «La originalidad y el plagio.» *Revista Europea* VI, nº 95 (diciembre 1875): 241-247.

CANDIDO [Carlos Luis Álvarez] . *Pecado escarlata.* Barcelona: Planeta, 2001.

CANSINOS ASSENS, Rafael, y Juan Manuel BONET. *El movimiento V. P.* Madrid: Arca, 2009.

CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. *Laberintos.* Madrid: Visor, 1981.

—. *Primer Cálamo. Rítmica.* Editado por Isabel PARAÍSO. Vol. II. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007.

CARLINO, Andrea. «Kuntsbüchlein and Imagines Contrafactae. A Challenge to the Notion of Plagiarism.» En *Borrowed Feathers. Plagiarism and the Limits of Imitation in Early Modern Europe.*, editado por Hall BJØRNSTAD, 87-108. Oslo: Oslo Academic Press; UNIPUB Norway, 2008.

CARLUT, Christianne, (ed.) *Copyright \ Copywrong \ Actes du colloque \ Le Mans\ Nantes\ Saint Nazaire\ Fevrier 2002.* Nantes: Éditions MeMo, 2003.

CARNERO ARBAT, Guillermo. «¿Restaurar la Celestina?: sobre La adulteración de La Celestina, de José Guillermo García Valdecasas.» *Saber leer* (Fundación Juan March), nº nº 156 (2002): 1-3.

CARRUTHERS, Mary. *The Book of Memory. A Study of Memory in the Medieval Culture.* Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1990.

CARRUTHERS, Mary, y Jan M. ZIOLKOWSKI (eds.). *The Medieval Crafty of Memory. An Anthology of Texts and Pictures.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

CASACARDI, Anthony J. «History and Modernity in the Spanish Golden Age. Secularization and Literary Self-Assertion in Don Quijote.» En *Cultural Authority in Golden Age Spain*, editado por Marina S. BROWNLEE y Hans Ulrich GUMBRECHT, 209-233. Baltimore, London: John Hopkins University Press, 1995.

CASARES, Julio. *Crítica profana. Valle-Inclán, "Azorín", Ricardo León [1915].* 3ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.

CASTÁN, Antonio. *El plagio y otros estudios sobre el derecho de autor.* Madrid: Reus y Fundación AISGE, 2009.

CASTAÑÓN, Adolfo. «Ulalume González de León (1932-2009).» *Letras libres*, septiembre de 2009:

http://www.letraslibres.com/index.php?art=14063.

CASTELLANOS, Rosario. *Mujer que sabe latín* [1973]. 4ª ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CASTRO, Adolfo de, (ed.) *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII.* Madrid: Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, 1854.

CAZAL, Françoise. «Romancero y reescritura dramática.» Editado por Marc VITSE. *Criticón, Siglo de Oro y Reescritura. I: Teatro* (Presses Universitaires du Mirail), nº 72 (1998): 93-123.

CAZORLA VIVAS, Carmen. *Lexicografía bilingüe de los siglos XVIII y XIX con el español y el francés (tesis doctoral).* Editado por Manuel ALVAR EZQUERRA. Madrid: Departamento de Filología Española de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, 2002.

CERDAN, Francis. «Oratoria sagrada y reescritura en el Siglo de Oro: el caso de la homilía.» *Criticón*, 2000: 87-105.

CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie.* Paris: Seuil, 1989.

CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France, y Anthony WALL. *Droit de citer.* Rosny-sous-Bois: Bréal, 1994.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. *Franqueando Fronteras. Garcilaso de la Vega y la Florida del Inca.* Lima: Fondo Editorial PUCP, 2006.

—. *La apropiación del signo. Tres cronistas indígenas del Perú.* Tempe: Arizona State Univesity, 1988.

CHARTIER, Roger. *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV et XVIII siècle.* Paris: ALINEA, 1992.

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

CHERCHI, Paolo. *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di Plagio (1539-1589).* Roma: Bulzoni, 1998.

CHEYFITZ, Eric. *The Poetics of Imperialism. Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan, expanded edition.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

CLANKIE, Shawn M. «Brand Name Use in Creative Writing: Genericide or Language Right?» En *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*, editado por Lisa BURANEN y Alice M. ROY, 253-262. New York: State University of New York Press, 1999.

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA. *Omnia quae extant opera.* Paris: Michaël Somnium, 1566.

CODORNIU, Antonio. *Dolencias de la Crítica que para precaución de la estudiosa juventud expone a la docta madura edad y dirige al mui ilustre señor don Benito Gerónimo Feijoo, etc.* Gerona: Antonio Oliva, 1760.

COLOMBO, Furio, (ed.) *Sotto il nome di plagio. Studi e interventi sul caso Braibanti di Alberto Moravia, Umberto Eco, Adolfo Gatti, Mario Gozzano, Cesare Musatti, Ginevra Bompiani.* Milano: Valentino Bompiani, 1969.

COLÓN CALDERÓN, Isabel. «Sobre un plagio de Mariana de Carvajal.» *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 18 (2000): 397-402.

COLÓN DOMÉNECH, Germán. *Para la historia del léxico español.* 2 vols. Arco/Libros: Madrid, 2002.

COMBE ARRECHE, Georgina Socorro. «Ulalume González de León: ¿una poética del plagio?.» En *Poéticas mexicanas del siglo XX*, editado por Samuel GORDON, 135-180. México D.F.: Eón, Universidad Iberoamericana, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la Théorie. Littérature et sens commun.* Paris: Seuil, 1998.

—. *La seconde main ou le travail de citation.* Paris: Éditions du Seuil, 1979.

COOMBE, Rosemary J. *The Cultural Life of Intellectual Properties.* Durham, London: Duke University Press, 1998.

COOPER, Louis. «Girolamo Vittori y César Oudin: un caso de plagio mutuo.» *Nueva Revista de Filología HIspánica* XIV, nº 1-2 (1960): 3-20.

COOPER, Louis. «Sebastián de Covarrubias: una de las fuentes principales del Tesoro de las dos lenguas francesa y española (1616) de C. Oudin.» *Bulletin Hispanique*, nº LXII (1960): 365-397.

CORDERO ARANCIBIA, Alfonso. *El plagio literario. Memoria de prueba para optar al grado de licenciado de la Facultad de Ciencias Jurídicas y sociales de la Universidad de Chile.* Padre las Casas (Chile): Editorial San Francisco, 1942.

CORNILLE, Jean-Louis. *Plagiat et créativité (treize enquêtes sur l'auteur et son autre).* Amsterdam, New York: Rodopi, 2008.

CORREA, Carlos M. *Intellectual Property Rights, the WTO and Developing Countries.* London, New York, Penang (Malaysia): Zed Books &Third World Network, 2000.

CORTÁZAR, Julio. *La otra orilla.* Madrid: Suma de Letras, 2004.

COSTA, Jordi, y Álex MENDÍVIL (eds.). *Plagiarismo [Catálogo de la exposición del mismo nombre]*. Madrid: La casa Encendida, 2005.

COULTAHRD, Malcolm. «Algunas aplicaciones forenses de la lingüística descrptiva.» En *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones*, editado por María Teresa TURELL i JULIÀ, traducido por Maria SINTES y María Teresa TURELL i JULIÀ, 249-274. Barcelona: IULA, Documenta Universitaria, 2005.

—. «Experts and Opinions. In my Opinion.» En *The Routledge Hanbook of Forensic Lingustics*, editado por Malcolm COULTHARD y Alison JOHNSON, 473-486. London, New York: Routledge, 2010b.

COULTHARD, Malcolm, Alison JOHNSON, Krzysztof KREDENS, y David WOOLS. «Four forensic responses to suspected plagiarism.» En *The Routledge Handbook of Forensic Lingustics.*, editado por Malcolm COULTHARD y Alison JOHNSON, 523-538. London: Routledge, 2010.

COULTHARD, Malcolm, y Alison JOHNSON (eds.). *The Routledge Handbook of Forensic Linguistics.* London, New York: Routledge, 2010.

COUTON, M., I. FERNANDEZ, C. JÉRÉMIE, y M. VÉNUAT (eds.). *Emprunt, plagiat, réécriture aux XVe, XVIe, XVIIe siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance.* Clermont-Ferrand (France): Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

CÓZAR, Rafael de. *Poesía e Imagen. Formas difíciles de ingenio literario.* Sevilla: El carro de nieve, 1991.

CRENIUS [CRUSIUS], Thomas. *De furibus librariis dissertatio epistolica.* Leiden [Lugduni Batavorum], 1705.

CRITICAL ART ENSEMBLE. *"Plagio utópico, hipertextualidad y producción cultural electrónica".* Vol. 5, de *A Parte Rei*, traducido por Paloma GARCÍA ABAD. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1999.

—. *The Electronic disturbance.* New York: Autonomia, 1993.

CRO, Stelio. «El plagio del De Orbe Novo y las protestas de Pedro Mártir.» *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, nº 23 (1998): 33-37.

CRO, Stelio. «Plagio y diplomacia: el caso de Pedro Mártir y Antonio de Nebrija.» *Studi Ispanici*, 1997-1998: 21-32.

CRO, Stelio. «Presentación de la Introducción al Orbe Novo.» *Tropos & Tropos*, nº 3 (2005): 30.

CUESTA DOMINGO, Mariano. «Los Cronistas oficiales de Indias. De López de Velasco a Céspedes del Castillo.» *Revista Complutense de Historia de América*, 2007: 115-150.

CURTIUS, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages* [1948]. Traducido por Willard R. TRASK. New York: Pantheon Books, 1953.

DA PONTE, Pero. *Poesías.* Editado por Saverio PANUNZIO. Vigo: Editorial Galaxia, 1992.

DAGER ALVA, Joseph. «La historiografía peruana en la segunda mitad del siglo XIX.» *Revista Complutense de Historia de América*, nº 26 (2000): 135-179.

DE BEER, Jeremy, (ed.) *Implementing the Worls Intellectual Property Organizations's Development Agenda.* Ottawa, Cairo, Dakar, Montevideo...: Wilfrid Laurier's University Press, 2009.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle [1967].* Paris: Gallimard, 1992.

DEBUCHY, Paul. *Spiritual Exercises of Saint Ignatius.* Vol. 14, de *Catholic Encyclopedia*, http://www.newadvent.org/cathen/14224b.htm. New York: Robert Appleton Company, 1912.

Defensa de D. Fernando Perez autor de la carta de Paracuellos impugnado por el Lic. Paulo Ipnocausto. Escribiala un amigo de D. Fernando. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1790.

DELEUZE, Gilles. *FOUCAULT.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.

DELGADO ROMERO, Carlos. «Comentarios sobre el contexto actual de la identificación forense de locutores.» En *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones.*, editado por Maria Teresa TURELL i JULIÀ, 113-130. Barcelona: IULA, Documenta Universitaria, 2005.

DELISLE, Jean, y Judith WOODSWORTH, . *Translators through History*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, UNESCO, 1995.

DERRIDA, Jacques. «Ulises gramófono: El oui-dire de Joyce.» En *Teoría literaria y deconstrucción.*, editado por Manuel ASENSI, traducido por Manuel ASENSI, 81-134. Madrid: Arco/ Libros, 1990.

—. *Limited inc.* Traducido por Samuel WEBER, Jeffrey MEHLMAN y Alan BASS. Evanston (Illinois): Northwstern University Press, 1988.

DETTMAR, Kevin J. H. «The Illusion of Modernist Allusion and The Politics of Postmodern Plagiarism.» En *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*, editado por Lise BURANEN y Alice M. ROY, 99-109. New York: State University of New York Press, 1999.

DEVOTO, Daniel. *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición.* Madrid: Gredos, 1974.

DIDEROT, Denis, y Michel PARFENOV. *Lettre sur le commerce de la librarie [1763]*. Paris: Parangon, 2001.

DIJK, Teun A. van. *Discourse and Power.* New York: Palgrave & Macmillan, 2008.

DIRINGER, David. *The Book Before Printing. Ancient, Medieval and Oriental.* New York: Dover Publications, 1982.

DISRAELI, Isaac, y Benjamin DISRAELI. *Curiosities of Literature*. [1791-1823] *And a View of the Life and Writings of the Author by his Son.* Cambridge: Riverside Bridge, 1864.

DONOSO Y CORTÉS, Juan. *Obras.* Editado por Gabino Tejado. Vol. I. Madrid: Tejado, 1854.

DONOSO, José. *Historia personal del «boom» [1972-1987]*. Madrid: Alfaguara, 1999.

DUARENUS, Franciscus,. "De plagiariis et scriptorum alienorum compilatoribus aliisque rebus cognitu dignis, francisci duareni, iurisconsulti, ad Franciscum Balduinum, iuresconsultum, epistola" [1549, editado por su amanuense Huberto Molinaeo]. Vol. IV , cap. IV de *Opera omnia*, 293-295. Paris (?): Petrus de la Roviere, 1608.

DUMANOIR, Virginie. «De lo épico a lo lírico: los romances mudados, contrahechos, trocados y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo.» *Criticón* (Presses Universitaires du Mirail), nº 74 (1998): 45-64.

DUMAS, Alexandre. *"Comment je devins un auteur dramatique."*. Vol. IV, de *La revue des deux mondes*, 203-618. Paris: Imprimerie de Fournier, 1833.

DURÁN LUZIO, Juan. *La literatura iberoamericana del siglo XVIII.* Heredia (Costa Rica): EUNA, 2005.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory: an Introduction.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados* [1965]. 2ª ed. Traducido por Andrés BOGLAR. Barcelona: Editorial Lumen, 1997.

—. *Les limites de l'interprétation. [1990].* Traducido por Myriem BOUZAHER. Paris: Grasset, 1992.

EDE, Lisa, y Andrea LUNSFORD. *Singular Texts/ Plural Authors. Perspectives on Collaborative Writing.* Carbondale (Illinois): Southern Illinois University Press, 1990.

EISENSTEIN, Elizabeth. *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe.* Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1980.

EISNER, Caroline, y Martha VICINUS, . *Originality, Imitation and Plagiarism. Teaching Writing in the Digital Age.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, The University of Michigan Library, 2008.

EL SAFFAR, Ruth. «La literatura y la polaridad masculino/ femenino: 1. Lo que Celestina sabía.» En *Teorías literarias en la actualidad*, editado por Graciela REYES, 229-254. Madrid: Ediciones El Arquero, 1989.

ELIOT, Thomas S. «The Function of Criticism [1923].» En *Selected Essays*, 23-34. London: Faber and Faber, 1999.

ELIOT, Thomas, S. «Tradition and the Individual Talent [1919].» En *Selected Essays*, 13-22. London: Faber and Faber, 1999.

EUSEBIO DE CESÁREA. *La préparation évangélique.* Traducido por SÉGUIER DE SAINT BRISSON. Vol. II. Paris: Frères Gaume, 1846.

EZQUERRO, Milagros. *Leerescribir.* México, Paris: RILMA 2, ADEHL, 2008.

FABRICIUS [Faber], Johan Albertus. *Decada decadum, sive plagiariorum et pseudonymorum Centuria.* Leipzig [Lipsia]: Fri[edrich] Lanckisch, 1689.

FEBVRE, Lucien, y Henri-Jean MARTIN. *L'apparition du livre.* Paris: Albin Michel, 1999.

FEIERSTEIN, Liliana Ruth, y Vera Elisabeth GERLING (eds.). *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados.* Frankfurt am Main, Madrid: Verbuert/ Iberoamericana, 2008.

FEIJÓO Y MONTENEGRO, Benito Jerónimo. *Cartas eruditas y curiosas.* 5 vols. Madrid: Blas Román, 1781.

FEIJOO, Samuel. *Contactos poéticos. Plagio – mimetismo – originalidad. Con el apéndice: Catálogo de juicios sobre la originalidad.* La Habana: Unión de Escritores Cubanos, 1980.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín [el Pensador Mexicano]. *El Periquillo Sarniento.* 4ª ed. México: Galván, 1842.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del Mar océano.* Editado por José Amador de LOS RÍOS. 4 vols. Madrid: Real Academia de la Historia, 1855.

FERNANDEZ ESCALONA, Guillermo. «Una comedia temprana de Lope de Vega: Nuestra Señora de la Candelaria.» *Espéculo, Revista de Estudios literarios (electrónica)* (Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid), nº 24 (2003).

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago. *Quevedo: reescritura e intertextualidad.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, José A., y David FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ. «¿Un plumífero plagiario?» *Revista de Obras Públicas* (Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos (España)), abril 1991: 19-32.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Todo Caliban.* San Juan (Puerto Rico): Ediciones Callejón, 2003.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna.* 2ª ed. Editado por Ana María CAMBLONG y Adolfo DE OBIETA. París: ALLCA XX, 1996.

FINDLEN, Paula. «The Formation of aScientific Community: Natural History in Sixteenth Century Italy.» En *Natural Particulars. Nature and the Disciplines in Renaissance Europe.*, editado por Anthony GRAFTON y Nancy G. SIRAISI. Cambridge (Massachussets): The MIT Press, 2000.

FORNER Y SEGARRA, Juan Pablo [Licenciado Paulo Ipnocausto]. *La corneja sin plumas. Fragmento póstumo.* Puerto de Santa María (Cádiz): Luis de Luque y Leyva, 1795.

FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

FOUCAULT, Michel. «Qu'est-ce qu'un auteur? [1969].» En *Dits et Écrits I. 1954-1975*, 817-849. Paris: Gallimard, 2001.

—. *L'archéologie du savoir.* Paris: Gallimard, 1969.

—. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines.* Paris: Gallimard, 1966.

FRAGO GARCÍA, Juan Antonio. *El Quijote apócrifo y Pasamonte.* Madrid: Gredos, 2005.

FRESÁN, Rodrigo. *La velocidad de las cosas.* Barcelona: DE BOLS!LLO, 2006.

—. *Vidas de santos.* Barcelona: DE BOLS!LLO, 2005.

FREUD, Sigmund. *El malestar y la cultura* [1930]. Traducido por Ramón REY ARDID y José Luis LÓPEZ-BALLESTEROS Y DE TORRES. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

FUCHS, Barbara. *Mimesis and Empire. The New World, Islam, and European Identities.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique* [1980]. Genève: Droz, 2002.

GACHE, Belén. *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto.* Gijón: Ediciones Trea, 2006.

GALLARDO, Bartolomé José [BACHILLER Tomé Lobar]. *Las letras[,] letras de cambio, o los mercachifles literarios. Estrenas y aguinaldos.* Madrid: Imprenta de D. M. Calero, 1834.

GALMÉS DE FUENTES, Álvaro. *Romania Arabica I. (Estudios de literatura comparada árabe y romance). Dos estudios de conjunto. Lírica de orígenes y épica románica.* . Madrid: Real Academia de Historia, 1999.

GARCÍA BERRIO, A. *Introducción a la Poética Clasicista. Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales.* Madrid: Cátedra, 2006.

GARCIA DE DIEGO, Vicente. «El plagio y la originalidad.» En *Lecciones de Lingüística española (conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid).*, 119-141. Madrid: Gredos, 1973.

GARCÍA ESPAÑOL, Antonio M. «Algunas consideraciones en torno al léxico americano en López de Gomara.» *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española.* Madrid: Pabellón de España, 1992. 355-361.

GARCÍA GALIANO, A. *La imitación poética en el Renacimiento.* Kassel: Universidad de Deusto, 1992.

GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo. *La adulteración de La Celestina.* Madrid: Castalia, 2000.

GARCÍA YEBRA, Valentín. «Discurso de entrada a la Real Academia de la Lengua Española.» http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/%28voAnexos%29/arch6B1E7E4E85A717B2C1257148003C4A63/$FILE/yebra.htm. Madrid: Real Academia de la Lengua Española, 1985.

GARCÍA, Carlos. «Notas sobre España no existe. (Con un excurso sobre Alberto Guillén y el plagio).» En *España no existe*, de Alberto HIDALGO, 113-130. Madrid, Frankfurt am Main: Verbuert-Iberoamericana, 2007.

GASCÓN RICAO, Antonio, y José Gabriel STORCH DE GRACIA Y ASENSIO. *Historia de la educación de los sordos en España y su influencia en Europa y América.* Madrid: Ramón Areces, 2004.

GAYANGOS, Pascual de, (ed.) *Prosistas españoles anteriores al siglo XV. Biblioteca de Autores Españoles, nº 51.* Madrid: Rivadeneyra, 1860.

GELIO, Aulo. *Attic Nights.* Traducido por W. BELOE. 3 vols. London: J. Johnson, 1795.

GENETTE, Gérard. *Seuils.* Paris: Edition du Seuil, 1987.

—. *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GIARDINA, Caietanus. *De recta método citando Authores, & authoritates. Animadversiones criticæ, Quibus de Pseudonymis, Plagiariis & Anonymis congnitiones accedunt.* Palermo [Panormi]: Gaspar Bayona, 1718.

GIL-ALBARELLOS, Susana. «Algunas consideraciones teóricas sobre el fraude literario.» En *Hos ego versiculi feci… Estudios de atribución y plagio*, editado por Javier BLASCO, Patricia MARÍN CEPEDA y Cristina RUIZ URBÓN, 333-345. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2010.

GIMBERNAT ORDEIG, Enrique. «Sobre el concepto de "plagio" en los delitos contra la propiedad intelectual (Comentario a la STC 40/1994 de 15 de febrero).» Editado por Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. *Derecho Privado y Constitución*, Mayo-Agosto 1994: 213-218.

GIRLS, THE GUERRILLA. *The Guerrilla Girls' Art Activity Book.* New York: Printed Matter Inc., 2004.

GIURATI, Domenico. *El plagio [1903]*. facsimil. Traducido por Luis MARCO. Pamplona: Analecta Editoria, 2005.

GJERPE, Kristin. «A Provocative Style of Thought. Giordano Bruno Accused of Plagiarism.» En *Borrowed Feathers. Plagiarism and the Limits of Imitation in Early Modern Europe*, editado por Hall BJØRNSTAD, 179-190. Oslo: Oslo Academic Press; Unipub Norway, 2008.

GÓMEZ CANSECO, Luis. «Reseña: Enrique Suárez Figaredo. Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda. Que trata de quién fuesse el verdadero autor del falso Quixote. Añádese su vida, y obras.» *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* (The Cervantes Society of America) XXV, nº 1 (2005 [2006]): 224-228.

GOMEZ CORTINA MORANTE, Joachim. *Biografía del maestro Francisco Sánchez El Brocense, con algunas poesías suyas inéditas.* Madrid: Librería de Eusebio Aguado, 1859.

GÓMEZ MORENO, Ángel. *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos.* Madrid: Gredos, 1994.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Historia de la prosa medieval castellana. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano.* Vol. I. IV vols. Madrid: Cátedra, 1998.

GONCOURT, Edmond. *Journal des Goncourts. Mémoires de la vie littéraire.* Vol. 9. Paris: G. Charpentier, 1891.

GONZÁLEZ DE BARAHONA, Jesús M. «El fututo de la información. ¿Vamos hacia donde queremos?» *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* (Editorial Archipiélago), nº 55 (Marzo-Abril 2003): 17-24.

GONZÁLEZ DE LEÓN, Ulalume. *Plagio.* México D.F.: Joaquín Mortiz, 1980.

—. *Plagio II.* México D.F.: Joaquín Mortiz, 1971.

GONZÁLEZ MANJARRÉS, Miguel Ángel. *Andrés Laguna y el Humanismo médico. Estudio filológico.* Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 2000a.

—. *Entre la imitación y el plagio. Fuentes e influencias en el Dioscorides de Andres Laguna.* Segovia: Obra Social y Cultural de Caja Segovia, 2000b.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Joaquín, y José Juan LUCENA MOLINA. «IDENTIVOX (C): un sistema automático de reconocimiento de locutores por la voz para acústica forense.» En *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones.*, editado por Maria Teresa TURELL i JULIÀ, 131-143. Barcelona: IULA, Documenta Universitaria, 2005.

GOYTISOLO, Juan. *Ensayos. Furgón de cola. Crónicas Sarracinas. Contracorrientes.* Barcelona: Península, 2005.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de Ingenio, en que se explican todos los modos y diferencias de concetos, con exemplares escogidos de todo lo más bien dicho, asi sacro, como humano.* Amberes: Gerónimo y Juan Baptista Verdussen, 1669.

GRAFTON, Anthony. *Worlds made by words. Scholarchip and Community in the Modern West.* Cambridge (Massachussets), London (England): Harvard University Press, 2009.

—. *The Footnote. A Curious History.* Cambridge (Massachussets): Harvard University Press, 1997.

—. *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship.* Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1990.

GRAFTON, Anthony, April SHELFORD, y Nancy SIRAISI. *New Worlds, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery.* Cambridge (Massachusets), London (England): The Belknap Press of Harvard University Press, 1992.

GRANDVILLE (GERARD, Jean Ignace Isidore). *Fantastic Illustrations of Grandville.* Editado por Stanley APPELBAUM. New York: Dover Publications, 1974.

GRISELLE, E. *Le plagiat dans la prédication ancienne.* Paris, Arras: Sueur-Charruey, 1900.

GRUZINSKI, Serge. *Les quatres parties du monde. Histoire d'une mondialisation.* Paris: Seuil, 2004.

GUEVARA, Antonio de. *Epistolas familiares.* Madrid: Juan de la Cuesta, 1618.

GUEVARA, Pedro de. *Breve y sumaria declaración de Arte general. Nuevamente compuesta por su autor.* Madrid: Pedro Madrigal, 1586.

GUIJARRO, J. I, y R. PORTILLO. «Shakespeare con nuevo formato: el Julio César de Vázquez Montalbán.» *Atlantis, revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* 12, nº 1 (1990): 183-188.

GUIJARRO, J. I., y R. PORTILLO. «Final del 'contencioso Julio César': una sentencia ejemplar.» *Atlantis, revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* 16, nº 1 (1994): 269-272.

GULLÓN, Germán. *Los mercaderes en el templo de la literatura.* Madrid: Caballo de Troya, 2004.

GUTBRODT, Fritz. *Joint Ventures. Authorship, Translation, Plagiarism* [1998]. Bern, Berlin, Bruxelles, Franfurt a.M., New York, Wien: Peter Lang, 2003.

GUTIÉRREZ, César. «Denuncia, ¿un maestro del plagio? Bryce, gran «fusilador» de artículos.» *"Crónica", El Mundo*, 26 de mayo de 2007:

http://www.elmundo.es/suplementos/cronica/2007/603/1179612005.html.

HABERMAS, Jürgen. *La technique et la science comme idéologie* [Technik und Wissenschaft als Ideologie, 1968]. Traducido por Jean-René LADMIRAL. Paris: Gallimard, 1973.

—. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [Strukturwandel der Öffentlichkeit, 1962]. Traducido por Marc B. de LAUNAY, Philippe CHANIAL y Tobias STRAUMANN. Paris: Payot, 1993.

HARDIN, Michael, (ed.) *Devouring Institutions. The Life Work of Kathy Acker*. San Diego: Hyperbolical Books, University of San Diego Press, 2004.

HAYLES, N. Katherine, y Anne BURDICK. *Writing Machines.* Cambridge, London: The MIT Press, 2002.

—. *Writing Machines.* Cambridge, London: MIT Press, 2001.

HENNIG, Jean-Luc. *Apologie du plagiat.* Paris: Gallimard, 1997.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Erasmo. «Una desconocida parte de comedias de Lope (Parte XIII, Valencia, 1629).» *Criticón*, 1992: 179-186.

HERNÁNDEZ SERNA, Joaquín. «A propósito de "Don Gonçalo, pois queredes ir daqui pera Sevilha" de Alfonso X el Sabio (vida y obra de don Gonçal' Eannes de Vinhal. I).» *Estudios románicos* (Universidad de Murcia), nº nº1 (1978): 187-236.

HERPOEL, Sonja. «"Un mar de misterios": la religiosa española ante la escritura.» En *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), Vol. 4. La literatura escrita por mujer: desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*, editado por Iris M. ZAVALA, 205-224. Barcelona: Anthropos, 1997.

HEUMANN, Christoph August. *De libris anonymis ac pseudonymis schediasma, complectens observationes generales et spicilegium ad V. Placcii Theatrum anonymorum et pseudonymorum.* Jena: Felix Bielck, 1711.

HIDALGO, Alberto. *España no existe.* Editado por Carlos GRACÍA. Madird, Frankfurt am Main: Verbuert-Iberoamericana, 2007.

HIDALGO-SERNA, Emilio. «Origen y causas de la agudeza necesaria del conceptismo español.» Editado por Sebastian NEUMEISTER. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Berlín, 18-23 de agosto de 1986.* Frankfurt del Mena: Vervuert, 1989. 477-486.

HÖFER Y TUÑÓN, Farida María. «El teatro del Siglo de Oro en Francia: ¿traducción, adaptación o apoderamiento?» En *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados.*, editado por Liliana Ruth FEIERSTEIN y Vera Elisabeth GERLING, 167-179. Frankfurt am Main, Madrid: Verbuert/ Iberoamericana, 2008.

HOME, Stewart. *Bublonic Plagiarism: Stewart Home on Art, Politics & Apropriation.* London: Aporia, 2006.

—. *Plagiarism: Art as Commodity and Strategies for its Negation.* London: Aporia, 1987.

HOME, Stewart; ET ALII. *The Art Strike Papers. 1990-1993: The Years without Art / Neoist Manifestos* . Stirling: AK PRESS, 1991.

HOWARD, Rebecca Moore. *Standing in the Shadow of Giants. Plagiarists, Authors, Collaborators.* Stamford (Connecticut): Ablex Publishing Corporation, 1999.

HOWARD, Rebecca Moore, y Amy E. ROBILLARD (eds.). *Pluralizing Plagiarism. Identities, Contexts, Pedagogies.* Portsmouth (New Hampshire): Boyton/ Cook Publishers, 2008.

HUARTE DE SAN JUAN, Juan. *Examen de Ingenios para las ciencias.* Madrid: CVC: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741544583735212257/index.htm.

HUMMEL, Pascale. *Moeurs érudites. Étude sur la micrologie littéraire (Allemagne, XVIe - XVIIe siècles).* Genève: Droz, 2002.

HURTADO, Amparo. «Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho.» En *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escritas por mujer (Del s.XIX a la actualidad),* editado por Iris M. ZAVALA, 139-154. Barcelona: Anthropos, 1998.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* New York, London: Routledge, 2006.

IRIARTE, Tomás. *Fábulas literarias* [1782]. 4ª ed. . Editado por Ángel L. PRIETO DE PAULA. Madrid: Cátedra, 2006.

IRIARTE, Tomás [Eleuterio Geta]. *Para casos tales suelen tener los maestros oficiales. Epístola crítico parenética o exhortación patética que escribió Eleuterio Geta al autor de las Fábulas literarias en vista del papel intitulado* El Asno erudito [1782]. Vol. VI, de *Colección de obras en verso y prosa.*, 327-403. Madrid: Benito Cano, 1787.

ISELIN, Bernard, y Thierry BORDAS. *Le dossiers de l'histoire: Faux et Plagiats.* Vol. 21. Paris: Hachette, Sept-Oct 1979.

JAMESON, Fredric. «Notes on Globalization as a Philosophical Issue.» En *The Cultures of Globalization*, editado por Fredric JAMESON y Masao MIYOSHI, 54-77. Durham, London: Duke University Press, 1998b.

—. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham: Duke University Press, 1991.

JAMESON, Fredric, y Masao MIYOSHI (eds.). *The Cultures of Globalization.* Durham, London: Duke University Press, 1998a.

JAURALDE POU, Pablo. *Francisco de Quevedo (1580-1645).* Madrid: Castalia, 1999.

JAUSS, Hans Robert. «Literary History as a Challenge to Literary Theory [1978] .» En *The Norton Anthology Theory and Criticism*, editado por V.B. LEITCH, W.E. CAIN, L. FINKE y Alii, traducido por Timothy Bahti, 1406-1419. New York, London: Norton, 2010.

JEANDILLOU, Jean-François. «Discours du plagiat.» Editado por Hélène MAUREL-INDART. *Littérature et Nation: "Le plagiat littéraire"* (Presses de l'Université de Tours), nº nº27 (2002): 139-152.

—. *Supercheries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés*. Genève: Droz, 2001.

—. *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1994.

JERÓNIMO, Santo. *Opera omnia* . Paris: Vrayet, 1845.

JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain.* Paris: Gallimard, 2005.

JOHNS, Adrian. *The Nature of the Book. Print and Knoledge in the Making.* Chicago, London: The University of Chicago Press, 1992.

JOSEPH, Gerhard. «Charles Dickens, International Copyright and the Discretionary Silence of Martin Chuzzlewit.» En *The Construction of Authorship. Textual Appropiation in Law and Literature*, editado por Martha WOODMANSEE y Peter JASZI, 259-270. Durham and London: Duke University Press, 1994.

JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos* [1964]. Traducido por Luis ESCOLAR BAREÑO. Barcelona: Paidós, 1995.

KAMUF, Peggy. *Signature Pieces. On the Institution of Authorship.* Ithaca, London: Cornell University Press, 1988.

KANAZI, George J. «The Literary Theory of Abu Hilal Al-Askari.» En *Israel Oriental Studies XI: Studies in Medieval Arabic and Hebrew Poetics*, editado por Sasson SOMEKH, 21-36. Leyden, New York, København, Köln: E. J. Brill, 1991.

—. *Studies in the Kitāb As-Sinā'atayn of Abū Hilāl Al-'Askarī.* Leiden, New York, København, Köln: E. J. Brill, 1989.

KANT, Immanuel. «De l'illégitimité de la contrefaçon des livres [1785].» En *Vers la paix perpétuelle et autres textes.*, 163-174. Paris: Flammarion, 1991.

KEWES, Paulina, (ed.) *Plagiarism in Early Modern England.* New York: Palgrave Macmillan, 2003.

KRAMER, David B. «Onely victory in him the Imperial Dryden.» En *Literary transmission and Authority. Dryden and other writers*, editado por Earl MINER y John BRADY, 55-78. London: Cambridge University Press, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Σημειωτική [Semiotiké] Recherches pour une sémanalyse [1969]*. Paris: Seuil, 1978.

KUHN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions.* 3ª ed. . Chicago, London: The Chicago Universtity Press, 1996.

KUNDERA, Milan. *Les testaments trahis.* Paris: Gallimard, 1993.

KURZ, Otto. *Fakes.* New York: Dover Publications, 1967.

LA BRUYÈRE, Jean de, THÉOPHRASTE, y COSTE. *Les Caractères de Théophraste avec Les caractères ou Les mœurs de ce siècle de M. de la Bruyère. Nouvelle édition augmentée de la Defense de M. de la Bruyère et de ses Caractères par M. Coste.* Vol. I. Amsterdam: F. Changuion, 1738.

LAERCIO, Diógenes. *The lives and opinions of eminent philosophers.* Traducido por C. D. YONGE. London: Henry G. Bohn, 1853.

LAFOLLETTE, Marcel C. *Stealing into Print. Fraud, Plagiarism and Misconduct in Scientific Publishing.* Berkeley, Los Angeles, London: Universit of California Press, 1992.

LAFON, Dominique. «Molière, "prince et roi du plagiat", "auteur imaginaire".» En *Le plagiat*, editado por Christian VANDENDORPE. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992.

LAFON, Michel. *Une vie de Pierre Ménard.* Paris: Gallimard, 2008.

LAISECA, Alberto. *Por favor, ¡Plágienme!* Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

LALANNE, Ludovic. *Curiosités littéraires.* Paris: Adolphe Delahays, 1857.

LANDOW, George P. *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization.* Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006.

LANUZA, Jose Luis. *Las brujas de Cervantes.* Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1973.

LAROCHELLE, Gilbert. «From Kant to Foucault: What Remains of the Author in Postmodernism.» En *New Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*, editado por Lise BURANEN y A. M. ROY, 121-130. New York: State University of New York Press, 1999.

LARRA, Mariano José de. «De las traducciones». Vol. IV, de *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, 125-132. Madrid: José M. Repullés, 1837.

LARRA, Mariano José de. «Don Timoteo, o el literato»; «La polémica Literaria». Vol. I, de *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres.*, 101-119. Madrid: Hijos de Catalina Piñuela, 1837.

LARRALDE, José. *El sentir de José Larralde.* Buenos Aires: RCA, 1968.

LAS CASAS, Bartolomé de. *Obras escogidas.* Editado por Juan PÉREZ DE TUDELA Y BUESO. Madrid: Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1958.

LATRIVE, Florent. «Traité secret sur l'immateriel. Des brevets aux droits d'auteur.» *Le Monde Diplomatique*, nº 672 (mars 2010): 1,6.

LAUDER, William. *Essay On Milton's Use And Imitation Of The Moderns In His Paradise Lost.* London: J. Payne and J. Bouquet, 1750.

LAURENCICH MINELLI, Laura. «Las actas del coloquio Guaman Poma y Blas Valera. Tradición Andina e Historia Colonial: nuevas pistas de investigación. Una nota.» *Espéculo* (Universidad Complutense), nº 20 (2002):

http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/act_colo.html.

LAUTRÉAMONT, Comte de (Isidore DUCASSE). *Œuvres complètes. Les champs de Maldoror par le Comte de Lautréamont (Chants I, II, III, IV, V, VI). Poésies (I, II). Lettres.* Editado por Maurice SAILLET, Valery LARBAUD y A. POULET-MALASSIS. Paris: Librairie Génerale de France, 1963.

LAWRENCE, David Herbert. *Studies in Classic American Literature* [1923]. New York: Doubleday Anchor, 1951.

LE CROSNIER, Hervé, trad. de Marisa PÉREZ COLINA. «Repensar los derechos de autor. Defensa de la lectura socializada frente a los nuevos peajes de la cultura?» *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* (Editorial Archipiélago), Marzo-abril 2003: 9-13.

LEAL, Rafael. *Obsequios de Córdoba a sus Reyes, ó Descripción de las demonstraciones públicas de amor y lealtad que Córdoba tributó a nuestros Católicos Monarcas.* Córdoba: Imprenta de Juan Rodríguez de la Torre, 1796.

LETRAS LIBRES. «Noticias.» *Letras Libres* XI, nº 158 (febrero 2007).

«Ley 23/2006 de 7 de Julio por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de Abril.» *Boletín Oficial del Estado.* Madrid: Gobierno de España, 8 de Julio de 2006.

LIDA, Lenah. «El «Catálogo» de Don Giovanni y el de Don Juan Tenorio.» En *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas [1967]*, editado por Carlos H. MAGIS, 1970. México D.F.

LILIENTHAL, Michael. *De Machiavellismo literario, sive, De perversis quorundam in republica literaria inclarescendi artibus: dissertatio historico-moralis.* Leipzig [Lipsiae]: Heinrich Boye, 1713.

LINDEMBAUN, Peter. «Milton's Contract.» En *The Construction of Authorship*, editado por Martha WOODMASEE y Peter JASZI, 175-190. Durham, London: Duke University Press, 1994.

LINDEY, Alexander. *Plagiarism and Originality.* New York: Harper, 1951.

LONG, Pamela O. *Openness, Secrecy, Authorship. Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance.* Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2001.

LOPE DE VEGA, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* [1609]. Editado por Juan Manuel ROZAS. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, y Augusta LÓPEZ BERNASOCCHI. *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades.* Madrid: Verbum, 2003.

LÓPEZ MOURELLE, Juan Manuel. *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro.* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información, Dpto. de Filología III, 2001.

LÓPEZ SÁNCHEZ, Cristina. *La transformación de la obra intelectual.* Madrid: Dykinson, 2008.

LÓPEZ-BARALT, Luce, (ed.) *La literatura secreta de los últimos musulmanes en España.* Madrid: Trotta, 2009.

LYON, C., R. BARRETT, y J. MALCOLM. «Plagiarism Is Easy, But Also Easy To Detect.» *Plagiary: Cross-Disciplinary Studies in Plagiarism, Fabrication, and Falsification* (University of Michigan), 2006: 57-65.

LYON, Caroline, James MALCOLM, y Bob DICKERSON. «Detecting Short Passages of Similar Text in Large Document Collections.» En *Proceedings of the 2001 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing*, 118-125. Ithaca: Cornell University, 2001.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

MACFARLANE, Robert. *Original Copy. Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature.* Oxford, New York: Oxford University Press, 2006.

MADERO, Marta. *Tabula picta. La peinture et l'écriture dans le droit médiéval.* Paris: Editions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004.

MAINER, José-Carlos. *Historia, literatura, sociedad (y una coda española).* Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

MALLON, Thomas. *Stolen Words. Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism.* New York: Ticknor and Fields, 1989.

MANGUEL, Alberto. *Una historia de la lectura*. Traducido por José Luis LÓPEZ MUÑOZ. Madrid: Alianza editorial, 2001.

MAÑAS, José Ángel. *Soy un escritor frustrado* [2000]. Barcelona: Destino, 2005.

MARCIAL, Marco Valerio. *Épigrammes.* Traducido por Edouard Thomas SIMON. Vol. I. Paris: Guitel, 1819.

MARECHAL, Leopoldo. *Adán Buenosayres* [1948]. Editado por F. COLLA y et alii. Madrid: ALLCA XX, 1997.

MARONNA, Jorge, y Luis María PESCETTI . *Copyright. Plagios y poder político al desnudo* (2001). México D.F.: Suma de Letras, 2004.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. «Bonifacio y Dorotea: Mateo Alemán y la novela burguesa. » Vol. 1, de *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : 22-27 agosto 1983*, editado por A. D KOSSOFF, R. H. KOSSOFF, G. RIBBANS y J. AMOR Y VÁZQUEZ, 59-88. Madrid: Ediciones Istmo, 1986.

MARTINEAU, Yzabelle. *Le Faux littéraire, plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme.* Québec: Editions Nota Bene, 2002.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual).* Madrid: Cátedra, 2001.

MARTÍNEZ NIETO, Antonio. «El Registro de la Propiedad Intelectual (I). Cómo proteger el capital intelectual de los creadores y de las organizaciones a través del derecho de autor.» *Diario La Ley*, 19 de febrero de 2004: 1-6.

MARTÍNEZ VIDAL, Alvar. «Los orígenes del mito de Oliva Sabuco en los albores de la Ilustración.» *Al-Basit, Revista de estudios albacetenses* (Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel"), nº 22 (1987): 137-151.

MARX, Karl. *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Paris: Éditions sociales, 1976.

MAURA, Julia. «Lógica y necesidad del plagio.» En *Estos son mis artículos.*, 179-184. Madrid: Aguilar, 1953.

MAUREL-INDART, Hélène. *Plagiats, les coulisses de l'écriture.* Paris: Éditions de la Différance, 2007.

—. *Document de synthèse. Itinéraire d'une recherche en littérature : de la thèse à l'Habilitation à diriger des recherches (HDR).*

http://www.leplagiat.net/data/itin%E9raire%20d%27une%20recherche.pdf.

—. *Du plagiat.* Paris: PUF, 1999.

MAUREL-INDART, Hélène, (ed.) *Littérature et Nation, 27: "Le plagiat Littéraire".* Tours: Université François Rabelais de Tours, 2002.

MAUREVERT, Georges. *Le livre des plagiats. Pascal, La Rochefoucauld, Corneille, La Fontaine, Racine...* . Paris: Arthème Fayard, 1922?

MAYER, Marcos. «La insoportable levedad del plagio.» *Clarín*, 5 de agosto de 2006: http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2006/08/05/u-01246343.htm.

MAZZEO, Tilar J. *Plagiarism and Literary Property in the Romantic Period.* Philadelphia: University of Pennsylvania, 2007.

McGRADY, Donald. «Mateo Luján de Sayavedra y López Pinciano.» *Thesaurus* (Instituto Caro y Cuervo), nº Tomo XXI. Nº. 2. (1966): 331-340.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media* [1964]. Corte Madera (California): Gingko Press, 2003.

MCLUHAN, Marshall, y Quentin FIORE. *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects.* [1967]. Berkeley (California): Gingko Press, 2001.

MCMENANIN, Gerald R. «Forensic Stylistics. Theory and Practice of Forensic Stylistics.» En *The Routledge Hanbook of Forensic Linguistics.*, editado por Malcolm COULTHARD y Alison JOHNSON, 486-507. London, New York: Routledge, 2010.

MEJÍA Y MEJÍA, José. *Plagios de buena familia: ensayos.* Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 1964.

MELTZER, Françoise. *Hot Property. The Stakes and Claims of Literary Originality.* Chicago, London: The Univesity of Chicago Press, 1994.

MENCKEN, Friedrich Otto. «Criticae literae specimen primum exhibens plagiariorum duas decades .» En *Miscellanea Lipsiensia ad incrementum rei literariæ*, de Friedrich Otto MENCKEN, 86-171. Leipzig [Lipsiae], 1742.

MENCKEN, Johann Burkhard. *Declamaciones contra la charlataneria de los eruditos, trasladadas de las que escribió en latín Juan Burchardo Menckenio.* Traducido por anónima. Madrid: Imprenta Rea, 1787.

—. *The Charlatanry of the Learned.* Editado por H. L. MENCKEN. Traducido por Francis E. LITZ. New York, London: Alfed A. Knopf, 1937.

MENCKEN, Johann Burkhard, y Christoph August [Sebastuanus Stadelius] HEUMANN. *De charlataneria eruditorum declamationes duae* [1715]: *cum notis variorum. Accessit epistola Sebastiani Stadelii ad Janum Philomusum de circumforanea literatorum vanitate.* Ámsterdam [Amstelodami], 1747.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España* [1889]. Facsimil. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.

—. *Historia de los heterodoxos españoles* [1880]. II vols. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *En torno al "Poema del Cid".* Barcelona: EDHASA, 1983.

MERINO ÁLVAREZ, Raquel. «Del plagio como método de traducción del teatro inglés en España: una tradición demasiado arraigada.» *TRANS Revista de Traductología*, nº 5 (2001): 219-226.

MERINO ÁLVAREZ, Raquel. «La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios.» En *Perspectivas de la traducción inglés-español*, editado por P. FERNÁNDEZ NISTAL y J. M. BRAVO, 75-89. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995.

MERTON, Robert K. *On the Shoulders of Giants. The Post-Italianate Edition. A Shandean Postscript.* Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993.

MICHAEL, Joachim. «"Lo que nos preocupa es que desees el bautizo": pasaje intercultural y heterodoxia en el teatro misionero colonial.» En *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados.*, editado por Liliana Ruth FEIERSTEIN y Vera Elisabeth GERLING, 77-100. Frankfurt am Main, Madrid: Verbuert/ Iberoamericana, 2008.

MIGNOLO, Walter D. *The Darker Side of Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization.* Ann Harbor: The University of Michigan Press, 2003.

MÍGUEZ VILAS, Catalina. *Valle-Inclán y la novela popular: La cara de Dios.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1997.

MINELLI, María Alejandra. «Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio.» En *2º Congresso Brasileiro De Hispanistas*. São Paulo: Associação Brasileira de Hispanistas, 2002.

MINER, Earl. «Introduction: borrowedd plumage, varied umbrage.» En *Literary transmission and Authority. Dryden and other writers*, de Earl MINER y John BRADLEY, 1-26. London: Cambridge University Press, 1993.

MINNIS, A.J., A. B. SCOTT, y David WALLACE (eds.). *Medieval Literary Theory and Criticism c.1100-c.1375.* Oxford, New York: Clarendon Press, Oxford University Press, 1988.

MIÑANO, Daniel. *Bajo la influencia.* Granada: AJEC, 2009.

MONDAIN MONVAL, Georges. *Chronologie Molièresque.* Paris: Gallimard, 1898.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais.* Editado por Pierre MICHEL. 3 vols. Paris: Folio, Gallimard, 1995.

MONTERO, Juan. *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas. Estudio y edición crítica.* Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987.

MONTERROSO, Augusto. *Cuentos fábulas y lo demás es silencio.* Madrid: El Pais, 2003.

—. *Triptico. Movimiento perpetuo. La palabra mágica. La letra E.* Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

MONTESERÍN, Pepe. *La conferencia. El plagio sostenible.* Madrid: Lengua de Trapo, 2006.

MOREAU, Jean-Pierre. *Une histoire des pirates des mers du Sud à Hollywood*. Paris: Éditions Tallandier, 2006.

MORERI, Louis. *Le Grand dictionnaire historique, ou le Mélange curieux de l'histoire sacrée et profane...* Editado por M. DROUET. Vol. nº9. Paris: Les libraires associés, 1759.

MORETTI, Franco. *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History.* London, New York: Verso, 2005.

MORROS MESTRES, Bienvenido. *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega.* Barcelona: Quaderns de Crema, 1998.

MOSS, Ann. *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance* [1996]. Traducido por Patricia EICHEL-LOJKINE, Monique LOJKINE-MORELEC, Marie-Christine MUNOZ-TEULIÉ y Georges-Louis TIN. Genève: Droz, 2002.

MOZGOVOY, Maxim. *Enhancing Computer Aided Plagiarism Detection.* Saarbrücken (Germany): Verlaf Dr. Müller, 2008.

MUÑOZ MEDRANO, María Candida. «Fuentes italianas para la novela corta española del siglo XVII: las Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega.» Editado por Universitat de València. *LEMIR. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, nº 6 (2002).

NAVARRETE, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España Renacentista.* Traducido por Antonio CORTIJO OCAÑA. Madrid: Gredos, 1997.

NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias.* Barcelona: Seix Barral, 1974.

NIPHO, Francisco Mariano. *Cajón de sastre, literato, ó percha de maulero erudito. Con muchos retales buenos, mejores y medianos, utiles, graciosos, y honestos para evitar las malas consecuencias del ocio. Nuevamente corregido y aumentado.* Madrid: Imprenta de Miguel Escribano, 1781.

NISARD, Charles. *Les gladiateurs de la république des lettres aux XVe, XVIe et XVIIe siècles.* Vol. 2 Vols. P Prudhom aris : Michel Lévy frères, 1860.

NODIER, Charles [anónimo]. *Questions de Littérature Légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres. Ouvrage qui peut servir de suite au Dictionnaire du plagiat et à toutes les bibliographies.* Paris: Barba, 1812.

NODIER, Charles. *Questions de Littérature Légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* [1828]. Editado por Jean François JEANDILLOU. Genève: Droz, 2003.

NORTON, Frederick J. *La imprenta en España, 1501-1520.* Madrid: Ollero y Ramos editores, 1997.

O'CONNOR, Patricia W. «Julia Maura: Lark in a hostile garden.» En *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sàbat Rivers*, editado por Lou CHARNON-DEUTSCH, 233-245. Madrid: Castalia, 1992.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy [1982]. The Technologizing of the Word.* London, New York: Routledge, 2002.

ONTIVEROS, José Luis, y Rubén SALAZAR MALLÉN. *Rubén Salazar Mallén y lo mexicano, reflexiones sobre el neocolonianismo.* México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana/ Unidad Xochimilco, 2002.

ORGEL, Stephen. «Plagiarism and Original Sin.» En *Plagiarism in Early Modern England*, editado por Pauline KEWES, 56-73. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

ORÍGENES. *Contre Celse.* Traducido por L'Abbé J. P. Montpellier: G. Bonnet, 1839.

ORTEGA SÁEZ, Marta,. «Juan G[onzález-Blanco] de Luaces: El traductor desconocido de la Posguerra española.» *ARBOR: Ciencia, Pensamiento y Cultura* (CSIC), Noviembre-diciembre 2009: 1339-1352.

OTEIZA, Jorge de. *El libro de los plagios.* Pamplona: Pamiela, 1991.

OTERO, Jorge. «Una vaca de ida y vuelta.» *Diario Público (España).* 17 de marzo de 2009. http://www.publico.es/culturas/210349/sgae/denuncia/vacas/cow/parade (último acceso: 30 de abril de 2010).

OUYANG, Wen-chin. *Literary Criticism in Medieval Islamic-Arabic Culture. The Making of a Tradition.* Cambridge: Edimburgh University Press, 1997.

PABÓN NÚÑEZ, Lucio. *Del plagio y de las influencias literarias y otras tentativas de ensayo.* Bogotá: Imprenta Nacional, 1965.

PACHO, Eulogio. «Teología mística y espejo de vida eterna. Caso límite de plagio en el siglo XVII.» *Revista Monte Carmelo*, 2001: 389-425.

PAJARES TOSCA, Susana. «¿Convergencia hipertexto literatura?: el caso James Joyce.» En *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica.*, editado por Mª T. VILARIÑO PICOS y Anxón ABUÍN GONZÁLEZ, 121-150. Madrid: Arco/ Libros, 2006.

PANERO, Leopoldo María. *Teoría lautreamontiana del plagio.* Santander: editoriaLímite, 1999.

PAPPAS, Theodore. *Plagiarism and the Culture War. The Writings of Martin Luther King, Jr., and Other Prominent Americans.* Tampa (Florida): Hallberg Publishing Corporation, 1998.

PARDO DE SANTAYANA, Jesús. *Gradus ad mortem I-II-III*, Madrid: Huerga & Fierro, 2003.

PARKER, Patricia, y David QUINT (eds.). *Literary Theory/ Renaissance Texts.* Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1986.

PARRA, Nicanor. *Discursos de sobremesa.* Santiago (Chile): Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2006.

PATTERSON, L. Ray, y Stanley W. LINDBERG. *The Nature of Copyright. A Law of Users Rights.* Athens, London: The University of Georgia Press, 1991.

PATTERSON, Lyman Ray. *Copyright in Historical Perspective.* Nashville: Vanderbilt University Press, 1968.

PAULL, H. M. *Literary Ethics. A Study in the Growth of the Literary Conscience* [1928]. Port Washington (New York): Kennicat Press, 1968.

PAZ GAGO, José María. «Ficción falsa.» En *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, 237-241. Amsterdam, Atlanta (GA): Rodopi, 1995.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. *Río Fugitivo.* Barcelona: Libros del Asteroide, 2008.

PAZ, Octavio. *El Mono Gramático.* Barcelona: Seix Barral, 1988.

—. «Cid entier de Ulalume González de León.» *Vuelta*, agosto de 1978: 38-39.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. «Ecos de Alcazarquivir en Lope de Vega: La tragedia del rey don Sebastián y la figura de Muley Xeque.» En *El siglo XVII hispanomarroquí*, editado por Mohammed SALHI. Rabat: Publicaciones de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Rabat, 1997.

PELED, Mattitiahu. «On the Concept of Influence in Arabic Literary Criticism.» En *Israel Oriental Studies XI: Studies in Medieval Arabic and Hebrew Poetics*, editado por Sasson SOMEKH, 37-46. Leyden, New York, København, Köln: E. J. Brill, 1991.

PEÑA, Margarita. *"Manipulación masculina del discurso femenino en biografías de monjas. Ejemplos del Parayso occidental de Carlos de Sigüenza y Góngora".* Vol. II, de *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, editado por Monika BOSSE, Barbara POTTHAST y André STOLL, 597-610. Kassel: Reichemberger, 1999.

PERCIVAL, W. Keith. *On Plagiarism in the Minerva of Franciscus Sanctius.* Lisse, (Nederlands): The Peter Ridder Press: History of linguistics 2, 1974.

PÉREZ DE AYALA, Ramón. «La triste Adriana.» En *El ombligo del mundo [1924]*, 53-99. Buenos Aires: Losada, 1960.

PÉREZ GONZÁLEZ, Luis. «Perspectivas de desarrollo del peritaje lingüístico en España.» En *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones.* Editado por Maria Teresa TURELL i JULIÀ, 67-84. Barcelona: IULA, Documenta Universitaria, 2005.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. «Dos traducciones de Lomas Cantoral.» *Criticón* (Presses Universitaires du Mirail), nº 59 (1993): 7-20.

PERROMAT, Charles. *William Wycherley: Sa vie, son œuvre* . Paris: Alcan, 1921.

PIEDRA, José. «Literary Whiteness and the Afro-Hispanic Difference.» En *The Bounds of Race. Perspectives on Hegemony and Resistance*, editado por Dominick LACAPRA, 278-311. Ithaca, London: Cornell University Press, 1991.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción.* Barcelona: Anagrama, 2001a.

—. *Formas breves.* 2. Barcelona: Anagrama, 2001b.

—. *Prisión perpetua.* Madrid: Lengua de Trapo, 2000.

PINCECOURBE, René, (ed.) «Tribunal arbitral de la Société des gens de lettres. Extrait du procès-verbal du 3 avril 1866.» *La petite revue.* (Librairie Richelieu), 1866: 114-116.

PIQUÉ ANGORDANS, Antoni, (ed.) *Los Megáricos: Presentación y traducción de los textos.* Barcelona: Universitat de València, 1989.

PIZARNIK, Alejandra. *Prosa completa.* 2ª ed. Editado por Ana BECCIU. Barcelona: Lumen, 2009.

PLATÓN. *Apología de Sócrates.* Traducido por Alejandro G. VIGO. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

PONCE DE LEÓN ROMEO, Rogelio. «La difusión de las artes gramaticales latino-portuguesas en España (siglos XVI-XVII).» *Península. Revista de Estudos Ibéricos* (Universidade do Porto) nº 0 (2003): 119-145.

PONIATOWSKA, Elena. «Pavana para Ulalume» González de León (1932-2009).» *Semanal de la Jornada de México*, 2 de agosto de 2009.

POPELARD, Marie-Dominique, y Anthony WALL, . *Citer l'autre.* Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005.

POSNER, Richard A. *Litle Book of Plagiarism.* New York: Pantheon Books, 2007.

POUTRIN, Isabelle. «Juana Rodríguez, una mística olvidada.» En *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sàbat-Rivers*, editado por Lou CHARNON-DEUTSCH, 268-284. Madrid: Castalia, 1992.

PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

PRICE, Monroe E., y Malla POLLACK. «The Author in Copyright: Notes for the Literary Critic.» En *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, editado por Martha WOODMANSEE y Peter JASZI, 439-456. Durham and London: Duke University Press, 1994.

PRING-MILL, Robert D. F. «Escalígero y Herrera: citas y plagios del Poetices Libri Septem en las Anotaciones.» En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, editado por N. POLUSSEN y J. SÁCHEZ ROMELAO, 489-498. Nimega: Asociación Internacional de Hispanistas, 1967.

PROPP, Vladimir, y E. MÉLÉTINSKI. *Morphologie du conte. Les transformations des contes merveilleux/ L'étude structurale et typologique du conte.* Traducido por Marguerite DERRIDA, Tzvetan TODOROV y Claude KAHN. Paris: Seuil, 1970.

PRUDHOMME, Louis Marie. *De la propriété littéraire ou les contrefacteurs et les plagiaires démasqués.* Paris: Prudhomme fils, 1811.

PUTNAM, George Haven. *Authors and Their Public in Ancient Times.* 3ª ed. New York: The Knickerbocker Press, 1923.

QUÉRARD, Joseph-Marie. *Les supercheries littéraires dévoilées. Galerie des auteurs apocryphes, supposés, déguisés, plagiaires et des éditeurs infidèles de la littérature française pendant les quatre derniers siecles.* 1ª ed. Paris: Éditeur de la rue Mazarine, 1847.

QUÉRARD, Joseph-Marie, Gustave BRUNET, Pierre JANNET, y Antoine-Alexandre BARBIER. *Les supercheries littéraires dévoilées. Galerie des auteurs apocryphes, supposés, déguisés, plagiaires et des éditeurs infidèles.../ Dictionnaire des ouvrages anonymes.* 2ª ed. Paris: Paul Daffis, 1869.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de. *Obras de Francisco de Quevedo y Villegas.* Editado por Aureliano FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE. Vol. I. Madrid: BiBlioteca de Autores Españoles, 1852.

QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituciones Oratorias.* Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1799.

QUIROGA, Horacio. «Décalogo del perfecto cuentista [1927].» En *Los desterrados y otros textos*, editado por Jorge LAFFORGUE, 407-410. Madrid: Clásicos Castalia, 1990.

RACINE, Jean. *Œuvres complètes.* Editado por L. AIMÉ-MARTIN. Vol. VI. Paris: Lefèbre, 1825.

RANDALL, Marilyn. «Le plagiat et le pouvoir: quatre siècles de luttes littéraires.» Editado por Hélène MAUREL-INDART. *Littérature et Nation: Le plagiat littéraire* (Université François Rabelais de Tours), nº 27 (2002): 153-166.

—. *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power.* Toronto: University of Toronto Press, 2001.

—. «Imperial Plagiarism.» En *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*, editado por Lise BURANEN y Alice M. ROY, 131-141. New York: State University of New York Press, 1999.

—. «Critiques et plagiaires.» En *Le plagiat. Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 26 au 28 septembre 1991*. Editado por Christian VANDENDORPE. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992.

—. «Appropriate(d) Discourse: Plagiarism and Decolonization.» *New Literary History*, nº 22 (1991): 525-541.

RASHĪQ, Ibn. *Qurâdat ad-Dahab, fi naqd as'ar al-'Arab (Traité De critique poétique).* Editado por Chedly BOUYAHIA. Tunis: S.T.D., 1972.

RAUSELL GUILLOT, Helena. «Oratoria y clasicismo: un discurso valenciano del siglo XVI en sus fuentes clásicas.» *Revista de Historia Moderna*, nº 24 (2006): 439-458.

REGLERO, César. *Antología apropiacionista de la poesía visual española.* Málaga: Corona del Sur, 2009.

RENDUELES, César. «“Copiar, robar, mandar”.» *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* (Editorial Archipiélago), nº 55 (Marzo-Abril 2003): 43-51.

REY, Alfonso. *Imitación compuesta.* Madrid: HUERGA & FIERRO, 1996.

REYES, Graciela. *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos.* Madrid: Arco Libros, 1996.

—. *Polifonía textual. La citación en el relato literario.* Madrid: Gredos, 1981.

REYNOLDS, Leighton, y Nigel G. WILSON. *Copistas y filólogos.* Traducido por Manuel SÁNCHEZ MARIANA. Madrid: Gredos, 1986.

RIAÑO RODRÍGUEZ, Timoteo, y Mª del Carmen GUTIÉRREZ AJA. «El "Cantar de Mío Cid", II: Fecha y autor del "Cantar".»

http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=17997. Alicante: Centro Virtual Cervantes, 2006.

RICHESOURCE, Sieur de [OUDART, de LA SOURDIÈRE, Jean?]. *Le masque des orateurs, c’est-à-dire la manière de déguiser facilement toute sorte de discours.* Paris: Académie des Orateurs, 1667.

—. *L'art de bien dire, ou Les topiques françoises qui nous fournissent des pensées pour bien parler de toutes choses sans aucune préparation.* Paris, en casa del Autor, rue Huchette: Académie des Belles Lettres, 1662.

RIVERA GARRETAS, María Milagros. «Las prosistas del humanismo y del Renacimiento (1400-1550).» En *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), Vol. 4: La literatura escrita por mujer : desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*, editado por Iris M. ZAVALA, 83-130. Barcelona: Anthropos, 1997.

RIVERA GARRETAS, María Milagros. «Oliva Sabuco de Nantes Barrera.» En *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), Vol. 4: La literatura escrita por mujer : desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*, editado por Iris M. ZAVALA, 131-146. Barcelona: Anthropos, 1997.

ROBLES, Mireya. «La disputa sobre la paternidad del Creacionismo.» *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 26, nº 1 (1971): 95-103.

RODRIGUES LAPA, M. *Cantigas d’escarnho e de mal dizer. Dos cacioneiros medievais galego-portugueses.* 2 Edição, revista e acrescentada. Vigo: Editorial Galaxia, 1970.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Biblioclasmo. Por una páctica crítica de la lecto-escritura*. Toledo: Fundación Caja Duero, 1999.

—. «Un arte de memoria rimado en el Epítome de la Elocuencia Española, de Francisco Antonio de Artiga.» Editado por Universidad de Alicante. *Anales de Literatura Española* nº4 (1985): 115-129.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El Arte de Narrar. Diálogos.* Caracas: Monte Ávila Editores, 1968.

ROGER, Philippe, (ed.) *Critique. Critique. Copier, Voler, les plagiaires* . Vols. 663-664. Paris: Édition de Minuit, 2002.

ROMERA PINTOR, Irene, y Josep Lluís SIRERA. *Relación entre el Teatro español e italiano: del siglo XVI al XX. Actas del simposio internacional celebrado en Valencia (21-22 de noviembre 2005).* Valencia: Publicacions de l'Universitat de València, 2006.

ROSE, Mark. «The Author in Court: Pope v, Curll.» En *The Construction of Authorship*, editado por Martha WOODMANSEE y Peter JASZI, 211-229. Durham and London: Duke University Press, 1994.

—. *Authors and Owners. The Invention of Copyright.* Cambridge (Massachussets), London: Harvard University Press, 1993.

ROSENTHAL, Laura J. *Playwrights and Plagiarists in Early Modern England. Gender, Authorship, Literary Property.* Ithaca, London: Cornell University Press, 1996.

ROSS, Marlon B. «Authority and Authenticity: Scribbling Authors and the Genius of Print in Eighteenth-Century England.» En *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, 231-257. Durham and London: Duke University Press, 1994.

ROSSI, Paolo. *Clavis Universalis. Arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz.*[1960]. Paris: Jerôme Millon, 1993.

ROZOIR, Ch. "Plagiat". Vol. 44, de *Dictionnaire de la conversation et de la lecture: inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous, par une société de savants et de gens de lettres*, editado por William DUCKETT. Paris: Belin-Mandar, 1858.

RUANO DE LA HAZA, José María. «Las dos versiones del Mayor monstruo del Mundo.» 1998: 35-47.

RUBIO TOVAR, Joaquín. *La vieja diosa. De la Filología a la Posmodernidad. (Algunas notas sobre la evolución de los estudios literarios).* Alcalá de Henares (Madrid): Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

RUIZ ALMODOVAR, Antonio. *Cuentos al amor de la lumbre.* 2ª ed. Vol. I. Madrid: Anaya, 1984.

RUIZ, Elisa. «Cristobal Cabrera, Apostol grafómano.» *Cuadernos de Filología Clásica*, 1977: 59-142.

RUSSEL, P. E. «"Del 'Cid' al 'Quijote'".» En *Temas de "La Celestina" y otros estudios.*, 71-112. Barcelona: Ariel, 1978.

RUSSEL, P. E. «San Pedro de Cardeña and the heroic history of the Cid.» *Medium Aevum*, nº XXVII (1958): 57 79.

RUTHVEN, K. K. *Faking Literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego de. *La república literaria.* 3ª ed. Editado por Vicente GARCÍA DE DIEGO. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

SABAT RIVERS, Georgina. «Quevedo, Floralba y el Padre Tablares.» *Modern Language Notes, Hispanic Issue* (The Johns Hopkins University Press) 93, nº nº2 (March, 1978): 320-328.

SAID, Edward W. *Representations of the Intellectual. The Reith series* [1994]. New York: Vintage, 1996.

—. *Culture and Imperialism*, New York: Vintage, 1993.

—. *The Text, the World and the Critic*. Cambridge (Massachussets): Harvard University Press, 1983.

—. *Orientalism*, New York: Vintage, 1978.

SAINT-AMOUR, Paul K. *The Copywrights. Intellectual Property and the Literary Imagination.* Ithaca, London: Cornell University Press, 2003.

SALZMAN, Maurice. *Plagiarism. The "Art" of Stealing Literary Material.* Los Angeles: Parker, Stone & Baird Co., 1931.

SÁNCHEZ CUESTA, Gabriel, y Francisco de la HOZ Y CAVIELLES. *Impugnación y defensa del plagio. Discurso de recepción en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Contestación por el académico numerario R. P. Francisco de la Hoz y Cavielles.* Sevilla, 1952.

SÁNCHEZ, Pablo, y Joaquín MARCO. *La emancipación engañosa. Una crónica trasatlántica del boom (1963-1972).* Alicante: Universidad de Alicante, Cuadernos de América sin nombre, 2009.

SÁNCHEZ, Pablo. *Caja negra*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006.

SÁNCHEZ, Tomás Antonio [Fernando Pérez]. *Carta de Paracuellos escrita por D. Fernando Pérez á un sobrino que se hallaba en peligro de ser autor de un libro.* Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1789.

SANTOYO MEDIAVILLA, Julio César. «Plagio en las traducciones inglés-español.» *Atlantis, revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* 2, nº 1 (1980): 60-64.

SANTOYO MEDIAVILLA, Julio César. «Esplendor y miseria de la crítica de la traducción en los medios.» *Hieronymus Complutensis* (Universidad Complutense), 2002-2003: 127-137.

SARMIENTO, Padre Martín [Pedro José García Balboa]. *"Reflexiones literarias para una Biblioteca Real, y otras bibliotecas públicas"* [1743]. Vol. XIX, de *Semanario erudito: que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas, y jocosas de nuestros mejores autores antiguos, y modernos*, de Antonio VALLADARES DE SOTOMAYOR, 100-273. Madrid: Blas Román, 1789.

SARMIENTO, Padre Martín [Pedro José García Balboa]. *"Discurso sobre el método que debía guardarse en la primera educación de la juventud para que sin tanto estudiar de memoria y a la letra tuviesen mayores adelantamientos".* Vol. XIX, de *Semanario erudito: que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas, y jocosas de nuestros mejores autores antiguos, y modernos.*, editado por Antonio VALLADARES DE SOTOMAYOR, 167-257. Madrid: Blas Román, 1789.

SARTRE, Jean-Paul. *Les mots.* Paris: Gallimard, 1964.

SCARABELLI, Laura. «La Habana imaginada de la Condesa de Merlin.» En *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino. Actas del VII Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.*, 401-416. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2008.

SCHLICHTER, Cristian Ludwig [Christianus Ludovicus SCHILICHTERUS]. «Catalogus plagiariorum, vel quasi, ordine alphabetico digestus, notulisque cristiicis illustratus.» En *Symbolæ Litterariae ad incrementum scientarum omnegenus a variis amice collatæ. Tomi primi. Pars I.*, editado por Conradus IKENIUS [ICKEN], 43-101. Bremæ [Bremen]: Gerh[ard] Wilh[em] Rumpius, 1744.

SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots. Essais sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée.* Paris: Gallimard, 1985.

SCHWARTZ, Hillel. *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles.* New York: Zone Books, 1998.

SCHWARTZ, Johan Conrad. *De plagio litterario, Liber unus.* Leipzig [Lipsiae]: Jacob Fritcsh, 1706.

SDIRI, Ahmed. «Les théoriciens arabes et le plagiat.» En *Le plagiat: Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 26 au 28 septembre 1991*, editado por Christian VANDENDORPE, 123-132. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992.

SEBOLD, Russel P. «Contra los mitos anticlásicos españoles.» *Biblioteca Virtual Cervantes*, 2001:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/07034062055758939710046/p0000001.htm.

SEBOLD, Russell P. *Lírica y poética en España, 1536-1870.* Madrid: Cátedra, 2003.

SEGURA MONTERO, Alberto, (ed.) *La Polemica (1894-1902): el nacionalismo en literatura.* San José: EUNED, 1995.

SÉNECA, Lucio Anneo. *Epistolae.* Editado por Justo LIPSIO y Johann Friedrich GRONOVIUS. Lugdun. Batavor. [Leiden]: Elzevir, 1649.

SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. «No es novísimo todo el culturalismo que reluce. Una aproximación a la poesía de Benjamín Prado.» *Hesperia. Anuario de filología hispánica* (Universidad de Vigo), nº 4 (2001): 137-159.

SHADWELL, Thomas. *The Libertine: A tragedy.* London: Henry Herringman, 1676.

SHUY, Roger W. «La aportación de la lingüística al estudio de la intencionalidad criminal.» En *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones.*, editado por Maria Teresa TURELL i JULIÀ, traducido por María SINTES y Maria Teresa TURELL i JULIÀ, 19-48. Barcelona: IULA, Documenta Universitaria, 2005.

SIGNES CODOÑER, Juan, Beatriz ANTÓN MARTÍNEZ, y Pedro CONDE PARRADO (eds). *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa.* Madrid: Cátedra, 2005.

SÍMACO, Quinto Aurelio. *Cartas. Libros I-V.* Traducido por José Antonio VALDÉS GALLEGO. Madrid: Gredos, 2000.

—. *Epístololarum ad diversos libri X.* Editado por Philippus PAREUS. Francofurti [Franfurt am Main]: Johann Bayer, 1542.

SOBEJANO, Gonzalo. «De la intención y valor del Guzmán de Alfarache.» Editado por Klosterman. *Romanische Forschungen*, nº nº. 71 (1959): 267-311.

SOLAN, Lawrence. «The Forensic Linguist. The Expert Linguist Meets the Adversial System.» En *The Routledge Handbook of Forensic Linguistics*, editado por Malcolm COULTHARD y Alison JOHNSON, 395-407. London, New York: Routledge, 2010.

SOLAN, Lawrence M., y Peter M. TIERSMA. «La Lingüística Forense en los tribunales norteamericanos.» En *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones.*, editado por Maria Teresa TURELL i JULIÀ, traducido por Mª Ángeles ORTS LLOPIS y Maria Teresa TURELL i JULIÀ, 147-168. Barcelona: IULA, Documenta Universitaria, 2005.

SOMEKH, S., (ed.) *Israel Oriental Studies XI: Studies in Medieval Arabic and Hebrew Poetics.* Leyden, New York, København, Köln: E. J. Brill, 1991.

SONTAG, Susan. *Under the Sign of Saturn [1980]*. New York: Picador USA, 2002.

—. *Against Intepretation and Other Essays [1966]*. New York: Picador, 1996.

SPENCE, Jonathan D. *The Memory Palace of Matteo Ricci.* New York: Penguin Books, 1984.

ST. ONGE, K. R. *The melancholy of plagiarism.* Lanham, New York, London: University Press of America, 1988.

STAËL-HOLSTEIN, Germaine [Nécker] Baronnesse de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales.* 1800.

STEWART, Susan. *Crimes of Writing. Problems in the Containment of Representation.* Durham, London: Duke University Press, 1994.

STILLINGER, Jack. *Multiple Authorship ans the Myth of Solitary Genius.* New York, Oxford: Oxford University Press, 1991.

STONE PETERS, Julie. *The Theatre of the Book, 1480-1880. Print, Text, and Performace in Europe.* Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal. *El passagero. Advertencias utilissimas a la vida humana.* [1617]. Editado por Enrique SUÁREZ FIGAREDO.

http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertxts/Suarez_Figaredo_El_Pasajero.PDF, 2004.

SUÁREZ FIGAREDO, Enrique. «Suárez de Figueroa y el "Quijote" de Avellaneda.» *Lemir. Revista electrónica de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* (Universitat de València), nº 10 (2006).

TEODORETO DE CIRO. *Opera Omnia.* Vol. IV. Halae [Halle am der Saale]: Bibliopolii Orphanatrophei, 1772.

TEOGNIS DE MEGARA, HESÍODO & CALÍMACO. *The Works of Hesiod, Callimachus and Theognis.* Traducido por J. BANKS. London: Henry G. Bohn, 1856.

TERTULIANO, Quinto Séptimo. *Quae supersunt omnia.* Editado por Franciscus OEHLER. Lipsiae [Leipzig]: T. O. Weigel, 1854.

THE GUERRILLA GIRLS. *The Guerrilla Girls'Art Activity Book.* New York: Print Matter, 2004.

THIERRY, Augustin. *Les grandes mystifications littéraires.* II vols. Paris: Plon, 1911-1913.

THOMAS, Ralph [OLPHAR HAMST]. *Handbook of Fictitious Names. Being a Guide to Authors Chiefly in the Lighter Literature of the XIXth Century, Who Have Writen under Asumed Names; and to Literary Forgers, Impostors, Plagiarists and Imitators* [1868]. Detroit: Gale Research Company, Book Tower, 1969.

THOMASIUS, Jakob, y Johann Michael REINELIUS. *Dissertatio de Plagio Literario* [1673], *nunc recusa & sex accesionibus locupletata.* Leipzig: Cristoph Enoch Buchta, 1692.

TODOROV, Tzvetan. *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre.* Paris: Seuil, 1982.

TORRES VILLARROEL, Diego de. *Sueños morales, visiones y visitas de Torres con Quevedo por Madrid, corregidos y aumentados con la barca de Aqueronte residencia infernal de Pluton, correo del otro mundo y cartas respondidas a los muertos, sacudimiento de mentecatos...* Madrid: Joseph Doblado, 1746.

TOUBERT, Pierre, y Pierre MORET (eds). *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (Xe-XIIe siècle).* Madrid: Casa de Velázquez, 2009.

TRABULSI, Amjad. *La critique poétique des Arabes. Jusqu'au Ve siècle de l'Hégire (XIe siècle de J. C.).* Damas: Institut Français de Damas, 1956.

TRAPERO, Patricia. «Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto.» *Epos, Revista de Filología* (UNED), nº 11 (1995): 189-206.

TUBAU ROMEU, Xavier. *Lope de Vega y las polémicas de la época. Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares. (Tesis doctoral).* Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.

TURELL i JULIÀ, Maria Teresa. «El plagio en la traducción literaria.» En *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones.*, editado por Maria Teresa TURELL i JULIÀ, 275-298. Barcelona: IULA, Documenta Universitaria, 2005b.

TURELL i JULIÀ, María Teresa, (ed.) *Lingüística forense, lengua, derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones.* Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra, 2005a.

VAIDHYANATHAN, Siva. *Copyrights and Copywrongs: the Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity.* New York and London: New York University Press, 2001.

VALBUENA, Antonio de [Miguel de ESCALADA]. *Ripios ultramarinos.* Vol. 4. Madrid: Victoriano Suárez, 1902.

VALERA, Juan. «La originalidad y el plagio.» *Revista Contemporánea* I, nº 5 (febrero 1876): 27-53.

VALSALOBRE, Pep. «Història d'una superxeria: el cas Jordi de Sant Jordi.» En *El (re)descobriment de l'edat moderna. Estudis en homenatge a Eulàlia Duran*, 297-335. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.

VANDENDORPE, Christian. *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture.* Paris: Éditions La Découverte, 1999.

VANDENDORPE, Christian, (ed.) *Le plagiat: actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 26 au 28 septembre 1991*. Ottawa: Las Presses de l'Université d'Ottawa, 1992.

VARGAS LLOSA, Mario. *La tía Julia y el escribidor.* Madrid: Alfaguara, 2000.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *El escriba sentado.* Barcelona: Crítica, Grijalbo-Mondadori, 1997.

—. *Panfleto desde el planeta de los simios.* Barcelona: Crítica, Grijalbo-Mondadori, 1995.

—. *Manifiesto subnormal.* Barcelona: Kairós, 1970.

VENTI, Patricia. *La dama de estas ruinas. Un estudio sobre La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik.* El Escorial (Madrid): Dedalus, 2005.

VERNET, Juan. *Lo que Europa debe al Islam de España.* Barcelona: Acantilado, 2006.

VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'Âge Classique* . Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

VIAN, Giovanni Maria. *La biblioteca de Dios. Historia de los textos cristianos.* Traducido por Santiago García Jalón de la Lama y Patricio de Navascués. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2006.

VILARIÑO PICOS, Mª Teresa, y Anxo ABUÍN GONZÁLEZ (eds). *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica.* Madrid: Arco/ Libros, 2006.

VILLANUEVA, Darío. *El polen de las ideas.* Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991.

VITRUVIO POLIÓN, Marco. *De Arquitectura libri decem.* Editado por Valentinus ROSE y Herman MÜLLER STRÚBING. Lipsiae [Leipzig], 1867.

VITSE, Marc, (ed.) *Criticón, 72, Siglo de Oro y Reescritura. I: Teatro.* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.

VOLTAIRE [AROUET, François-Marie]. *:* «Plagiat». *Dictionnaire philosophique*Vol. 54, en *Œuvres Complètes*, 211-213. ¿Paris, Kehl?: Imprimerie de la societe littéraire-typographique, 1785.

—. "Epopée: Du reproche du plagiat fait à Milton". Vol. IV, de *Dictionnaire philosophique*, 211-215. Amsterdam: Marc-Michel Rey, 1789.

—. *Dictionnaire philosophique ou Introduction a la conoissance de l'homme.* Paris: Durand & Guillyn, 1762.

—. *Diccionario filosófico de Voltaire. Traducción al español, en la que se han refundido las cuestiones sobre la Enciclopedia, la opinión en alfabeto y otros muchos.* Traducido por C. LANUZA. Vol. VII. Nueva York: C. S. Van Winkle, 1825.

VOSTERS, Simón A. «Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos Datos.» *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.* Salamanca: Centro Virtual Cervantes: cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_2_075.pdf, 1971. 785-817.

WHITE, Harold Odgen. *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance. A Study in Critical Distinctions.* Cambridge (Massachussets): Harvard University Press, 1935.

WOLF, Fernando. *Historia de las literaturas nacionales castellana y portuguesa [1895].* Reimpresión. Traducido por Miguel de UNAMUNO. Hildeheim: Georg Olms, 2002.

WOODMANSEE, Martha. *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics.* New York: Columbia University Press, 1994.

WOODMANSEE, Martha, y Peter JASZI (eds). *The Construction of Authorship. Textual Appropiation in Law and Literature.* Durham and London: Duke University Press, 1994.

WOOLS, David. «La equivalencia y la diferencia en la determinación forense de la autoría de textos.» En *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones.*, editado por Maria Teresa TURELL i JULIÀ, traducido por María SINTES y Maria Teresa TURELL i JULIÀ, 299-309. Barcelona: IULA, Documenta Universitaria, 2005.

WOOLS, David. «Computational Forensic Linguistics. Searching For Similarity In Large Specialised Copora.» En *The Routledge Handbook of Forensic Linguistics*, editado por M. COULTHARD y A. JOHNSON, 576-590. London, New York: Routledge, 2010.

YNDURÁIN, Domingo. *Estudios sobre Renacimiento y Barroco.* Madrid: Cátedra, 2006.

YON, Sieur de (S. N.). *Plagiairiana. Conténant diverses príncipes du Trésor de la Vérité.* Editado por François CHANGUION. Amsterdam, 1735.

YOUNG, Edward. *Conjetures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison.* London: A. Millar, R. & J. Dodsley, 1759.

ZAFFARONI, E. Raúl. *El enémigo en el Derecho Penal.* Madrid: Dykinson, 2006.

ZAID, Gabriel. *De los libros al poder.* México D.F.: Editorial Océano, 1998.

—. *Los demasiados libros.* México D.F.: Editorial Océano, 1996.

ZAMORA VICENTE, Alonso. *Vallé-Inclán, un novelista por entregas.* Madrid: Taurus, 1973.

ZAVALA, Lauro, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. 3ª ed. México D. F.: Universidad Autónoma del Estado de México, 2006.

ZEBROSKI, James Thomas. «Intellectual Property, Authority, and Social Formation: Sociohistoricist Perspectives on the Author Function.» En *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Modern World*, editado por Lise BURANEN y A.M. ROY, 31-40. New York: State University of New York Press, 2001.

ZERÁN, Faride. *La guerrilla literaria. Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda.* 3ª ed. Santiago: Fondo de Cultura Económica Chile, 2005.

ZIFF, Bruce, y Pratima V. RAO, . *Borrowed Power. Essays on Cultural Appropiation.* New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press, 1997.

ZOBERMAN, Pierre. *Les panégyriques du Roi. Édition critique.* Paris: Presses de l'Université de la Sorbonne, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale* [1972]. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

6 Índice Onomástico

Abad Faciolince, Héctor, 571, 572
Abbot, George, 228
Abelardo, Pedro, 62, 88, 89, 148
Abercromby, David, 355, 357
Abī Tāhir, Ahmed ibn, 78
Abrams, Meyer H., 369
Abu Tāmman, 81
Acker, Kathy, 177, 558, 559, 560, 561, 566, 568, 575, 589, 623
Acosta, José de, 153, 154, 169
Addison, Joseph, 277, 407
Adelardo de Bath, 90
Adorno, Rolena, 157, 516, 529, 543
Agrippa, Cornelio, 123, 271
Agustín de Hipona, San, 54, 56, 57, 64, 65, 67, 71, 74, 164, 180, 182, 185, 194, 432, 508, 674
Agustín, Antonio, 112, 115
Ailly, Pierre d', 148, 169
Aira, César, 570
Ajar, Émile *Ver* Gary, Romain
Al-Āmidī, 81
Al-'Askarī, Abū Hilāl, 77, 79, 80, 82, 307
Alberdi, Juan Bautista, 536
Alberti, Leon Battista, 105, 433
Alberti, Rafael, 686
Alberto Magno, 56
Alborg, Juan Luis, 195
Alcázar, Bartolomé de, 263
Alciato, Andrea, 122, 151, 182, 214, 222
Aldrete, Bernardo, 159
Aldrovandi, Ulisse, 224
Alejandro VI, 193
Alemán, Mateo, 239, 260, 261, 262, 263, 611
Al-Farabi, 84
Alfonso X el Sabio, 71, 72, 97, 98, 99, 290, 546
Alfonso XI, 72, 86
Alford, William P., 18
Algazel, 84, 86, 90, 93
al-Jurjānī Abd al-Qāhir ibn Abd al-Raḥmân, 78, 82, 84
Allende, Isabel, 671
Almeloveen, Theodoor Jansson van, 354, 355, 357, 396, 631
Al-Mutannabi, 546
al-Mu'tazz, Ibn, 78
Alonso de Santos, José Luis, 446
Alonso, Dámaso, 253, 546, 567
Althusser, Louis, 303, 401, 591
Álvarez Barrientos, Joaquín, 286, 319, 341, 364, 367, 375, 526, 658
Al-Ŷahiz, 75, 77
Amelio, 48
Amicis, Edmundo de, 541
'Ammar, Ibn, 78
Anaxágoras, 30
Andamnan, 60
Andrés, Juan, 358
Andréyev, Leonid, 568, 610
Anguita Cuéllar, Eduardo, 618, 620
Angulo y Pulgar, Martín de, 255
Anselmo de Laón, 89
Antífanes, 34
Antístenes, 29
Antonio, Nicolás, 351
Aoki, Keith, 598
Apollinaire, Guillaume, 619
Apolodoro, 31, 56
Apolonio de Rodas, 635

Apuleyo, Lucio, 40
Arato, 201
Aretino, Pietro, 124, 333
Arévalo, Mancebo de, 544
Argote de Molina, Gonzalo, 137
Arias Montano, Benito, 112
Ariosto, Ludovico, 126, 146, 333
Aristarco, 34
Aristipo, 29
Aristófanes, 25, 28, 33, 34, 55, 299, 352, 672
Aristófanes el Gramático, 34
Aristóteles, 25, 29, 32, 39, 48, 63, 74, 88, 120, 149, 202, 215, 217, 324, 333, 531, 588, 674
Aristótiles *Ver Aristóteles*
Arlt, Roberto, 569, 570, 610
Armas Wilson, Diana de, 166
Arquias, 37
Arquímedes, 25, 75
Arrio, 56
Artaud, Antonin, 560
Artiga, Francisco Antonio de, 277, 278
Asín Palacios, Miguel, 77
as-Sikkīt, Ibn, 78
Astrana Marín, Luis, 381, 384, 626, 627
Astudillo Gómez, Francisco, 430
Asturias, Miguel Ángel, 518, 525
Ático, Tito Pomponio, 38, 48
Atxaga, Bernardo, 563, 689
Aulo Gelio, 29, 34, 43, 641
Ausonio, Décimo Magno, 64, 255
Avellaneda, Alonso Fernández de (pseudónimo), 202, 211, 241, 245, 257, 258, 259, 260, 404, 500, 557, 563, 573, 611, 632
Avempace, 84
Averroes, 84, 86, 90, 93
Avicena, 84
Ávila, Francisco de, 118
Azorín (José Martínez Ruiz), 626
az-Zubayr ibn Bakkar, 78
Bacon, Francis, 233, 248, 318, 404
Baelius, Petrus *Ver Bayle, Pierre*
Baillet, Adrien, 328, 351, 355, 368, 377, 378
Bajtín, Mijaíl, 372, 392, 471, 473, 474, 476, 478, 542, 552, 605, 636, 646, 685, 686
Bakunin, Mijaíl, 686
Balzac, Honoré de, 383, 388, 412, 415, 416, 424, 457, 460, 526, 605
Barbier, Antoine-Alexandre, 377, 378
Baroja, Pío, 519, 527, 535, 536
Barrón Cedeño, Luis Alberto, 498
Barthes, Roland, 393, 401, 405, 516, 542, 543, 566, 686
Bartoli, Daniello, 214, 249, 275, 309, 322, 334, 338, 345, 347, 350, 355, 359, 364, 457, 630
Basilio, 50
Bassam de Santarem, Ibn, 83
Bataille, Georges, 560, 567
Bataillon, Marcel, 236, 534
Batilo (Bathylus), 352
Baudelaire, Charles, 301, 344, 399
Baudrillard, Jean, 560, 598
Bayle, Pierre, 189, 238, 279, 310, 316, 331, 351, 353, 357, 363, 364, 368, 377, 531
Baynes, Paul, 375
Beardley, Monroe C., 392, 393, 395, 398
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, 415, 438
Beaumont, Francis, 198, 206
Beauvoir, Simone de, 549
Beccacece, Hugo, 610
Beccaria, Cesare, 422, 434
Bédier, Joseph, 372
Behn, Aphra, 208
Bellay, Joachim du, 134, 528

Bénabou, Marcel, 637
Benavente, Jacinto, 626
Benet, Juan, 405
Bénichou, Paul, 319, 361, 388, 585
Benjamin, Walter, 370, 392, 402, 412, 465, 516
Bentham, Jeremy, 422
Bernardo de Chartres, 58
Bernardo de Claraval, 89
Bettetini, María, 71
Bettini, María, 56, 57
Beuter, Antoni, 136, 137
Beyer, Markus Augustus, 360, 362
Bhabha, Homi, 542, 543
Bioy Casares, Adolfo, 485
Bisciola, Lelio, 334
Blake, William, 407, 599
Blanchot, Maurice, 553
Blanco Fombona, Rufino, 564
Blisset, Luther, 470
Bloom, Harold, 14, 390, 397, 399, 451, 457, 458, 459, 460, 461, 469
Boccaccio, Giovanni, 100, 177, 198, 204, 254, 307, 636
Boecio, 74
Boecio, Anicio Manlio, 44, 54
Bogat, Shatan *Ver* Gary, Romain
Boileau, Nicolas, 284, 531
Boisrobert, François Le Métel de, 174, 208
Bolaño, Roberto, 405, 540, 671, 676, 682, 684
Bolzoni, Lina, 182, 264, 265
Bonafoux Quintero, Luis, 380, 459, 518, 617, 621, 625
Bontempelli, Massimo, 524
Borges, Jorge Luis, 14, 304, 433, 465, 484, 485, 487, 502, 524, 536, 539, 552, 570, 571, 573, 574, 589, 615, 616, 624, 637, 668, 685, 693
Borromeo, Carlos, 151, 181, 231
Borromeo, Federico, 182
Boscán, Juan, 132
Boswell, James, 390
Boulle, Pierre, 662
Bourdieu, Pierre, 280, 303, 319, 361, 389, 401, 423, 512, 513, 514, 526, 542, 566, 587, 588
Boyle, James, 598
Boyle, Robert, 218
Breva-Claramonte, Manuel, 190
Briceño, B., 536
Brisón de Heraclea, 29
Brocense, Francisco Sánchez de las Brozas el, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 146, 190, 191, 635, 666
Brod, Max, 433
Brooke, Arthur, 198
Brownlee, Marina S., 173
Brunelleschi, Filippo, 103
Brunet, Gustave, 379
Bruno, Giordano, 125, 228, 235
Bruyère, Jean de la, 13, 633
Bryce Echenique, Alfredo, 586, 587, 588, 599, 600, 629
Buenaventura, Juan de Fidenza, 56, 65
Buranen, Lisa, 18
Buranen, Lise, 15, 506
Burden, Chris, 575
Burroughs, William S., 561, 576
Butor, Michel, 553
Cabello de Balboa, Miguel, 170
Cabeza de Vaca, Alvar Núñez, 154
Cabrera Infante, Guillermo, 546, 573, 629
Cabrera, Francisco de, 184
Cadalso, José, 367, 374, 411, 412, 644, 651

Caeiro, Alberto *Ver* Pessoa Fernando
Cagini, Carlos, 541
Cajetan, Constantine, 187
Calabuig, José, 599
Calderón de la Barca, Pedro, 194, 195, 196, 206, 207, 239, 240, 259, 450, 539
Calímaco, 33
Calístenes, 43
Calvino, Italo, 684
Cámara Aguilar, María del Pilar, 433
Camoens, Luís de, 635
Campoamor, Ramón de, 380, 409, 457, 504, 626, 639, 675
Camprubí, Zenobia, 619, 623
Canalejas, Francisco de Paula, 522, 523, 525
Cano, Melchor, 112, 127, 130, 181
Cansinos Assens, Rafael, 519, 524, 618
Caramuel Lobkowitz, Juan, 272, 273, 274, 275, 328, 360
Carballo, Emmanuel, 666, 667
Cardona, Jenaro, 541
Carlino, Andrea, 221
Carlos V, 108, 129, 170, 277
Carlyle, Thomas, 390
Carpentier, Alejo, 457, 518
Carranza de Miranda, Sancho, 192
Carrillo de Sotomayor, Luis, 245, 249
Carroll, Lewis, 554
Carvajal, Mariana de, 177, 551
Carvallo, Luis Alfonso de, 249, 252
Casanova, Giacomo, 627
Casares Sánchez, Julio, 380, 381, 400, 626, 627
Casas, Ignacio de las, 172, 544
Casaubon, Isaac, 112
Cascales, Francisco, 41, 127, 201, 202, 457, 531, 636
Casciaro, José María, 89
Casiodoro, 64
Castellanos, Juan de, 136
Castellanos, Rosario, 549, 551, 555
Castellnou, Joan de, 99
Castelvetro, Ludovico, 126, 264
Castiglione, Baltasar, 105, 123, 127
Castillejo, Cristóbal de, 135, 136
Castro, Américo, 83, 546
Castro, Guillén de, 195, 204, 205, 208
Catón, 35, 45
Catulo, Cayo Valerio, 145
Cavendish, Margaret (Duquesa de Newcastle), 208
Cecilio de Calacte, 34
Cecilio Estacio, 40
Cefisofonte, 28
Cejador, Julio, 73
Cela, Camilo José, 381, 433, 515, 527, 600, 628
Cellini, Benvenuto, 158
Celorio, Víctor, 629, 630
Celso, 51, 52, 355
Cerdà, Ramón, 599, 603
Cérésa, François, 449
Ceretta, Laura, 226
Cerquiglini, Bernard, 387, 499
Cervantes de Salazar, Francisco, 151, 154, 157, 178
Cervantes Saavedra, Miguel de, 24, 68, 83, 147, 153, 169, 188, 195, 211, 212, 216, 217, 239, 250, 252, 257, 258, 259, 260, 379, 402, 441, 520, 531, 536, 539, 670
Champeaux, Guillermo de, 89
Chang-Rodríguez, Raquel, 163, 166, 167
Chaparro Gómez, César, 87
Chapelain, Jean de, 205, 281, 328

Charnon-Deutsch, Lou, 601
Chartier, Roger, 20, 100
Chaucer, Geoffrey, 198, 446
Chaves, Jerónimo de, 170, 171
Chejov, Antón, 456
Cheng'en, Wu, 658
Cherchi, Paolo, 123, 124, 125, 144, 221, 243
Cheyfitz, Eric, 157, 158, 160, 163, 529
Chillida Juantegui, Eduardo, 381
Chimalpaín (Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin), 161, 164, 169, 543
Chitarroni, Luis, 610
Chrétien de Troyes, 96
Christie, Agatha, 673
Cicerón, Marco Tulio, 37, 38, 39, 41, 44, 48, 65, 79, 102, 104, 119, 125, 127, 128, 129, 130, 146, 182, 188, 231, 309, 476, 528, 637, 639
Cienfuegos, Bernardino, 223
Cieza de León, Pedro, 166, 170
Cigognini, Andrea, 206
Cilla, Ramón, 390, 651, 654
Cisneros, Cardenal (Francisco Jiménez de Cisneros), 180, 191
Cisneros, Luis Jaime, 586
Cixous, Hélène, 549
Clankie, Shwan M., 444
Clarín (Leopoldo Alas), 380, 391, 405, 459, 460, 504, 518, 541, 611, 617, 621, 625, 626, 636, 650, 651, 681, 682
Clemens, Samuel Langhorne *Ver Twain, Mark*
Clemente de Alejandría, 27, 51, 52, 201, 334
Clough, Paul, 497
Codorniu, (Padre) Antonio, 374
Coleridge, Samuel Taylor, 389, 407, 411, 414, 415
Colet, Louise, 460
Colinas, Antonio, 515, 516, 599, 600
Colón Doménech, Germán, 117, 118
Colón, Cristóbal, 147, 148, 149, 155, 158, 169
Columba, 60
Comellas, Luciano Francisco, 532
Compagnon, Antoine, 15, 85, 113, 468, 471, 476, 477, 566, 574, 596
Constantino, Emperador, 53
Copérnico, Nicolás, 317
Corneille, Pierre, 204, 205, 207, 208, 211, 281, 308, 319, 321, 328, 382, 404, 535, 552, 625, 670
Corneille, Thomas, 207
Corral, Pedro de, 172
Cortázar, Julio, 546, 672, 676
Cortesi, Paulo, 128
Costa, Jordi, 577, 687, 688
Coton, Afons' Eannes do, 98
Coulthard, Malcom, 491, 492, 493, 495
Couto, Diego de, 158
Cowper, William, 414
Cranach, el Viejo, Lucas, 186
Crenius, Thomas, 356, 357, 359, 631
Crisipo, 31
Croce, Benedetto, 383, 554
Crusius *Ver Crenius, Thomas*
Ctesias de Cnido, 150, 151
Cunqueiro, Álvaro, 672
Curtius, Erns Robert, 69
Cyrano de Bergerac, Savinien, 200
D'Alembert, Jean le Rond, 293
d'Ors, Eugenio, 304, 611
Daniello, Bernardino, 127
D'Annunzio, Gabriele, 627
Dante Alighieri, 62, 77, 131, 136, 142, 636
Darío, Rubén, 536, 540

de Cuenca y Prado, Luis Alberto, 515
Debord, Guy, 484, 557, 561
Dekker, Thomas, 198
Delacroix, Eugène, 658
Delepierre, Octave, 378, 381
Deleuze, Gilles, 18, 288, 303, 394, 463, 511, 584
Demóstenes, 39
Derrida, Jacques, 401, 436, 465, 516, 560, 566, 572, 591, 615
Descartes, René, 271, 430
Devoto, Daniel, 101, 139
Di Benedetto, Antonio, 570
Di Nucci, Sergio, 610
Díaz Arrieta, Hernán ("Alone"), 618, 619
Díaz Casanueva, Humberto, 619
Díaz del Castillo, Bernal, 153, 156, 157, 169
Díaz Reginfo, Juan, 263
Díaz Rengifo, Juan, 271, 272
Dickens, Charles, 404, 414, 415, 424
Diderot, Denis, 364, 417
Dijk, Teun A. van, 303, 516
Dímaco, 43
Diógenes Laercio, 164, 169
Dioscórides, 75, 76, 83, 215, 223, 224, 236, 674
Diphilo, 39
Diringer, David, 24, 32
Disraeli, Isaac, 285, 378
Dolet, Étienne, 112
Donato, Elio, 49, 119
Donoso y Cortés, Juan, 677
Dorantes de Carranza, Baltasar, 154
Doro, 48
Dos Passos, John, 525
Drake, Francis, 678
Dryden, John, 134, 198, 200, 203, 204, 207, 308, 666
Duaren, François, 334
Dubois, Amélie, 582
Duchamp, Marcel, 428, 468, 560, 566, 575, 606
Dumas, Alexandre, 415, 424, 528, 534, 625, 638, 639
Durán, Diego, 154, 162, 169
Durero, Alberto, 109, 151, 186, 222
Eagleton, Terry, 401, 591, 661
Echeverría, Esteban, 536
Eco, Umberto, 15, 73, 251, 398, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 480, 481, 502, 508, 546, 574, 600, 682, 692
Éforo, 35, 43
Eguiara y Eguren, Juan José de, 538
El Saffar, Ruth, 548
Eliot, Thomas S., 390, 392, 457, 554, 605
Emser, Hieronymus, 186
Encina, Juan del, 131, 132, 135, 138
Enheduanna, 18
Enneas do Vinhal, Gonzalo, 96, 97
Ennio, Quinto, 38, 42, 43, 200, 669
Enrico Martín *Ver* Martin Heinrich
Epicuro, 31
Erasmo, Desiderio, 41, 108, 109, 112, 115, 120, 121, 122, 123, 129, 139, 177, 191, 192, 193, 237, 241, 278, 653
Escalígero, José Justo, 115
Escalígero, Julio César, 127, 141, 144
Esopo, 38, 41, 63, 105, 208, 366, 652
Espina, Juan de, 212
Espinosa Medrano, Juan de, 537
Espronceda, José de, 628
Esquilo, 27, 28, 29, 32, 33, 55, 299, 672, 682
Estienne, Henri, 112

Estrabón, 149, 355
Etxebarría de Asteinza, Lucía, 515, 599, 600, 601, 608
Eurípides, 27, 28, 31, 32, 55, 672
Eusebio de Cesárea, 34, 43, 53, 54, 56, 65, 137, 334
Even-Zohar, Itamar, 516, 518
Ezquerro, Milagros, 646
Fabre de Uzes, 66
Fabre, Jean-Pierre (Petrus Fabrum), 334
Fabricius [Faber], Johan Albertus, 354, 355
Falkner, Johann Friedrich, 334
Fanon, Frantz, 535
Fanti, Sigismondo, 265, 268, 269
Faulkner, William, 405, 525, 624, 641
Feijoo y Montenegro, Benito Greónimo, 375
Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo, 310, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 328, 353, 358, 373, 374, 518
Feijoo, Benito Jerónimo, 37
Felipe II, 111, 159, 224, 225, 365
Felipe III, 111, 176
Fernández de Heredia, Juan, 86, 87
Fernández de Lizardi, José Joaquín, 364
Fernández de Moratín, Leandro, 374, 532, 615, 676
Fernández de Oviedo, Gonzalo, 150, 152, 154, 156, 157, 169, 541
Fernández el Palentino, Diego, 170
Fernández Guardia, Ricardo, 541
Fernández Mallo, Agustín, 584, 689
Fernández Navarrete, Juan, 154
Fernández Retamar, Roberto, 148, 518
Fernández Velasco, Juan, 141
Fernández, Alfonso, 333
Fernández, Macedonio, 570, 634
Fernando IV, 72
Fernando Pérez *Ver Sánchez, Tomás Antonio*
Fibonacci (Leonardo Pisano), 91
Fichte, Johann Gottlieb, 406, 407, 408, 411, 414
Ficino, Marsilio, 228, 235
Filolao, 29
Finnian (Abad), 60
Flaubert, Gustave, 390, 391, 398, 459, 460, 534
Flavio Josefo (Yosef ben Matityahu), 40
Fleming, Ian, 546, 564
Fletcher, John, 198, 206
Fontaine, Charles, 117
Fontana, Giovanni, 264, 266, 267
Formoso, Mª del Carmen, 628
Forner, Juan Pablo, 360, 364, 365, 366, 367, 656, 667
Foucault, Michel, 13, 18, 19, 30, 53, 116, 215, 216, 288, 303, 313, 317, 319, 323, 341, 386, 387, 390, 393, 394, 395, 396, 401, 422, 423, 429, 457, 464, 469, 473, 484, 488, 505, 511, 516, 560, 562, 566, 585, 591, 605, 684
Foxá, Agustín de, 519, 571
Frain, Irène, 607
France, Anatole, 457, 631, 639, 684
Franco, Nicolò, 124
Franklin, Rosalind, 227
Fresán, Rodrigo, 572, 584, 674
Freud, Sigmund, 450, 451, 452, 453, 456, 459, 691
Friedrich, Hugo, 51
Fuchs, Barbara, 170
Fuentes, Carlos, 546, 610, 628, 629, 630
Fumaroli, Marc, 188, 231, 242
Ga‘far, Qudama ibn, 79
Gache, Belén, 503, 582, 688, 689

Galeno, Claudio, 33, 67, 75, 215, 225, 237, 674
Galilei, Galileo, 103, 317
Gallardo, Bartolomé José, 372, 418, 671
Gálvez de Cabrera, María Rosa, 550
Gambaro, Griselda, 610
Ganivet, Ángel, 626
García Berrio, Antonio, 201
García Márquez, Gabriel, 405, 484, 518, 525, 563, 629, 673
García Matamoros, Alfonso, 242
García Monge, Joaquín, 541
García Valdecasas, José Guillermo, 254
García, Carlos, 524
Garcilaso de la Vega, 120, 132, 133, 135, 137, 138, 139, 140, 142, 146, 195, 201, 255, 263, 308, 635, 670
Garcilaso de la Vega, Inca, 147, 161, 165, 166, 170, 171, 534, 543
Garro, Elena, 630
Gary, Romain, 564, 565
Garzón, Tomaso, 124
Gaudí, Antoni, 401, 420
Gayangos, Pascual de, 223
Geisler, Friedrich, 334, 350
Geist, Michael, 443
Genet, Jean, 560
Genette, Gérard, 113, 393, 401, 436, 468, 470, 472, 476, 479, 480, 481, 482, 605, 612, 636
Gerardo de Cremona, 67, 83, 84, 85, 88
Geta, Eleuterio *Ver Iriarte, Tomás de*
Ghiberti, Lorenzo, 105
Giardina, Caietanus, 356, 363
Gibson, Percy, 525
Gil Polo, G., 137
Giliberto, Onofrio, 206
Gilio, Giovanni Andrea, 124
Gimferrer, Pere, 599
Ginés de Sepúlveda, Juan, 157, 193
Giraldo, Lilio Gregorio, 144, 146
Girondo, Oliverio, 524
Gironella Pous, José María, 518
Giurati, Domenico, 11, 376, 379, 382, 439
Goethe, Johann Wolfgang von, 412
Gombrowicz, Witold, 465, 570, 574
Gómez de la Serna, Ramón, 519, 521, 524
Gómez Redondo, Fernando, 72
Gómez-Moriana, Antonio, 148
Goncourt (hermanos), 390, 391, 398
Goncourt, Edmond, 391
Góngora y Argote, Luis de, 116, 209, 210, 211, 212, 213, 239, 255, 256, 257, 536, 550, 669, 674
González de León, Ulalume, 383, 503, 552, 553, 554, 555, 558, 567, 572, 684
González Gallardo, Miguel Ángel, 236
González Lanuza, Eduardo, 525
González Zeledón, Manuel, 541
González, Pedro Manuel, 518
González-Ruano, César, 519
Gonzalo de Berceo, 72, 73, 95
Goodman, Nelson, 472, 585
Gorostiza, Manuel Eduardo de, 532
Goya y Lucientes, Francisco de, 654, 655, 656, 657, 658, 659
Goya y Muniáin, José de, 367
Goytisolo, José Agustín, 304
Goytisolo, Juan, 484, 503, 533, 545, 546
Gracián, Baltasar, 214, 276, 277, 283, 286, 536
Grafton, Anthony, 66, 150, 152, 231, 237
Granada, Luis de, 127, 130, 170, 182, 184
Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), 646, 647, 654, 660
Grass, Günter, 457

Greene, Robert, 198
Gregorio de Niazancio, 50, 51
Gregorio de Nisa, 50
Gregorio Magno, 71
Greimas, Algirdas Julien, 636
Grijalva, Juan, 155
Grosso, Alfonso, 518
Grotius, Hugo (Huig van Groot), 191
Gruzinski, Serge, 155, 158, 516, 543
Guattari, Félix, 584
Guerrero, Gonzalo, 157
Guevara, Antonio de, 112, 113, 123, 124, 125, 181
Guevara, Pedro de, 270, 271, 276, 283
Guillén, Alberto, 524, 525, 564
Gullón, Germán, 316, 323, 326, 526, 603
Gutbrodt, Frtiz, 412
Halbert, Debora, 561
Haro, Luis de, 135
Harvey, William, 227
Hayles, Katherine, 582
Hazm, Abu Muhammad 'Ali ibn Ahmad ibn Sa`id ibn, 84
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 5, 407, 594, 678
Heinich, Nathalie, 577
Heiric de Auxerre, 69
Hemingway, Ernest, 525
Hennig, Jean-Luc, 285, 631
Heráclito, 26
Hermann el Dálmata, 83
Hermodoro, 38
Hernández de Velasco, Gregorio, 365
Hernández González, Erasmo, 195
Hernández, Francisco, 158
Herodoto, 150, 169
Herpoel, Sonja, 175
Herrera y Reissig, Julio, 637
Herrera, Antonio de, 152, 154, 156, 168, 170
Herrera, Fernando de, 133, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 252
Hesíodo, 136
Heumann, Christoph August (Sebastianus Stadelius), 357, 360, 362
Hidalgo, Alberto, 523, 524, 525, 539, 564, 620
Hilario, San, 65
Holinshed, Raphael, 198
Home, Stewart, 575, 576, 589, 631, 679, 680
Homero, 24, 27, 37, 39, 40, 42, 50, 52, 63, 104, 126, 136, 138, 201, 470, 635
Hooper, John, 185
Horacio, (Quinto Horacio Flacco), 38, 39, 42, 44, 63, 65, 117, 118, 119, 120, 126, 132, 134, 197, 201, 211, 528, 531, 636, 637, 639, 652
Howard, Rebeca Moore, 561
Huarte de San Juan, Juan, 130, 187, 188
Huerta, Teófilo, 636
Hugo de Santalla, 83
Hugo, Victor, 380, 415, 416, 424, 449
Huidobro, Vicente, 381, 515, 524, 540, 611, 613, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 650
Hurtado de Mendoza, Diego, 135
Ibn an-Nadīm, 78
Icken, Conrad, 357
Ingenieros, José, 525
Iriarte, Juan de, 367
Iriarte, Tomás de, 41, 351, 365, 366, 648, 649, 652, 653, 659, 665, 675
Isidoro, San, 20, 47, 64
Isidoro, Santo, 162, 333
Isla, (Padre) José Francisco de, 367, 371
Ixtlilxóchitl, Fernando de Alva, 157, 162, 165, 170, 543

Jacob, Max, 524
Jakobson, Roman, 392, 476, 608
James, Henry, 629
Jameson, Fredric, 401, 516, 560, 591, 661
Jannet, Pierre, 379
Jansson, Jan, 355
Jaszi, Peter, 15, 506
Jaucourt, Louis de, 364
Jáuregui, Juan de, 243, 245
Jefferson, Thomas, 407
Jenkins, Jennifer, 598
Jenofonte, 217
Jerónimo, San, 19, 49, 51, 55, 73, 204, 291, 334, 386, 387, 400, 405, 488, 623
Jesús, Tomás de, 183
Jiménez de Cisneros, García, 187
Jiménez de Quesada, 136
Jiménez, Juan Ramón, 619
Jimenez, Marc, 566
Johns, Adrian, 218
Johnson, Alison, 490
Johnson, Samuel, 323, 326, 327, 343, 378, 390
Joly, Maurice, 399
Jonson, Ben(jamin), 117, 123, 197, 198, 203, 206, 640
Joyce, James, 405, 468, 484, 502, 525, 572, 623, 624, 629
Juan Bretón *Ver* Juan de la Cruz, san
Juan Casiano, 71
Juan Crisóstomo, 50
Juan de la Cruz, san, 184, 185
Juan de Salisbury, 58
Juan Latino, 176
Juan Manuel, Infante don, 87, 100, 101, 103
Juana Inés de la Cruz, Sor, 175, 550, 552, 666
Juliano el Apóstata, 51
Jung, Carl Gustav, 459
Juvenal, Décimo Junio, 139
Kabawata, Yasunari, 525
Kacew, Roman *Ver* Gary, Romain
Kafka, Franz, 405, 433
Kant, Immanuel, 56, 215, 271, 277, 323, 406, 407, 408, 411, 414, 438, 465
Kant, Inmanuel, 407
Kapitaniak, Pierre, 189
Kewes, Paulina, 218, 607
Kipling, Rudyard, 456
Kircher, Athanasius, 92, 264, 328, 360, 596
Krause, J. G., 362
Kristeva, Julia, 113, 401, 478, 552, 560, 566, 605, 606, 686
Kuhn, Thomas S., 227, 423, 596
Kunāsa, Ibn, 78
Kunstmann, Pierre, 65
Kyd, Thomas, 198
Kyriacou, Hélène, 607, 608
La Calprenède, Gautier de Chostes sieur de, 207
La Cerda, Juan Luis de, 333
La Croix du Maine, sieur de (François Grudé), 350
La Cueva, Juan de, 206
La Fontaine, Jean de, 41, 366, 382, 652
La Fuente, Miguel de, 185
Labbé, Philippe, 350
Lacan, Jacques, 301, 393, 401, 449, 455, 566, 633
Lachmann, Karl, 388
Laercio, Diógenes, 26, 30, 31
Laforet, Carmen, 610
Laguna, Andrés, 105, 223, 230, 232, 236, 333
Laiseca, Alberto, 567, 570, 572, 689
Lalanne, Ludovic, 285, 378, 379

Lamartine, Alphonse de, 388, 397, 415, 416, 420
Lamborghini, Osvaldo, 570
Landa, Diego de, 157, 161
Landow, George P., 582, 607
Langbaine, Gerard, 209, 310, 550, 653
Lanson, Gustave, 372
Larra, Mariano José de, 123, 371, 373, 374, 380, 398, 531, 532, 654
Larralde, José, 634
Las Casas, Bartolomé, 118, 149, 151, 152, 154, 155, 168, 169, 170, 384, 661
Latinus, 34
Lauder, William, 374
Lauer, Mirko, 587
Lautréamont, Conde de (Isidore Ducasse), 13, 14, 286, 424, 456, 484, 502, 575, 576, 589, 633
Lavater, Ludwig, 189, 190
Lawrence, David Herbert, 392
Le Blanc de Guilliet, Antoine, 532
Le Clerc, Jean, 232
Le Goff, Jacques, 90
Le Guin, Ursula K., 561
Le Lionnais, François, 637
Le Loyer, Pierre, 189
Leal, Rafael, 635
Leibniz, Gottfried, 264, 271, 330, 361, 362
Lejárraga, María, 551
León, Fray Luis de, 167
León, Ricardo, 626
Levine, Sherrie, 447, 558, 560
Lewis, C. Staples, 392
Lilienthal, Michael, 359, 361
Lindey, Alexander, 60, 198, 631, 636
Lipsio, Justo, 125, 231, 249, 278, 340
Livio Andrónico, 35
Llull, Ramón, 87, 93, 94, 264, 266, 270, 318
Locella, Alois Emmerich, Freiherr von, 358
Locke, John, 367, 407, 416, 418, 681
Lodge, Thomas, 198
Lomas de Cantoral, Jerónimo, 137
Long, Pamela O., 25, 31, 36, 37, 47, 103, 104, 109
Longfellow, Henry Wadsworth, 415
Lope de Vega y Carpio, Félix, 194, 195, 197, 202, 203, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 217, 226, 239, 240, 252, 255, 257, 258, 308, 383, 539
López de Ayala, Pero, 87, 90
López de Gomara, Francisco, 147, 150, 152, 153, 154, 157, 169, 172
López de Stúñiga, Diego, 191, 192
López Navarro, Gabriel, 184, 185
López Sedano, Juan José, 366
López Varó, Susana, 445
López y Planes, Vicente, 536
Lopez, Denise, 607
López-Baralt, Luce, 544
Los Ángeles, Juan de, 185
Love, Harold, 182
Loyola, san Ignacio de, 130, 187
Luaces, Juan G. de, 446, 447
Lucano, Marco Anneo, 139, 175
Lucas, Francisco de, 263
Lugones, Leopoldo, 465, 570, 637
Luján de Sayavedra, Mateo, 260, 262
Luna, Miguel de, 172, 177
Lunsford, Andrea, 561
Lutero, Martín, 64, 177, 179, 180, 186, 193, 194
Luzán, Ignacio de, 531
Lyly, John, 199

Lyotard, Jean-François, 423, 429, 587, 591, 603, 661
Machaut, Guillaume de, 100
Macrobio, Ambrosio Teodosio, 40, 41, 136
Mahoma, 76
Mal Lara, Juan de, 118
Maldonado, Juan, 333
Mallea, Eduardo, 525, 574
Mallon, Thomas, 21, 601, 602
Manley, Delariviere, 208
Manrique, Jorge, 135
Manucio, Aldo, 111
Manzano, Juan Francisco, 545
Manzoni, Piero, 566
Mañas, José Ángel, 572, 682, 683
March, Ausiàs, 87
Marchena, Abate (José Marchena Ruiz de Cueto), 531, 563
Marcial, Marco Valerio, 37, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 65, 103, 117, 118, 141, 145, 304, 306, 338, 347, 379, 411, 611, 668, 682, 683
Marción, 56
Marechal, Leopoldo, 618
Mariátegui, José Carlos, 537, 539
Marie de Francia, 95
Marino, Gianbattista, 134
Marlowe, John, 198, 203, 640
Mármol Carvajal, Luis del, 172, 544
Maronna, Jorge, 687
Marston, John, 198
Martí, (Deán) Manuel, 367, 538
Martin, Heinrich, 164, 169
Martínez de Ballesteros, Primo Feliciano, 656
Martínez Fernández, José Enrique, 479, 581
Martínez Remis, Manuel, 638, 639
Martínez Sierra, Gregorio, 551, 627
Martínez Sierra, María *Ver* Lejárraga, María
Martínez, Tomás Eloy, 610
Mártir de Anglería, Pedro, 150, 151, 152, 155, 156, 169
Marx, Karl, 534, 678
Mastretta, Ángeles, 671
Mattioli, Pietro Andrea, 223, 224
Maupassant, Guy de, 456
Maura, Julia, 638, 639
Maurel-Indart, Hélène, 482, 604, 605, 606, 607
Maurevert, Georges, 285, 381, 396
Mayans i Síscar, Gregorio, 360, 367
McLuhan, Marshall, 503, 582
Mecenas, Cayo Cilnio, 37, 45
Meitner, Lisa, 227
Melanchton, Philipp, 182
Melchiori, Giovanni Odorico, 223
Meleto, 30
Mena, Juan de, 135, 139, 254
Menandro, 34, 39, 43, 532
Mencken, Friedrich Otto, 357, 362
Mencken, Johann Burkhard, 328, 359, 361, 362, 364, 368, 378
Mendíbil, Álex, 577, 687, 688
Mendieta, Gerónimo de, 154, 170
Menéndez Pelayo, Marcelino, 90, 191, 193, 254, 277, 278
Menéndez Pidal, Ramón, 98, 372, 634
Mérimée, Prosper, 563, 627
Mexía, Pedro de, 123, 124, 181, 199, 214
Mignolo, Walter D., 160, 516, 529, 543
Miguel de Musa *Ver* Quevedo y Villegas, Francisco de
Miller, Arthur, 446
Milton, John, 367, 374, 635
Minc, Alain, 607
Minturno, Antonio, 120, 144, 202
Miñano Valero, Daniel, 567

Mira de Amescua, Antonio, 213
Mirabelli, Nani, 123
Moix, Ana María, 599, 608
Molière (Jean Baptiste Poquelin), 197, 200, 206, 207, 374, 383, 404, 450, 532, 632, 638
Molina, María de, 72
Moliner, Guillem, 99
Mombaer, John, 187
Montaigne, Michel de, 113, 114, 115, 149, 199, 248, 382, 502, 552
Montero, Juan, 145
Monterroso, Augusto, 505, 509, 586, 608, 609, 610, 633, 652, 661, 665, 666, 671
Monteserín, Pepe, 567, 571, 642, 643
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de, 399, 412
Montherlant, Henry de, 640
Moore, Michael, 597
Mor, Dolan, 567
Morcillo Uceda, Jacobo, 445
Moreno Villa, José, 525
Morhof, Georg Daniel, 328, 351, 352, 360
Moro, Tomás, 121, 135
Morros Mestres, Bienvenido, 145
Moss, Ann, 121
Motolinía (Toribio de Benavente), 154, 162, 164, 167, 169
Muret, Marc Antoine, 231, 249, 340
Murúa, Martín de, 170, 171
Nabokov, Vladimir, 569, 608
Navarrete, Ignacio, 132, 133, 138, 140, 209, 253
Navarro, José, 177
Nebrija, Elio Antonio de, 111, 116, 121, 132, 147, 156, 161, 176, 177, 191, 192, 229
Nebrija, Francisca, 175
Neira, Hugo, 587
Nelson, Theodore Holm, 479, 487
Neruda, Pablo, 381, 472, 515, 611, 613, 614, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 648, 650, 672
Neuman, Andrés, 686, 687
Newton, Isaac, 317, 328, 361, 362
Nicolás, Maestre, 96, 97, 98
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 390, 451, 468
Nipho y Cagigal, Francisco Mariano, 380, 398
Nisard, Charles, 379
Nodier, Charles, 38, 66, 285, 368, 376, 377, 378, 381, 396, 400, 624, 625
North, Thomas, 198
Numenio de Apamea, 48
Nuñez de Toledo, Hernán, 254
Núñez Puente, Sonia, 601
Olavide, Pablo de, 531
Onetti, Juan Carlos, 640
Orígenes, 51, 52, 55, 88, 179, 180, 674
Ortega y Gasset, José, 525
Ortega, Julio, 629
Ortiguera, Toribio de, 627
Ortiz Gómez, Teresa, 226
Oteiza Enbil, Jorge de, 381
Otero Pedrayo, Ramón, 672
Otero, Blas de, 546
Ovidio (Publio Ovidio Nasón), 42, 70, 87
Pablo IV, 179
Pacheco, José Emilio, 553
Pacho, Eulogio, 185
Palacio Valdés, Armando, 522, 523, 525, 625
Palacios, Manuel, 514
Palentino, Diego Fernández el, 165, 170
Panero, Leopoldo María, 503, 567, 572, 623, 684
Pardo Bazán, Emilia, 626
Pardo de Santayana, Jesús, 567

Paré, Ambroise, 117
Parra, Nicanor, 618, 622
Paschasius, F., 275
Pasolini, Piere Paolo, 560
Pavese, Cesare, 553
Pavlicic, Pavao, 484, 485
Paz Soldán, Edmundo, 503, 572, 672
Paz, Octavio, 381, 552, 658, 666, 667
Pedro de Poitiers, 69, 70
Pedro el Venerable, 70, 83
Pedro I de Castilla, 86
Pedro IV de Aragón, 86
Pedro Toledano, 333
Peirce, Charles Sanders, 476
Penrose, Valentine, 555
Peña, Margarita, 550
Per Abat, 68
Peralta, Pedro de, 535
Perec, Georges, 502, 637, 684
Pérez de Ayala, Ramón, 453, 454, 502
Pérez Galdós, Benito, 83, 404, 412, 626
Pérez Reverte, Arturo, 514
Pérez y del Río-Cosa, Manuel, 446
Peri Rossi, Cristina, 599, 608
Pescetti, Luis, 687, 714
Pessoa, Fernando, 466, 470
Petrarca, Francesco, 100, 102, 111, 117, 120, 126, 131, 132, 136, 137, 140, 142, 253, 254, 255, 307, 457, 510, 636
Petrus Ramus (Pierre de la Ramée), 112, 141
Peyre de Valdernas, 66
Picasso, Pablo, 621
Pico della Mirandola, Giovanni, 128
Piglia, Ricardo, 503, 537, 568, 569, 570, 571, 572, 608, 610, 624, 681, 689
Pinciano, Alonso López el, 126, 262
Pío IV, 179
Pisandro, 201
Pitágoras, 26, 29, 175
Pix, Mary, 208
Pizarnik, Alejandra, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 599, 674
Pizarro, Gonzalo, 170
Placcius, Vincent, 330, 351
Platón, 25, 26, 29, 30, 32, 38, 43, 48, 51, 63, 87, 112, 125, 164, 169, 217, 324, 411, 691
Plauto, Tito Marcio, 39, 126, 134, 206, 528, 532
Plinio (Cayo Plinio Cecilio Segundo), 47, 65, 75, 104, 150, 151, 162, 169, 334, 669
Plutarco, Mestrio, 86, 112, 113, 146, 149, 150, 198, 199
Poe, Edgar Allan, 301, 399, 415, 424, 456
Pola Argentaria, 175
Poliziano, Angelo Ambrogini, 128, 129, 653
Pollack, Malla, 426, 447
Polo, Marco, 148, 169
Poma de Ayala, Felipe Guamán, 161, 163, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 173, 177, 535, 543
Pomponio Gaúrico, 144
Poniatowska, Elena, 553, 677
Pontanus, Jacobus, 127
Ponte, Pero da, 98
Pope, Alexander, 323, 327, 374, 417, 451
Porfirio, 34, 35, 43, 48, 54, 74
Posner, Richard A., 447
Prada, Juan Manuel de, 518, 519, 520, 521, 522, 525, 571
Prado, Benjamín, 502, 503
Premat, Julio, 570, 615, 634
Prete Jacopín, 141, 142, 143, 146
Price, Monroe E., 426, 447
Pring-Mill, Robert D. F., 144, 145

Próculo, 48
Propp, Vladimir, 636
Protágoras, 25, 30, 43
Proudhon, Pierre-Joseph, 394, 397
Proust, Marcel, 405, 624
Prudhomme, Louis-Marie, 379
Putnam, George Haven, 27, 30, 32, 33, 38, 39, 43, 48
Queneau, Raymond, 623, 684
Quérard, Joseph-Marie, 285, 378, 379, 381, 385
Quevedo y Villegas, Francisco de, 14, 116, 121, 123, 130, 211, 212, 215, 238, 239, 248, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 287, 536, 539, 670, 674, 676
Quinault, Philippe, 207
Quincey, Thomas de, 414
Quintana, Ana Rosa, 515
Quintiliano, Marco Fabio, 39, 40, 41, 44, 45, 48, 119, 146, 207, 355, 642, 649
Quiroga, Horacio, 456, 587, 635
Qutayba, Abd Allah ibn, 77
Rabelais, François de, 62, 113, 123
Racine, Jean, 284, 382
Racionero, Luis, 515
Ramírez de Prado, Lorenzo, 141, 333
Ramos, Samuel, 666, 667
Randall, Marilyn, 15, 18, 39, 51, 85, 86, 117, 132, 363, 505, 507, 511, 528, 543, 544, 558, 605, 607, 678
Rashiq, al-Hasan ibn Ali al-Qayrawanī Ibn, 78, 81, 82, 307
Raynaud, Téophile, 334, 337, 345
Reglero, César, 583, 584
Reina, Francisco, 601
Reinelius, Johann Michael, 15, 20, 237, 238, 329, 330, 334, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 354, 355, 356, 357, 359, 361, 364, 378, 396, 453, 495, 594, 596, 631, 644, 670
Reis, Ricardo *Ver Pessoa, Fernando*
Reverdy, Pierre, 524, 620
Rey, Alfonso, 687
Reyes, Alfonso, 666
Reyes, Heriberto, 666
REYNOLDS, Leighton, 34
Reynoso, Oswaldo, 587
Rhos, Jean, 187
Ricci, Mateo, 264, 318, 596
Richesource, sieur de la (Jean Oudart), 214, 237, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 309, 343, 347, 495, 631, 684
Riffaterre, Michael, 480
Rimbaud, Arthur, 619, 686
Riquier, Guiraut de, 99
Roa Bastos, Augusto, 546
Robbins, Harold, 559
Robortello, Francesco, 202
Rödel, Patrick, 607
Rodó, José Enrique, 540
Rodríguez de Campomanes, Pedro, 367
Rodríguez de la Flor, Fernando, 278, 397
Rodríguez Marín, Francisco, 627
Rodríguez Monegal, Emir, 456
Rodríguez, César A., 525
Rodríguez, Claudio, 581
Rojas, Fernando de, 253, 254, 544
Rokha, Pablo de, 381, 515, 611, 613, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 648, 650
Ronsard, Pierre de, 134, 528
Rosenthal, Laura, 208
Rotrou, Jean, 174, 208
Roubaud, Jacques, 637
Rousseau, Jean Jacques, 367, 408, 437

Roy, Alice M., 15, 506
Royo, José Miguel, 367
Rúa, Pedro de, 112
Rubio Tovar, Joaquín, 501, 596, 603
Ruelle, Jean de la, 223
Rufino de Aquileya (Tirannio Rufino), 55
Ruiz de Alarcón, Juan, 212, 213, 214
Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, 83, 87, 95, 103, 181, 211, 212, 536, 617, 634
Ryff, Walter Hermann, 219
Saavedra Fajardo, Diego de, 220, 229, 247, 309, 322, 325, 347, 350, 355, 359, 360, 648
Sabellico, Marco Antonio, 25
Sabino, 48
Sabuco de Nantes Barrera, Oliva, 175, 225, 226, 227, 549
Sabuco y Álvarez, Miguel, 225
Sade, Marqués de, 399
Saer, Juan José, 570
Sahagún, Bernardino de, 161, 162, 165, 166, 167, 169, 171
Said, Edward, 18, 303, 529, 533, 543
Sainz, Gustavo, 456
Salazar Mallén, Rubén, 527, 666, 667
Salernitano, Masuccio, 262
Samaniego, Félix María, 652, 675
San Andrés, Inocencio de, 184
San Pedro, Diego de, 254
Sánchez, Pablo, 572, 632, 633
Sánchez, Tomás Antonio, 358, 364, 367, 616, 640, 676, 678
Sand, George, 415
Sannazaro, Jacopo, 151
Sant Jordi, Jordi de, 136
Santillana, Marqués de (Iñigo López de Mendoza), 88, 90, 137
Santillana, Marqués de (Íñigo López de Mendoza), 87, 88, 131, 138, 203
Santoyo Mediavilla, Julio César, 447
Sanz, Gaspar, 249, 275, 364
Saramago, José, 636
Sarmiento, (Padre) Martín, 351, 354, 367, 416, 417, 418, 673
Sarmiento, Domingo Faustino, 570
Sastre Salvador, Alfonso, 446
Sastre, Marcos, 536
Saussure, Ferdinand de, 462
Saxo-Ferrato, Bartolo de, 338
Scarabelli, Laura, 545
Scarron, Paul, 174, 208
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 414
Schilichterus, Christianus Ludovicus, 357, 359
Schlegel, August Wilhelm, 411, 414
Schneider, Michel, 451, 460, 461, 548, 605
Schwartz, Johan Conrad, 355, 356, 357
Scudéry, Georges de, 134, 204, 205, 207, 211, 328, 671
Scudéry, Madeleine de, 207
Sebillet, Thomas de, 134
Sebold, Russel P., 132, 243
Segarra *Ver Forner, Juan Pablo*
Segura Montero, Alberto, 540
Sem Tob, 91
Sempere y Guarinos, Juan, 367
Sender, Ramón J., 649
Séneca, Lucio Anneo, 39, 41, 42, 44, 48, 79, 102, 112, 113, 118, 119, 125, 128, 130, 139, 207, 244, 334, 457, 528, 634, 637, 639, 649, 669
Serrano, Jorge, 185
Servet, Miguel, 105, 227
Sevillano, Atilano, 581
Shadwell, Thomas, 206

Shakespeare, William, 24, 163, 198, 199, 200, 203, 206, 215, 308, 379, 383, 390, 402, 404, 441, 446, 457, 469, 553, 611, 632, 638, 640, 661
Signes Codoñer, Juan, 50, 51
Símaco, Quinto Aurelio, 44, 54, 634
Sinibaldi, Fosco *Ver* Gary, Romain
Sócrates, 19, 30, 87, 396
sofistas, 19, 25, 26
Solís y Rivadeneyra, Antonio, 157
Sorel, Charles, 190
Speckhan, Eberhard, 334, 339, 345
St. Onge, K. R., 631
Stadelius, Sebastianus *Ver Heumann, Christoph August*
Staël, Madame de, 387, 390, 403
Stallman, Richard, 597
Steinbeck, John, 525
Steiner, George, 397, 401, 661
Stendhal (Marie-Henri Beyle), 383, 399, 438, 528, 573
Sterne, Laurence, 21, 41, 285, 367, 484, 602, 634
Strigelius, Victorinus, 189
Suárez de Figueroa, Cristóbal, 107, 127, 244, 245, 246, 247, 248, 252, 258, 278, 309, 343, 457, 640
Suárez Figaredo, Enrique, 245
Suñén, Juan Carlos, 599
Surrey, John, 199
Swearingen, Jan, 18
Swift, Jonathan, 123, 285, 294, 487, 682
Sydney, Philip, 199
Sydney, Philippe, 135
Tácito, Cornelio, 125, 182, 231, 249, 309
Tagore, Rabindranath, 613, 619, 622, 623
Taillepied, Noël, 189, 190
Tasso, Torquato, 127, 137, 202, 245, 635
Teitelboim, Volodia, 617, 619, 620
Téllez, Luis, 212
Teócrito, 201, 635
Teodoreto de Ciro, 55, 56, 70
Teodosio, 54
Teofrasto, 13
Teognis de Megara, 27, 300
Teopompo de Quíos, 29, 43
Terencio, 13, 39, 87, 104, 134, 206, 532
Teresa de Jesús, 175, 185
Teresa de Mier, Servando (Fray), 538
Tertuliano, Quinto Séptimo Florente, 52, 53
Textor, Ravisius, 123, 124, 194, 214
Tezozómoc (Hernando de Alvarado), 162, 543
Theroux, Paul, 629
Thierry, Jacques Nicolas Augustin, 381
Thomasius, Christian, 330, 361, 362
Thomasius, Gottfried, 355
Thomasius, Jakob, 15, 20, 237, 238, 277, 280, 329, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 361, 364, 368, 377, 378, 396, 453, 495, 594, 596, 631, 644, 670
Tíbulo, Albio, 49
Timón, 29
Tinianov, Iuri, 392
Tirso de Molina (Grabriel Téllez), 194, 206, 252
Todorov, Tzvetan, 148, 149, 162
Tolomeo, 37, 75
Tomás de Aquino, Santo, 56, 71, 86, 89, 180, 405
Torquemada, Juan de, 154, 157, 170
Torre, Guillermo de, 524
Torrente Ballester, Gonzalo, 683

Torres Naharro, Bartolomé de, 135
Toscanella, Orazio, 264
Tovar, Juan de, 154, 169
Trotter, Catherine, 208
Trótula de Salerno, 226
Turell, María Teresa, 493, 494, 495, 501, 606
Turmeda, Anselmo de (Abdallah al-Taryuman), 90
Twain, Mark, 415, 609
Umbral, Francisco, 518, 519, 520, 521, 525, 571, 681
Unamuno y Jugo, Miguel de, 212, 394, 395
Vaca de Guzmán, José María, 651
Valdés, Juan de, 243, 254
Valentino, 56
Valera y Alcalá-Galiano, Juan, 380, 409, 626, 675
Valera, Blas, 166, 170
Valla, Lorenzo, 66, 103, 117, 118, 193, 510, 668
Valladares de Sotomayor, Antonio, 532
Valladés, Diego de, 182
Valle y Caviedes, Juan del, 537
Valle-Inclán, Ramón María del, 381, 383, 502, 626, 627, 632
Vallejo, César, 686
Vallejo, Fernando, 525, 526
Valsalobre, Pep, 136
Valturio, Roberto, 104, 105
Vandendorpe, Christian, 15, 506, 607
Vargas Llosa, Mario, 405, 641, 673
Vargas Ponce, José de, 364, 367
Vavasseur, François, 242
Vázquez Montalbán, Manuel, 323, 446, 606, 661
Vázquez, Francisco, 627
Vélez de Guevara, Luis, 194
Venegas, Alejo, 178
Verdier, Antoine du, 350
Vergara, Isabel de, 175
Vernet, Juan, 77
Vesalius, Andreas (Andries van Wesel), 219
Vespucci, Américo [Albérico], 155
Viala, Alain, 280, 281, 286, 303, 309, 319, 361, 375, 526
Vicente de Beauvais, 91, 120
Vidal de Besalú, Ramon, 99
Vila-Matas, Enrique, 572
Villaespesa, Francisco, 627
Villalba y Estaña, Bartholomé, 223
Villanueva, Darío, 581
Villaverde, Cirilo, 545
Villena, Enrique de, 99
Villoro, Juan, 610
Viñas, David, 457
Virgilio (Publio Virgilio Marón), 37, 38, 40, 42, 43, 49, 50, 52, 53, 63, 64, 87, 123, 126, 127, 131, 134, 136, 139, 200, 201, 333, 379, 546, 632, 635, 669
Visor, Chus, 587
Viterbo, Annio, 152, 169, 172
Vitoria, Tomás de, 150
Vitrubio Polión, Marco, 36, 37, 65, 215
Vitruvio Polión, Marco, 33, 36, 334
Vitse, Marc, 196
Vivero, Rodrigo de, 154
Vives, Juan Luis, 41, 121, 122, 126, 130, 149, 237, 278, 334, 457, 653
Voltaire (François Marie Arouet), 363, 367, 374, 379, 635, 674
Von Felden, Johann, 338
Wagner, G. S., 362
Walch, J. G., 362
Warhol, Andy, 427, 428, 444, 560, 566

Watteau, Jean-Antoine, 658, 660
Wellek, René, 17
Wendt, Paulina, 610
White, Harold Ogden, 39, 40, 44, 117, 120, 134
Wicherley, William, 450, 451, 459
Wilde, Oscar, 638
Williams, Tennessee, 446
Wilson, Nigel G., 34
Wimsatt, William K. (Jr.), 392, 393, 395, 398
Woodmansee, Martha, 15, 506
Wordsworth, William, 414, 415
Yamūt, Muhalhil Ibn, 78
Ynduráin, Domingo, 124
Young, Edward, 409, 410, 411, 428
Yupanqui, Titu Cusi, 165, 166, 170
Zaid, Gabriel, 686
Zamora Vicente, Alonso, 627
Zapata, Francisco, 226
Zárate, Agustín de, 165, 170
Zavala, Lauro, 484, 485
Zayas, María de, 174, 175, 177, 208, 549, 551
Zerán, Faride, 621
Zerbolt de Zutphen, Gerard, 187
Zoilo, 37, 217
Zorita, Alonso de, 151
Zorrilla, Alfonso, 182
Zorrilla, José, 459
Zumthor, Paul, 61, 62, 68, 69, 95
Zwinger, Theodor, 334, 345

7 Índice temático

adaptación 36, 39, 69-77, 130-134, 145, 152, 200- 208, 249, 347, 366, 412, 449, 466, 482-483, 535
alusión 253, 472, 574, 615,
amplificación 73, 254, 271, 283,
análisis del discurso 303, 462, 479, 517
angustia de la influencia 27, 48, 301, 410, 456-461, 518, 637
anonimia 68-70, 85, 215, 241, 377, 446, 460, 505, 560, 572
apócrifos 63-65, 70, 112, 173-175, 241, 257-263, 305, 337, 378, 464, 473, 484, 563, 569-570, 632,
apología del plagio 13, 19, 22, 48, 52, 192, 200-203, 214, 285, 292, 349, 460, 516, 527, 589, 600, 611-613, 630-643, 646, 656
autenticidad 11-12, 15, 29, 33-34, 48, 53, 56, 63, 69, 109, 111, 115, 119, 126, 145, 173-174, 177-178, 186, 191, 222, 225, 237, 288- 290, 300, 305, 314, 372, 387, 396, 405, 410, 415, 425, 436, 443, 456, 463-469, 489, 508, 516, 524, 526, 546, 568, 584, 601, 638, 653, 677, 689
autonomía del campo literario 300, 323, 327, 335-337,376, 368-369, 388, 412, 590, 601, 640,
biblioteca total 304, 406, 487, 505, 641, 686, 692
"boom" latinoamericano 518, 525, 540, 542, 672
Cábala 91
canon 15, 21-22, 33, 38, 59- 65, 74, 77, 82, 88-90, 114, 119, 138, 146, 171-176, 18-183, 230-231, 297, 357, 368, 383, 397, 415, 457, 468, 503-505, 513-515, 523-528, 546, 566, 590, 609, 622, 675
caricatura 435, 481
catálogos de plagiarios 332-334, 351, 354-357
censura 30-34, 64, 107, 110-111, 158-162, 167,171-172, 190, 241, 265, 351, 389, 399, 426, 436-437, 447-450, 509, 522-523, 544, 565, 645
centón 50, 53, 64, 69, 126, 129, 203, 246, 548, 255, 275, 342, 306, 483, 652, 669, 691
charlatanería 27, 123, 228, 247, 255, 328, 359-364, 465, 639, 651, 659, 669
ciberliteratura 406, 561-562, 582, 607, 688, 692
citación 20, 86, 89, 111-115, 122, 130, 143, 155, 193, 216-217, 235-238, 241-244, 252-253, 285, 310-313, 317, 360, 363, 473-478, 488, 490, 498, 552, 565, 583, 686
collage 255, 483, 503, 553, 576, 583, 626-627, 684
contracultura 424, 543, 548, 560, 568, 574, 583, 662
contrarreforma 110, 177-9, 186-194, 437
Convención Universal 440-441, 512
convenios internacionales 382, 425, 440, 445, 533
copistas 27, 31-34, 55, 59, 64-65, 68, 76, 102, 107, 122, 290, 499, 534, 572
coplas de escarnio/ maldezir 96-98, 307
copyfight 424, 577
copyleft 597
copyright 60, 369, 406, 412-417, 427-428, 433-434, 441-444, 506, 511-512, 597, 601, 647, 672,

criminología 294, 301, 422-423-450, 645
criptomnesia 292, 451-452, 459, 587, 632-633, 683,
derecho moral de autor 37, 423-425, 440, 512, 530
derechos de autor 200, 217, 239, 284, 287, 335, 351n, 369-370, 376, 389, 398, 416, 420-421, 428, 434, 436, 440-448, 506, 509, 530, 586, 592, 634, 690
discursividad científica 36-37, 105, 121, 193, 214-237, 245, 314-318, 344, 353-354, 359, 363-364, 401, 423, 429, 435, 469, 489, 495-498, 504
discursos académicos 217, 222, 228-229, 235, 281, 312, 318, 349-354, 372-372, 384, 486, 488, 505, 590-591, 599, 603, 634, 677, 690
discursos fiscales 356, 612-630, 642
dolo 67, 191, 292, 341-349, 364-466, 469, 473, 480, 567, 583n, 600
Erasmismo 119-139, 191-194, 237, 241, 278
escribas 18, 19n, 165, 322-323, 661
especialistas 196, 217, 292-294, 299, 323, 389, 422, 427, 438, 480, 487, 491-492, 495n, 499, 504, 506, 590, 599-610, 616, 650, 672
esquema comunicativo 294-298, 385, 462, 507, 562
Estética de la mentira *Ver Estética de la mistificación*
Estética de la mistificación 466-469, 502, 508, 562-576, 606n
Estética de la repetición 689
estilo 19, 41-42, 51n, 63, 101, 110, 116, 125, 129, 132, 217, 231, 237, 283, 351, 386-387, 405, 409-414, 467, 472, 481, 491n, 500n, 502-503, 559, 563, 615, 624-628, 633, 638
estilometría 485-486, 496
estrategias de autor 12, 298, 348, 385-394, 469, 509, 605, 624
estrategias de lectura 12, 298, 505-516
estrategias formales 12, 290, 293, 298-300, 303-305, 404, 462-469, 473, 477, 482, 485, 490, 493, 498, 503-504, 585, 604-605, 625
etimología de *plagio* 102-103, 136, 336-338, 354n, 611
falsabilidad 468, 491, 500n, 596, 602
fándom 561
Feminismo 506, 517, 548-562, 662, 678-79
festivales de plagio 561, 574-577, 582, 606
ficción sobre el plagio 12, 259-262, 374, 453, 566-572, 593, 612, 618, 631-632, 637, 640-646, 681-687, 689, 691-692
florilegio 41n, 56, 61, 91, 120-123, 144, 181, 650, 670
Globalización 440, 444, 503, 505, 542, 547, 562
glosa 65, 68, 72-76, 91, 96, 111-113, 121, 183, 248, 254, 271, 431, 478, 496, 502, 553, 559, 674, 691
hápax 32, 64, 497, 499
heurística 291, 493, 495, 499, 508, 562, 565, 582, 589-590, 623-624
hipertexto 42, 111, 199, 238, 261, 306, 317, 434, 468, 479-482, 574, 641-642
historia de la lectura 20
hombre de letras 41, 103, 176, 249, 259, 309, 338-339, 361n, 364, 398,
horizonte de expectativas 11, 296, 326, 359, 385n, 470-471, 489, 504, 508-509, 551,

600, 606
imaginario del plagio 98, 280, 287, 342, 381, 388, 405, 418, 508, 528, 530, 534-545, 549, 557, 573, 594, 618, 632, 644-687.
imitatio 38, 80, 127-130, 133, 142, 198, 201-204, 213, 237, 242-243, 249-250, 306-307, 372, 410, 476, 502, 590, 605, 637
Imprenta 12, 19, 64, 105, 107-112, 121-122, 159, 165, 178, 215, 222, 234, 239-241, 247, 289, 332, 396, 408, 509-510, 550-551, 607, 690
Inquisición 135, 167, 172-173, 178, 190, 292, 429, 544, 616
intertextualidad 20, 28, 62, 81-82, 164, 194, 201, 236, 254-255, 286, 296, 306, 316, 348, 371, 376, 393, 399-401, 428, 436, 471, 478-485, 502, 505, 508, 510, 543, 567-582, 586, 600, 605-606, 623, 633, 637, 640-641, 673, 681, 683,
lecto-escritura 296, 468, 472, 646
lector-hembra 676
Lingüística citacional 473-478, 480, 490, 503, 583
Lingüística computacional 294, 406, 462-463, 485, 490-501, 624
Lingüística forense 294, 403-404, 419, 462-463, 480, 485-502, 586, 590, 592, 602-604, 691
literatura popular 69, 111, 194, 205, 251, 343, 406, 503, 590, 634, 672,
littérateurs 279-280, 375
Lulismo 93-94, 264-278, 318, 360
marca registrada 27, 63, 109, 444-445
método de los pasajes paralelos 20, 34, 204, 382, 384, 400, 467, 589, 618, 623-629,
mímesis *Ver imitatio*
nacionalismo 35, 130, 135, 187, 205, 533, 536, 539, 541-543
Neoísmo 575-576
oratio publicata, res libera est 44, 308, 327, 634
paráfrasis 61-62, 152, 183, 202, 477-479, 553, 619, 623, 666
parodia 28, 42, 48, 76, 95, 138, 194, 234n, 255, 256, 285, 348, 435, 437, 462, 479-481, 483, 565, 568-569, 573, 597, 623, 641, 678
pastiche 256, 377, 435, 466, 481, 483, 503, 548, 559, 563, 569, 573, 620, 624, 642, 672
patentes 103-104, 111, 217, 317, 389, 407, 425, 433, 435, 443-444, 448, 531, 547, 591n, 636
periodismo 287, 354, 368, 371, 373, 375, 377, 380-382, 384, 400, 415, 444, 500, 508, 514, 515, 524, 541-542, 553, 586, 599, 601, 612, 627, 639 672
peritos *Ver especialistas*
Pierre Menard 304, 470, 565, 572-574, 581, 632-633, 637, 685
Plagianismo 214, 237, 278-287, 684
Plagiarismo 12, 424, 455, 484, 558, 560, 562-585, 589, 606, 641, 679, 687-688, 691-692
plagio como aprendizaje 126, 399, 555, 561, 672-673, 684
plagio guerrillero 527-548, 558, 560, 577, 584n, 641, 678-679, 689
plagio imperialista 73, 130-177, 203-205, 308, 527-548, 613
poética apropiacionista 12, 114, 132, 140,

244-263, 286, 502, 558, 575, 583-584, 627, 633, 641, 689, 692
poética aristotélica *Ver retórica aristotélica*
poética combinatoria 84, 91-94, 263-278, 286, 309, 360, 565, 567, 686, 691
políticas del plagio 163, 227, 235, 299, 302, 352, 357-368, 416-421, 532, 540, 547-548, 590-610, 641, 683
polo A 296-298, 311, 385, 469
polo Ω 296-298, 469, 507
Pop Art 427-428, 444, 560, 566
Posmodernidad 372-373, 384, 400, 484-485, 503-506, 517, 547, 555, 560, 562, 565-590, 600, 605-606, 610, 624, 631-632, 641, 673, 685, 689, 691
postplagiarismo 558, 606
postpoesía 584, 689
privilegios (sistema de) 104, 108, 239, 259, 438
profesionales de la lectura *Ver especialistas*
Propiedad Intelectual 24-25, 31, 46, 48, 62, 73, 103, 200, 205, 229, 240, 284, 376, 406-409, 413-449, 506-507, 561, 566, 594-597, 600, 611, 627, 683
Psicoanálisis 301, 391, 449-462, 548
quod bene meum 244, 308, 327
reescritura 104, 113, 124, 183, 195-196, 200, 240, 242-243, 252-255, 258, 283, 285, 290, 293, 308-309, 316, 345, 476-478, 483, 495-496, 516, 544-547, 555, 559, 561, 572, 605, 629, 637, 645
República Literaria 218-220, 229, 232, 235-236, 244-247, 251, 263, 279, 300, 309, 317, 325-326, 340, 346, 348, 350-364, 373, 396, 417, 512, 527, 551, 676
Retórica 41, 44, 120-122, 126, 129, 158-160, 191, 214, 230, 241-243, 249, 264, 271, 276, 278-279, 297, 318
retórica aristotélica 38, 79, 84-88, 91, 112, 121, 126, 157, 181, 201-202, 253-257, 264-279, 283, 306-309, 318, 338-342, 369, 400, 658
Retórica cristiana 177-189, 231
sariqa 78-84, 139, 307, 589, 684
Semiótica 260, 294-295, 462-478
Semiótica de la mentira *Ver Estética de la mistificación*
Situacionismo 370n, 557, 561, 641
sociedades de autores 361n, 401-421
sofistas 19, 25-26, 30-31, 360, 669, 686
trademark ver marca registrada
travestimiento 176, 481, 642

Le plagiat dans les Littératures Hispaniques : Histoire, Théorie et Pratique

Résumé

La présente recherche a pour objet le plagiat littéraire dans les littératures hispaniques d'un point de vue historique, théorique et pratique. Si la perception du plagiat ainsi que sa représentation discursive ont été l'objet d'importantes évolutions tout au long de l'Histoire, un certain nombre d'éléments semble récurrent. Un plagiaire est un «faux auteur», mais cette notion de base n'a cessé de s'enrichir à partir de matériaux provenant d'horizons divers, tant épistémologiques que discursifs. Considéré comme une simple infraction morale ou juridique et rattaché par la suite à une diffuse notion d'intertextualité, les études les plus récentes ont recours à la Pragmatique pour essayer d'appréhender la nature ambiguë et polémique de la question. Ce travail adopte une approche pluridisciplinaire du phénomène, réunissant des contributions jusqu'à présent éparpillées entre la Littérature Comparée, le Droit, l'Histoire ou les différentes littératures nationales, mais gardant toujours son centre d'intérêt dans les littératures hispaniques. L'étude est divisée en trois parties. La première d'entre elles concerne l'apparition, la consolidation et l'évolution de la notion jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Dans la deuxième partie, nous exposons les différentes théories sur le plagiat, mises en relation avec les approches disciplinaires adoptées. Enfin, nous offrons une analyse sur les applications pratiques du plagiat : on y découvre leurs différents emplois normatifs, stratégiques, idéologiques ou artistiques. Le *plagiarisme* en tant que processus de création est présent dans de nombreux mouvements de différentes périodes, mais il s'associe notamment à l'Avant-garde et à la Postmodernité.

Cette étude propose une perspective d'ensemble ainsi qu'un corpus théorique et littéraire sur ces contenus, en vue d'ouvrir de nouveaux axes de recherche dans le domaine des littératures hispaniques.

Mots clés : Plagiat, intertextualité, appropriation, Littérature Comparée, littératures hispaniques, *plagiarisme*, paternité littéraire, propriété intellectuelle, Linguistique Légale, Stylistique.

Plagiarism in Spanish Literatures: History, Theory and Praxis.

Abstract

The object of this study is literary plagiarism in Spanish Literatures, from a historical, theoretical and practical approach. From a historical point of view, plagiarism perception and representation have encountered important evolutions. However, they have preserved common elements. A plagiarist is an 'untruthful author', but to this basic notion other materials have been attached from a number of epistemological and disciplinary perspectives. Considered first as a mere moral or legal infringement and subsequently assimilated to a certain concept of intertextuality, recent studies make use of pragmatic approaches to intend an explanation of the ambiguous and polemic nature of the subject. This thesis studies the phenomenon from a multidisciplinary approach, gaining with the contributions collected from Law, Comparative Literature, History or the different national literatures, though maintaining its focus on Spanish Literatures. The study is divided in three parts. The first one deals with the emergence, instauration and evolution of the concept until approximately the end of the XVIIth century. Secondly, different theories are reviewed in relation with the particular disciplinary approaches adopted. Finally, practical applications of plagiarism are considered: normative, strategic, ideological or artistic uses. Plagiarism as an artistic device is present in a number of movements and trends in different periods, especially associated to Avant-garde and Postmodernism.

This study offers a general view of the subject and both a theoretical and a literary corpus, until presently scattered in monographic works, in order to propose some possible research guidelines on plagiarism in the realm of the Spanish Literatures.

Keywords: Plagiarism, intertextuality, appropriation, Comparative Literature, Spanish Literatures, postplagiarism, authorship, copyright, Forensic Linguistics, Stylistics.

Discipline : Études romanes, espagnol.

École Doctorale IV : Civilisations, cultures, littératures et sociétés.
28, rue de Serpente, 75006 Paris.