

Un ladrón de literatura

El plagio a partir de la transtextualidad –Desarrollo de una
metodología de comparación

Wladimir Chávez Vaca



Dissertation for the degree of philosophiae doctor (PhD)
at the University of Bergen
2010

*A mi familia y a mis amigos. A quién más, si no.
Con un agradecimiento especial a mis supervisores.*

Abstract

What place does plagiarism have in the academic world? Within the realm of academic enquiry, the sin is seemingly unforgivable, but what then of the artistic world? Is there perhaps a tendency to permit plagiarism? Some authors claim that their work is merely the continuation of, or clearly the result of, others' works, or they subscribe to a style of writing which was enforced by the particular era or prevailing circumstances.

This study evaluates the concept of "plagiarism" from the viewpoint of Gerard Genette's transtextuality and develops a methodology for textual comparison. Using the typology outlined in his book *Palimpsestos* (1982), Genette focuses on the interrelationship of different texts. Although his primary focus is hypertextuality, Genette also mentions plagiarism, which he considers to be a type of intertextuality.

While the present study is based on the proposals of Genette, it also redefines his concept of plagiarism as his approach in *Palimpsestos* revealed itself to be insufficient. Given that the phenomenon of plagiarism has canonical roots, this study compares the development of the concept from the perspective of tradition and ultimately includes plagiarism as a part of the processes involved in both text creation and text reception. Thus, plagiarism becomes limited and it is proposed that a possibility of differentiating between the various means of literary adaptation and appropriation exists through the use of a methodology of transtextual comparison.

This methodology, which is both pragmatic and eclectic, consists of eight steps and tests the validity of six cases of supposed plagiarism. These cases include short stories, poems, a novel, one play and an "exemplum" written by the authors Jorge Luis Borges, Giovanni Papini, Emilio Berisso, Noboa Caamaño, Agustín Cuzzani, Federico Andahazi, Alonso Cueto, Rabindranath Tagore, Pablo Neruda, Don Juan Manuel and Hans Christian Andersen.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1 Justificación	4
1.2 Objetivos	7
1.3 Marco metodológico	8
1.4 Breve estado de la cuestión	12
1.5 Limitaciones	13
2. DEL PLAGIO Y SUS ALREDEDORES	15
2.1 El plagio desde la tradición y su vínculo con la noción de Genette	15
2.2 Aproximación al plagio	16
2.2.1 Primera aproximación: Joseph Shipley y la extratextualidad	17
2.2.2 Segunda aproximación: Plagio y originalidad en Federico Sainz de Robles	19
2.2.3 Tercera aproximación: Demetrio Estébanez Calderón y la copia en lo sustancial	26
2.2.4 Cuarta aproximación: la asimilación en Monreal y Tejada y Haggar	30
2.3 Terminología relacionada	31
2.3.1 Atribución y copia	31
2.3.2 Imitación	35
2.4 Plagio: definiciones y límites en trabajos académicos	46
2.5 Conclusiones	52
3. PALIMPSESTO Y TRANSTEXTUALIDAD	56
3.1 Categorías en la copresencia de textos	60
3.2 La transtextualidad y el denominado 'autoplagio'	65
3.3 ¿Plagio o intertextualidad? Las marcas de la transtextualidad	67
3.3.1 Transtextualidad y marcaciones en <i>The White Hotel</i> y <i>Sefarad</i>	70
3.4 Sentido, permanencia y mutación	83
3.4.1 Textos y sinónimos	88
3.4.2 Versiones y postmodernidad	93
3.5 Conclusiones	100
4. AUTORÍA E INTERPRETACIÓN	103
4.1 Tradición oral y propiedad común	103

4.1.1 De lo oral a lo escrito: los lugares comunes _____	112
4.2 Autoría y plagio como inventos modernos _____	118
4.2.2 La autoría en el <i>Quijote</i> de Avellaneda _____	119
4.3 Un ejemplo de autenticidad en ‘El Pastorcico’: dos perspectivas _____	123
4.3.1 Influencias y literatura en la época de San Juan _____	133
4.4 Interpretación y plagio _____	137
4.4.1 El plagio y la extratextualidad _____	137
4.4.2 El autor en nuestro tiempo _____	142
4.4.3 La muerte del autor: Barthes, Foucault y la cuestión del plagio _____	144
4.4.4 Sobreinterpretación, el poder del lector y la problemática del plagio _____	146
4.4.5 Umberto Eco y Jason Holt: la cuestión del plagio en la obra abierta y el énfasis en el texto _____	150
4.5 Autor presente pero marginado _____	152
4.6 Conclusiones _____	155
5. METODOLOGÍA – APROXIMACIÓN TEXTUAL AL PLAGIO _____	160
5.1 Preliminares: separación entre plagio y coincidencia _____	160
5.2 Estrategias comparativas previas _____	162
5.3 Propuesta transtextual _____	167
5.3.1 Aproximación desde la intertextualidad genérica y la intratextualidad _____	167
5.3.2 Intertextualidad interna y obra abierta _____	169
5.3.3 Marcadores intertextuales, alusiones y paratextos _____	170
5.3.4 Hipertextualidad _____	172
5.3.5 Extratextualidad: anécdotas o hechos históricos _____	172
5.3.6 Tradición oral común _____	173
5.3.7 El antetexo _____	173
5.3.8 Conclusiones finales _____	176
6. APLICACIÓN DE LA METODOLOGÍA PROPUESTA _____	178
6.1 DOS CUENTOS: “Dos imágenes en un estanque” (1907), de Giovanni Papini, y “El otro” (1975), de Jorge Luis Borges _____	178
6.2 DOS POEMAS: “Spleen” (1915) de Emilio Berisso y “Emoción vespéral” (1916) de Noboa Caamaño _____	194
6.3 UNA OBRA DE TEATRO Y UNA NOVELA: <i>Los indios estaban cabreros</i> (1958), de Agustín Cuzzani, y <i>El conquistador</i> (2006), de Federico Andahazi _____	224
6.4 DOS CUENTOS: “Emma Zunz” (1948), de Jorge Luis Borges, y “Los vestidos de una dama” (1987), de Alonso Cueto _____	244

6.5 DOS POEMAS: “Poema 30” en <i>El Jardinero</i> (1913), de Rabindranath Tagore, y “Poema 16” (1924) en <i>Veinte poemas de amor y una canción desesperada</i> , de Pablo Neruda	___	258
6.6 UN ‘EXEMPLUM’ Y UN CUENTO: “Exemplum XXXII” en <i>El Conde Lucanor</i> (1335), de Don Juan Manuel, y “El traje nuevo del emperador” (1837), de Hans Christian Andersen	_____	278
7. OBSERVACIONES FINALES	_____	292
7.1 Logros obtenidos	_____	292
7.2 Futuras investigaciones	_____	304
8. BIBLIOGRAFÍA	_____	310

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación

Bueno, puede ser que usted no sea un escritor. No es una desgracia. Siempre le queda la posibilidad de dedicarse a alguna profesión ligeramente inferior, como la cirugía o la presidencia de los Estados Unidos. No será lo mismo, pero no todos podemos ascender a las alturas.
(Asimov 39)

-Copiaste uno de los cuentos de García Márquez y le pusiste sinónimos.

La broma me la hizo un amigo después de una ceremonia de premiación, hace ya algunos años. Había escrito un cuento basado en la historia de la mítica Medusa antes de enviarlo a un concurso literario. Y la verdad es que el chiste no fue ni muy celebrado ni lo recordé durante un buen tiempo hasta que mi memoria lo revivió durante la época universitaria, luego de las clases sobre intertextualidad y palimpsesto. Tras escuchar las teorías de Genette deduje dos cosas: el chiste de mi amigo no era muy bueno, pero al menos tenía vigencia.

Camilo José Cela fue acusado de plagio por su obra *La Cruz de San Andrés*, que ganó el premio Planeta de Novela en 1994. La demandante, Carmen Formoso (una escritora desconocida), argumentó que su novela *Carmen, Carmela, Carmiña (Fluorescencia)* tenía demasiados puntos en común con la obra de Cela como para tratarse de una simple coincidencia.

El sabroso debate que ocasionó este escándalo (no comprobado, cabe aclarar) en relación a la validez de los concursos de literatura, retomó al mismo tiempo un concepto que usualmente causa escalofríos en el mundillo literario: el plagio. Ya antes había estado en palestra Ana Rosa Quintana, quien con su libro

Sabor a hiel regaló otro motivo de cotilleo tras comprobarse que incluía párrafos (y en ocasiones, páginas enteras) de textos escritos por Danielle Steel y la mexicana Ángeles Mastretta. El espectro de la duda se extendió después al director de la Biblioteca Nacional de España, Luis Racionero, quien en su obra *Atenas de Pericles* reproducía parte de *El legado de Grecia*, de Gilbert Murray; a Luis Alberto de Cuenca, entonces secretario de Estado de Cultura español, acusado de plagiar la *Historia de la piratería*, de Philip Gosse; a la poetisa Lucía Etxebarría de haber tomado decenas de imágenes y metáforas del escritor Antonio Colinas, etc. etc.

¿Qué significa el plagio en el mundo académico? Para una investigación científica el pecado en mención suena imperdonable. Estudiosos de todas las áreas, ya sean de los llamados conocimientos exactos, naturales o de ciencias humanas se juegan su prestigio y, por ende, su futuro profesional. En este punto parecería no existir dudas. ¿Pero qué ocurre en el ámbito artístico? ¿Existe cierto campo para la permisividad? Escuchemos lo que dicen los acusados de plagio literario. A excepción de Camilo José Cela (quien jamás aceptó haber leído la obra de Carmen Formoso) y Ana María Quintana (quien admitió tácitamente el plagio, aunque apuntó hacia otro culpable), normalmente intentan defenderse desde la trinchera de la teoría literaria. Claman la presencia de la intertextualidad, recuerdan que al tomar unos versillos prestados, sin comillas, solo demuestran su admiración por determinado autor. Insisten en nutrirse de referentes y tópicos literarios, aseguran que no hay nada nuevo bajo el sol. Y si pueden defenderse

desde la teoría literaria es porque los conceptos relacionados con la adaptación y apropiación de textos son muy amplios, o andan dando tumbos.

El tema es de profunda actualidad. Muchos autores pueden señalar que sus obras son simples continuaciones de otras o de una secuela, llamadas también sagas, o pertenecientes a un modo de escribir impuesto por la época o las circunstancias. Hace unos años fue prohibida la venta del libro *The Wind Done Gone*, de Alice Randall. *The Wind Done Gone* quiso ser la segunda parte del famoso éxito, literario y cinematográfico, *Gone with the Wind*, traducido al español por *Lo que el viento se llevó*, escrito por Margaret Mitchell. Desde luego, *Gone with the Wind* estaba protegido por la ley de derechos de autor, lo que llevó la cuestión a los tribunales. Aunque los abogados de Randall señalaron que su obra se concentraba en otros aspectos distintos al original –como la denuncia indirecta del racismo solapado que contenía el manuscrito de Mitchell– e incluso se echaba mano de otra voz narrativa, nada de eso pudo cambiar el punto de vista del juez, cuyo fallo fue terminante:

'Con el cuadro de *Lo que el viento se llevó* como fondo, *The Wind Done Done* [sic] repite la historia mediante la utilización de un detallado resumen de la anterior obra y la explotación de personajes, argumentos y escenarios como paleta para una nueva historia. (...) Es piratería sin paliativos' (Retuerto).

Y aunque un fallo legal no debería mezclarse con una perspectiva estrictamente literaria, –y menos señalarnos como palabra santa lo que debería ocurrir en asuntos similares–, este ejemplo clarifica muy bien la diversidad de criterios sobre un mismo asunto: el juez menciona categorías vinculadas al quehacer de la teoría literaria como personajes, argumento y escenario. Nos demuestra, al

mismo tiempo, la necesidad de aportar con un debate serio sobre la materia. Puede ocurrir que el plagio se haya establecido lo suficiente como para considerarse una práctica válida en la literatura. Quizá todo ya esté dicho, lo suficientemente como para creer que ya no existe originalidad y que éste es un fenómeno de tiempos remotos. De ser así, concluiremos que las convenciones literarias han cambiado o están en proceso de hacerlo.

En un inicio, los vaivenes y las dudas serán frecuentes, sobre todo al momento de las definiciones. El lector también encontrará, conforme se zambulla en la lectura, que muchas de las preguntas son meramente retóricas. Las cuestiones medulares se resolverán durante la investigación. En este estudio se propone la creación de herramientas, derivadas en caso necesario de la redefinición de conceptos, que nos ayuden a aproximarnos a una obra en comparación con otra, u otras, desde la transtextualidad.

1.2 Objetivos

La presente investigación tiene dos objetivos generales: realizar un estudio del plagio desde la transtextualidad del teórico francés Gerard Genette y desarrollar una metodología idónea de comparación de textos. Los objetivos específicos vienen a ser tres: delimitar la noción de plagio; contribuir a un mejor entendimiento de los procesos de préstamo y apropiación literarias; y, finalmente, analizar seis casos de acuerdo a la metodología propuesta. El estudio intentará, por lo tanto, responder a las siguientes interrogantes: ¿es coherente con las convenciones actuales la postura de Genette sobre el plagio? ¿Existen

diferencias entre el plagio y la intertextualidad? ¿Es el plagio un invento moderno? ¿Están las convenciones literarias en proceso de transformación?

Como se ha indicado, el estudio buscará desarrollar una metodología ecléctica y pragmática que permita comparar dos textos. De esta manera, la investigación tiene un beneficio práctico al desarrollar pasos que ayuden a diferenciar nociones hipotéticamente cercanas entre sí.

1.3 Marco metodológico

Me centraré en la postura de Gerard Genette¹ recogida en *Palimpsestos* (*Palimpsestes*, 1982), pero a su debido tiempo se incorporarán opiniones distintas que complementen el marco metodológico desde la transtextualidad, en especial las reflexiones de Álvarez Sanagustín. Antes, y dado que no existe un acuerdo sobre los alcances de la temática del plagio y su definición, se ha optado por comenzar con un acercamiento panorámico. Luego se evaluarán conceptos que podríamos llamar satélites, aquellos que giran alrededor de la problemática del plagio, mencionados por otros autores.

Se ha elegido a Genette por la importancia que tiene en el campo de la intertextualidad. Henrich Plett (4) acepta que hay dos grupos de “intertextualistas”: los progresistas y los tradicionalistas. Los progresistas son inentendibles, y se vuelven elitistas. Los otros, por su parte, hacen que el término sea más aplicable y asequible, y Genette entra en esta categoría. Tiene el

¹ Aquí develo la postura normativa del estudio. Aunque etiquetado como postestructuralista, Genette gusta de aproximarse a fenómenos literarios con un método tradicional. Su definición de transtextualidad implica el uso de categorías, algo que contemporáneos suyos rechazan: no es desconocido que otras posturas repudian el deseo de poder en las clasificaciones y desafían cualquier posibilidad de historización. El propósito aquí es meramente pedagógico: las categorías no muestran verdades eternas, pero tendencias a ser consideradas.

potencial de producir un aporte significativo al área de estudio y se interesa por problemáticas como la diferenciación entre imitación clásica y plagio, y las posibles tipologías de copresencia textual. Por añadidura, no existe una metodología de comparación basada en sus afirmaciones.

En la relación de hipertextualidad, Genette (9-15) propone tres regímenes: el lúdico, el satírico y el serio, además de dos relaciones: la transformación y la imitación. De allí nacen las categorías de parodia, pastiche, travestimiento, imitación satírica, transposición e imitación seria. Todas ellas utilizan textos anteriores como base. La presente discusión se enfoca en la obra resultante y hasta qué punto la transformación y el cambio de sentido son inherentes.

La diversidad de categorías en relación con la transtextualidad en general, y no solamente con lo que Genette tiene que decir sobre hipertextualidad, podrían resultar en una noción inadecuada de acercamiento a una obra. Al fin y al cabo, ¿no sirven los conceptos de intertextualidad e hipertextualidad para justificar el plagio? O no están bien entendidos –algunos autores los interpretan a su antojo- o esos conceptos y sus respectivas clasificaciones no conservan un rigor estrictamente académico. Plett (3-5) hace incluso un sumario de las opiniones críticas hacia la intertextualidad.

En principio la intertextualidad sirve como herramienta para el presente estudio, pero tomaremos en cuenta sus complicaciones. José Enrique Martínez Fernández (12), al comentarla, afirma que ésta afecta los procesos de emisión y recepción de textos, y su reflexión se aplica perfectamente al plagio. Mucho más

si uno de los objetivos es desarrollar un método de comparación textual: debemos entender, en su vínculo con el plagio, el papel de los emisores (tanto al autor como al denominado proceso creativo) y los receptores (los lectores y su competencia narrativa). Para ello he escogido ensayos puntuales de Umberto Eco y Jason Holt como marco teórico, mientras que Michel Foucault, Roland Barthes y Alvin Kernan funcionan como marco referencial, complementados asimismo por las opiniones de autores secundarios.

Explicaré brevemente la disposición del estudio. Se seguirá la sugerencia sobre la disposición típica de tesis doctorales (Roberts 17), esto es el desarrollo de cinco etapas: Introducción, Revisión de la literatura existente, Metodología, Resultados y Conclusiones. Este modelo se adapta a lo que la autora llama “Model-Building Studies” (19), adecuado para el desarrollo de la presente investigación. La subdivisión de cada uno de los capítulos, en cambio, se ajusta a los requerimientos surgidos, dependiendo de la temática y la necesidad de profundización en ciertos aspectos. En este punto se recibió la valiosa opinión de varios colegas para que la información apareciese lo más ordenada y coherente posible. “Beginning the climb on the dissertation mountain involves choosing a dissertation topic, conducting a review of the literature, and selecting a methodology. These are not linear process; they undulate back and forth and often go on simultaneously” (Roberts 109). En el momento de la escritura no resulta tarea fácil seguir un proceso cien por ciento lineal. Pero mientras la disposición de los capítulos y el estilo ensayístico elegido no afecten la capacidad

comunicativa, y las fuentes usadas se muestren con precisión, confío en que lo demás pueda manejarse con cierta flexibilidad.

El presente estudio es ecléctico debido a la naturaleza misma del fenómeno investigado, ciertamente complejo. Desde el capítulo 2 hasta el capítulo 4 se revisarán los conceptos de plagio, de transtextualidad y de emisión y recepción de textos. Aunque es descriptiva, al mismo tiempo descubre y explora conceptos para crear las bases de una metodología de comparación: los capítulos de revisión de la literatura ayudan a encontrar la metodología adecuada al atender lo que se conoce en este campo y lo que se necesita profundizar (Roberts, 109). En dichos capítulos, los métodos son tanto de descripción como de argumentación. Pero en el Capítulo 6 se pone a prueba la metodología, por lo que se utiliza un método deductivo: la demostración trata de concluir razonablemente partiendo de una propuesta: se infiere, se obtienen consecuencias de un conocimiento previo. Entonces, la primera parte de la investigación es descriptiva-argumentativa; la segunda, demostrativa. Una vez aceptada la evidencia de que para alcanzar los objetivos de la tesis se requiere de dos aproximaciones distintas, una que describe y explora conceptos, otra que los pone prueba, entonces hablamos de una metodología ecléctica. Roberts (113) apoya explícitamente las metodologías eclécticas porque señala que se gana en profundidad y en extensión, esto es, se puede llegar a generalizar de mejor manera un fenómeno.

En lo que se refiere a detalles formales como la manera de presentar las citas, notas y referencias, se ha seguido la propuesta del *MLA*. Respecto a la

bibliografía, incluiremos tanto los libros citados como el material consultado específicamente para el presente estudio. Esto significa que algunos textos podrán ser mencionados durante la presente investigación, pero si no hubieran sido leídos con el fin particular de desarrollar este estudio, ni tampoco se llegara a citar ningún pasaje especial de los mismos (Lipson 184), entonces no serán añadidos en la bibliografía. Esto incluye a textos como *La Ilíada* de Homero o *La Eneida* de Virgilio.

1.4 Breve estado de la cuestión

El estado de la cuestión sobre el término *plagio* tomará todo un capítulo, en el que se incluirá un glosario de terminología relacionada, referencias y comentarios, además de una revisión sobre aquello que se ha asegurado respecto al plagio y los distintos modos de acercamiento a dicha noción. El estado de la cuestión respecto a la transtextualidad, según Genette, tomará asimismo un capítulo íntegro y será complementado por opiniones de otros teóricos, especialmente de Alberto Álvarez Sanagustín.

Existen tres niveles en los cuales el término plagio tiene cabida: el moral o ético, el estético y el legal (Kewes 1). El estudio ha tenido la intención de concentrarse en el segundo nivel, sin descartar la utilidad de los otros, sobre todo del ético. Durante el desarrollo de la justificación se intuye lo confuso y actual de la presente temática. Hasta donde mi conocimiento alcanza ningún autor ha propuesto una metodología comparativa, desde la transtextualidad, para textos acusados de plagio y, en específico, para los seis casos escogidos.

1.5 Limitaciones

Delimitar conceptos es un trabajo selectivo: una palabra puede tener un significado distinto dependiendo de la afinidad de un autor a una aproximación teórico-estética². Una selección produce, necesariamente, un proceso de exclusión³. El factor de riesgo es latente. En todo momento se echará mano de las herramientas que parezcan útiles y, si se intuye que la postura puede generar controversia, se procederá a explicar la selección.

Lo que se pretende desarrollar en este estudio, al tratarse de una metodología, se convierte en una guía. El investigador encontrará casos de difícil resolución, donde no se pueden aplicar a rajatabla todas las recomendaciones. Una metodología en ciencias humanas tenderá hacia la entrega de parámetros para la mayor comprensión y entendimiento de un fenómeno, pero a diferencia de las ciencias exactas, no podemos aspirar a recetas precisas. He tratado, eso sí, de ser lo más riguroso posible. Debo apuntar asimismo que se ha leído todo lo que parecía relevante, pero siempre existe la posibilidad de que alguna lectura de importancia haya quedado fuera del análisis. En defensa de este estudio, apenas puedo añadir que esto ha sido en contra de la voluntad del autor.

Hubo además ciertas limitaciones para encontrar material, algo que se puede apreciar en lo relacionado con los antetextos en la comparación de los poemas de Emilio Berisso y Ernesto Noboa Caamaño. Pero a pesar de la

² Por ejemplo, el mismo término *intertextualidad* para Genette posee distinto significado que para la mayoría de críticos posteriores: estos últimos usan *intertextualidad* como sinónimo de *transtextualidad*. De hecho, Genette echa mano de ambos vocablos, pero les otorga distintos valores.

³ En este sentido, ya he hablado de las categorizaciones.

ausencia de los respectivos antetextos, creemos con sinceridad que las incógnitas se han resuelto satisfactoriamente.

2. DEL PLAGIO Y SUS ALREDEDORES

2.1 El plagio desde la tradición y su vínculo con la noción de Genette

Genette (10) define al plagio como un tipo de intertextualidad menos explícita y menos canónica que la cita. Al mismo tiempo, apunta que el plagio es un fenómeno transtextual literal. Ambas afirmaciones, sin embargo, parecen entrar en contradicción. El plagio no puede ser entendido al mismo tiempo desde lo canónico y, restrictivamente, desde lo literal, si a este último término lo asumimos como una copia exacta (no parcial) incluso de los códigos lingüísticos. Un buen ejemplo es la paradoja en el caso de la novela *Sabor a hiel* (2000) de Ana Rosa Quintana, la cual según reportes de prensa (“La traductora”) incluye páginas calcadas de *Family Album* (1985) de Danielle Steel y *Mujeres de Ojos Grandes* (1995) de Ángeles Mastretta. Sin embargo, no toda la novela ha sido producto de la copia a estas dos autoras. Para empezar, el título implica una variante: se produce lo que Genette llamaría una sustitución de textos en el sentido formal (16).

Más aún, supongamos que *Sabor a hiel* hubiese sido una traducción de una obra con el mismo nombre pero escrita en inglés por Steel. Si siguiéramos al pie de la letra la propuesta transtextual de Genette, la novela de Quintana sería distinta ante la imposibilidad de que una transposición (traducción, en este caso) implicase la completa exactitud del hipertexto con respecto al hipotexto (375), si bien Genette especifica que la transposición temática podría ser más clara en ese sentido que la transposición formal. De todas maneras, ni en la sustitución de

textos ni en la traducción, que es una manera especial de permutar signos lingüísticos, se asume la literalidad de la que habla Genette y, a pesar de ello, parece existir la impresión de que ambos procesos podrían tener vínculos con el plagio.

La paradoja entre las convenciones actuales y lo que Genette entiende como canónico se contrapone a la idea del robo literal y completo con la copia parcial ilegítima. En este sentido, Terry (13) apunta que hasta el siglo XVIII el término *plagio*, acuñado por Marcial, servía solo para designar la sustitución de la autoría de obras enteras, no de parte de las mismas. En los siguientes acápite un sumario de diferentes nociones de plagio ha sido recopilado y evaluado tanto desde el punto de vista de fuentes primarias y obras de referencia, las cuales nos dan una pauta de lo canónico y las convenciones, como de estudios académicos, y que servirán para poner en perspectiva la aproximación de Genette. Luego se continuará con la precisión de otros conceptos con vínculos asimismo artísticos y relacionados con el entorno del término.

Lo esencial de la postura de Genette se reduce a que el plagio es literal, no es explícito y existe en oposición a parámetros canónicos. Se analizará su postura desde la transtextualidad en el capítulo 3, retomando la importancia del sentido y la transformación de los textos.

2.2 Aproximación al plagio

Durante el desarrollo de la introducción se señaló que, en momentos críticos, se explicaría la elección de ciertas estrategias en detrimento de otras. El

presente capítulo divide la literatura conocida en subcapítulos, el primero de los cuales evalúa una lista de nociones obtenidas en obras de consulta primaria. A continuación vendrá el análisis de trabajos académicos, y los posteriores subcapítulos evaluarán temáticas particulares, aunque siempre vinculadas entre sí. El afán de esta estrategia es cumplir con uno de los requisitos tácitos de una investigación de este tipo: la evaluación de las opiniones existentes antes de producir nuevos conocimientos.

Podría discutirse que obras de referencia definen nociones en apenas unas líneas y resultan tan elementales que determinan, más o menos con las mismas palabras, la misma definición de plagio. Es válida ésta suposición *a priori*, pero como las iguales en la novela de Orwell, algunas lo son más que otras. Las definiciones en este caso son todo excepto homogéneas.

2.2.1 Primera aproximación: Joseph Shipley y la extratextualidad

Repetición consciente y sin confesar la procedencia de lo escrito por otro. Fue condenado desde los tiempos más antiguos. Aunque antiguamente se hacía mucho más que ahora, en parte por la carencia de leyes de *copyright*, los historiadores de la literatura y los gramáticos han considerado siempre un orgullo profesional el descubrimiento de los plagios. Apenas se ha escapado un gran nombre: Heródoto, Aristófanes, Sófocles, Menandro y Terencio fueron acusados de ellos y los *furta vergiliana* fueron la delicia de los enemigos del poeta romano. Por muy rigurosos que fueran los juicios contra el plagio, la imitación, esp. de un modelo famoso, era fomentada (Shipley 422).

La palabra *consciente*, al referirse al autor y mencionar tácitamente sus intenciones, viene a regodearse con un hecho extraliterario. Según Shipley, el autor tiene que mostrar su voluntad de plagiar, lo que nos conecta con la corriente histórico-biográfica del siglo XIX, la influencia del positivismo y la

creación como un proceso de causa y efecto. El enfoque en este caso, entonces, tiene relación con la intencionalidad del autor.

La pregunta básica puede verse desde otro ángulo: si es posible probar, basados tan solo en la lectura del texto, que el autor tuvo la intención de utilizar otra fuente. La separación por ejemplo entre la coincidencia y el plagio únicamente gracias a la realidad textual resulta, sin lugar a dudas, un reto. El subcapítulo 5.1 echa un poco de luz sobre esta particularidad.

El apunte de Shipley sobre el develamiento del plagio como “fuente de orgullo” para su descubridor se enmarca en hechos extraliterarios, pero la propia personalidad del creador puede ser útil en esta problemática. La moral llega a considerarse, sin ser incluida directamente en la definición de plagio, cuando resaltamos la práctica del ocultamiento. Nociones como moral o ego, en principio, parecen inasequibles.

Uno de los términos con el que más fácil se confunde el plagio es el de imitación, la cual solía fomentarse tal y como asegura Shipley. La aseveración amerita dos comentarios: todo artista, incluso los principiantes, no solo se nutren de la realidad cotidiana, se nutren también de tradiciones e influencias. En este aspecto Shipley se enfoca en los textos clásicos, los cuales han tenido nuevo impulso en el siglo XX:

Se llama clásicos a los libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado (...) Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo (Calvino 15).

En principio podemos apuntar a que la imitación e influencia de los clásicos debería servir para crear con el tiempo una voz, un estilo personal. La imitación ha sido apenas mencionada por Shipley. Para desmarcarla del término plagio y averiguar su relación con otros vocablos, por ejemplo el de intertextualidad, la estudiaremos durante un futuro acápite.

2.2.2 Segunda aproximación: Plagio y originalidad en Federico Sainz de Robles

Hurto o apropiación de conceptos, de obras, de libros o tratados ajenos y publicados con el nombre de otro escritor.

Para calificar de *plagio* la obra de un autor, es necesaria una justa apreciación de esta obra en relación con la plagiada. Un pensamiento aislado presentado con originalidad y estilo personal... no es plagio, aunque el pensamiento se haya tomado de otro autor. Tampoco lo es un tema tratado distintamente y sacando de él consecuencias diferentes.

El plagio se reduce a *una copia* o a *una imitación servil*.

En España ha hecho fortuna el dicho de que <<en literatura sólo es lícito el robo cuando va seguido del asesinato>>. Lo que quiere decir que si el plagio resulta más perfecto que la obra plagiada..., *es un acto benéfico y laudable* (Valera). Shakespeare consiguió dramas maravillosos recogiendo asuntos expuestos mal o medianamente. Calderón de la Barca plagió su *Alcalde de Zalamea* del de Lope; pero consiguió hacer olvidar el de éste con el suyo, realmente muy superior (Sáinz de Robles 986).

Destacamos la palabra *hurto*, la cual nos lleva al campo de la legislación y la moral, situándonos nuevamente fuera de un objetivo estrictamente literario. La aseveración sobre *conceptos* deja amplio espacio para la duda, y la inclusión del término *pensamiento* un poco después tampoco ayuda a despejarla. Desconocemos si esas afirmaciones se realizan solamente en torno a la conjunción de géneros y formas de expresión: Sainz de Robles menciona en específico el género teatral y recuerda las obras de Shakespeare por un lado, y por otro incluye cierta obra cuya temática la comparten Calderón de la Barca y

Lope de Vega. Lo más provocador de su definición es precisamente la posible justificación del plagio.

Pero el *Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca no es plagio alguno, tampoco desde la perspectiva de los denominados asuntos tratados, que insinúa Sáinz de Robles, y que se define como acciones narrativas: es una reelaboración de la obra de Lope de Vega. Ambas tuvieron antes otro nombre: *El garrote más bien dado*. Calderón no quiso apropiarse de un texto, que se convierte en una fuente hipotextual, y ocultarlo a la audiencia de su época, pues para la fecha en que la había publicado (1651) ya se había difundido la obra atribuida a Lope. Este hecho se corrobora con la afirmación de que “acentuaba su dimensión contemporánea [la obra de Calderón de la Barca], a la vez que adelantaba el final, ya conocido por el espectador desde la obra de Lope” (Bravo Vega 17). Por añadidura, los hechos estarían fundamentados en una anécdota histórica:

Según J. López Prudencio (ABC.c13/19 de enero de 1.930) tenía documentos probatorios - nos imaginamos en el ayuntamiento - de que en la casa de campo de la mata, a una legua del pueblo, se había hospedado Calderón, cuando vino a Zalamea a escribir sobre los hechos (...) debió de ser hacia 1.642 (...) Hidalgo, cortesano y protegido por la aristocracia, Calderón no tiene nada de extraño que viniera a Zalamea invitado por los Condes propietarios de La Mata, encinar en donde ocurrió la tragedia, si la casualidad hizo que en la Corte se comentara el caso ("Zalamea de la Serena").

Así pues, si se trata de un hecho histórico, no podría decirse que las acciones narrativas ni los personajes eran de exclusividad creadora de Lope de Vega. En general, la crítica parece coincidir en dos puntos: primero, la influencia obvia de Lope en el *Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca; se puede tratar de refundición (Bravo Vega 17). Segundo, que Calderón alcanzó más vuelo en esta

obra que su distinguido colega: “Lo que en Lope no pasa de simple esbozo, adquiere en Calderón categoría de genialidad” (Mas 141). Asumimos entonces la existencia de un proceso de transformación, de asimilación de elementos.

Aparentemente, Sainz de Robles da por sentado que el tratamiento sobre un mismo hecho literario puede repetirse y por ello menciona *El Alcalde de Zalamea*. Por otra parte, señala que cualquiera de estos supuestos hurtos conceptuales deben ser publicados. Aunque el subcapítulo 4.1 discurrirá sobre la literatura oral y su relación con esta problemática, la única manera para encarar la realidad textual respecto al plagio es la presencia de las palabras en algún soporte físico. Y el hábito de confirmar las fechas de publicación en caso de plagio nos encamina, nuevamente, a una realidad extratextual. Al mencionarse la atribución fraudulenta de un trabajo, volvemos al terreno de lo moral, donde la suplantación del escritor encuentra matices: además del plagiario, existen el *negro* literario y el escritor apócrifo, todos ellos con intencionalidades definidas.

Una contribución de Sainz de Robles es su enumeración de aquello que no es plagio: un pensamiento aislado, además de los ya mentados originalidad y estilo personal. La misma ambigüedad encontramos en la afirmación de hurto de conceptos como en la de pensamiento. Habría que oponer el pensamiento aislado a uno que acumule sintagmas y, por fuerza, tienda a funcionar dentro de un sistema. En la transtextualidad podríamos mencionar al paratexto o al architexto como opciones contextualizadoras, pero a Sainz de Robles no le interesan las reflexiones genettistas.

Resulta llamativa la mención a las *consecuencias diferentes*, las cuales en apariencia abarcan un concepto mayor a lo que se conoce en narratología como desenlace. Desde la Teoría de la Recepción, queda en manos del lector interpretar esas consecuencias a su modo. Pero al mismo tiempo, y preocupado por la definición de la autoría, Sainz de Robles parece tomar distancia de la recepción o de las posturas de obra abierta que se enfocan en el lector o el texto.

Las alusiones tanto a la originalidad como al estilo personal son componentes decisivos en la noción de plagio, y completaremos las ideas del presente acápite con las reflexiones en el subcapítulo 2.3. Aunque la originalidad haya sido puesta en duda a lo largo del siglo XX, observamos a diario cómo la crítica y el público alaban la innovación, que en apariencia nace gracias a la impronta única e irrepetible del autor. Al mismo tiempo, de él podría creerse que es justamente único e irrepetible gracias a su estilo personal, lo cual para Foucault no es más que una construcción innecesaria a cargo del público (15). Pero sea o no necesaria, la función existe, y la denominada originalidad escarba en el proceso creativo, y nociones como imitación y asimilación ayudan a entender dicho proceso.

Compartimos las palabras de Peter Shaw (143) y entendemos la angustia de la influencia: “Certainly every writer worries that he may unconsciously be echoing, or even repeating, phrases or ideas that have somehow stuck in his mind”. Algo en lo que Elizabeth Bowen, novelista irlandesa citada por Mallon, resulta más radical: “The imagination, which may appear to bear such individual fruit, is rooted in a compost of forgotten books” (25). La originalidad aparece

como un tema que pondría en conflicto permanente al artista con respecto a su creación y suele entenderse en base a la negación: una obra es original porque no es imitación, porque no es copia, no es falsificación, no es remedo, no es plagio. Utilizaré una aproximación tradicionalista basado en la percepción de los retóricos clásicos: la imposibilidad de una obra de negar las influencias recibidas. El artista se nutre de su entorno, lo adapta consciente o inconscientemente. Puede estar a favor o en contra del espíritu de su tiempo, pero incluso al desaprobarlo demuestra su conocimiento sobre él.

Al igual que Sainz de Robles, otros autores vinculan a la originalidad con una noción compleja: la personalidad del autor (Shipley 402). Aparentemente se apunta a la esencia de una obra, a que el mensaje y el estilo es el propio hombre, porque en el corazón de lo creado se refleja tanto su sentir como su pensar. Cada autor funde el tema y la manera en que aparece ante los lectores en un molde único. Resulta entonces que “en la medida de la presencia de la personalidad de un autor, es original una obra” (Shipley 403).

Las aproximaciones a la personalidad incomodan porque nos mudamos al campo de la psicología, y sugerir que un texto es original porque refleja la vida de su autor, sus experiencias y sus traumas, aunque pueda ser cierto, nos aleja de la realidad textual. Existen textos anónimos, y a pesar del desconocimiento de sus autores y, obviamente, de sus personalidades, bien podrían ser catalogados de originales. Parece preferible encontrar la originalidad en el texto, no en la personalidad del autor.

También parece más cercano al campo de Freud la reflexión de Horace Smith quien, citado por Shipley (402) define a la originalidad como “una imitación inconsciente o no descubierta”. El asunto del inconsciente, mencionado indirectamente por otro término –*consciente*– en la revisión sobre el plagio, será analizado como un hecho extratextual más. Respecto a Smith, su afirmación se relaciona a su propia experiencia como novelista, poeta y humorista, y a su juicio no existía nada completamente original. Hay quienes opinan distinto o que añaden matices a esta afirmación. Thomas Stearns Eliot, citado por Thomas Mallon (26), afirma:

One of the surest of tests is the way in which a poet borrows. Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion.

Sin embargo no es solo la necesidad de imitación. La idea de Eliot apunta a las influencias y a la forma en que un autor puede manejarlas. Aquí hay una opción más, porque no existe simplemente el camino de robar (como los poetas maduros) o imitar (inmaduros). La idea de la amalgama resurge, pero solamente al darle cohesión a un grupo de piezas desperdigadas. Eliot reflexiona sobre un poema único, por extensión, una obra de arte única, que ofrece un nuevo sentido, uno que no podrían tener los elementos por sí mismos, separados.

La interrogante resucita al cuestionar si los elementos que componen una obra son interdependientes entre sí. Un elemento, al ser intercambiado por otro, podría variar el sentido del poema, o de la pintura, o del cuento (ver cap. 3.4.1).

Resulta decisivo descubrir la viabilidad de esta premisa al evaluar cualquier tipo de elemento, por insignificante que este parezca, incluso los cambios minúsculos que convierten a un texto en otro; o si un mismo motivo contado de otra forma es verdaderamente otro relato; o, incluso, si un relato con los mismos personajes y el mismo argumento, incluso con un uso de vocablos casi exacto, pero con distinta focalización o narrador, es otro texto. Si la respuesta es positiva en cualquiera de estos casos, se consideraría la existencia de otro autor.

Pero Mallon no ha citado correctamente a Eliot. El ensayo sobre Phillip Massinger no finaliza con la línea “the bad poet throws it into something which has no cohesion”. Continúa con un pensamiento adicional: “A good poet will usually borrow from authors remote in time, or alien in language, or diverse in interest” (Eliot). No niega la influencia y prefiere prestar a robar o plagiar, seguramente porque nota las implicaciones. La noción de Eliot de originalidad implica cambio, al retocar y mutar elementos, pero insiste en la presencia de ingredientes ya existentes. Eliot no sugiere que una idea y su materialización en una obra tengan origen en la nada absoluta: apunta a tomar una materia prima que está al alcance de todos, trabajar con ella y darle otra forma.

La originalidad es también muestra de la cultura y sociedad de un tiempo (“El robot artista”): se plasma en las obras, en la conciencia del público, en los artículos de la crítica. No son pocos quienes piensan que la originalidad viene a ser infinita, porque infinitas pueden llegar a ser las combinaciones de elementos: hay arte que se hace con miel o con recortes de periódico. Por ello no es difícil coincidir con Lindey: la originalidad desaparecerá cuando desaparezca el hombre

(16). Siempre habrá quien potencie las inclinaciones de su época o que se oponga al canon o al mismo gusto de la audiencia y que resulte, a ojos de la convención, original.

En su definición, Sainz también se refiere a la copia o imitación servil, ambas relacionadas tradicionalmente con el plagio. El adjetivo de *servil* parece diferenciar a esta práctica de otro tipo de imitaciones.

2.2.3 Tercera aproximación: Demetrio Estébanez Calderón y la copia en lo sustancial

Término de origen griego (*plagios*: falso) con el que se designa la acción de <<copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas por propias>> (D.R.A.E.). El concepto de plagio, a las obras artísticas y literarias, que en la sociedad actual es considerado como un delito que atenta contra el derecho de propiedad intelectual protegido por las leyes (el “copyright”), es relativamente moderno. En la Edad Media no parece que hubiera una conciencia de este derecho, como tampoco un concepto riguroso de autoría (...) Por otra parte, son frecuentes en esta época los fenómenos de copia y adaptación de textos anteriores (...) Esta forma de copia o adaptación en unos casos, de paráfrasis, glosa o simple imitación en otros, sigue practicándose en siglos posteriores: el mismo Juan Ruiz glosa el *Ars amatoria* de Ovidio y realiza una paráfrasis o adaptación de una comedia latina anónima del siglo XII (el *Pamphilus*) (...) en los Siglos de Oro se producen fenómenos análogos en los que no es fácil discernir si se trata de apropiación, adaptación o mera inspiración (...) Una forma peculiar de apropiación, o mejor, asimilación, es la que se produce cuando un autor recoge la tradición o del ambiente cultural en el que se mueve un tema, tópico, relato, un sistema de símbolos, etc. en los que se inspira para la producción de su obra. Es lo que ocurre con determinados tópicos (el *carpe diem*, la Edad de Oro, etc.) recogidos de la cultura grecolatina por diversos poetas, o con ciertos símbolos de carácter místico (...) Aparte de los mencionados fenómenos de inspiración, imitación, paráfrasis y glosa, adaptación, refundición, copia, o simplemente, apropiación (...) históricamente ha habido otras formas de utilización de textos anteriores como son la denominada *versión a lo divino*, la parodia (el *Quijote* con respecto a los libros de caballerías) y el pastiche. (...) Es evidente que en gran parte de estos fenómenos (inspiración, imitación, glosa, versión a lo divino, parodia y pastiche) se puede hablar de una relación o dependencia intertextual, pero no de plagio. Para que exista este delito se ha de tratar de una << copia en lo sustancial >> o apropiación consciente e indebida de aspectos fundamentales de obras ajenas (...) En el Siglo de Oro hay dos llamativos: el *Quijote* (1614) de A. Fernández de Avellaneda, y la Segunda parte del *Guzmán de Alfarache* (1602), de M. Luján de Sayavedra. En estos casos se trata de

una apropiación indebida de una obra que ya estaba diseñada en sus aspectos fundamentales (título, género, configuración de personajes y del universo espacio-temporal preciso, rama argumental, etc.) y que contaba con las expectativas de un público lector respecto a la continuación de la obra. Por otra parte, el plagio se da no sólo en obras de ficción, sino también de ensayo e investigación (...) Desde finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se ha ido afirmando una mayor conciencia del derecho de propiedad intelectual y, en consecuencia, los casos de acusación de plagio han sido menos frecuentes, pero sí más llamativos. (Estébanez Calderón 840-842).

La denominada *copia en lo sustancial* presentaría problemas de definición. En su momento, Sainz de Robles ha sugerido indirectamente la existencia de distintos tipos de imitación al utilizar la categoría de imitación servil. Con *copia en lo sustancial* de Estébanez Calderón, podemos intuir que para su autor existe una taxonomía de la copia. Los ejemplos están regados en su exposición: paráfrasis, adaptación, glosa, refundición, apropiación y la versión a lo divino, aunque ninguno de ellos, según desprendemos de las palabras del autor, equivale realmente al concepto de plagio que esta definición pretende desarrollar. En este caso Estébanez Calderón ha concentrado su energía en ejemplos históricos de adaptación y apropiación de textos. Dos de sus afirmaciones serán debatidas: el plagio como un fenómeno relativamente moderno (acápite 4.2), que es una impresión distinta a la de la primera estudiada, en la que se ha dicho que el plagio “fue condenado desde los tiempos más antiguos” (Shipley 422); y la declaración de que en la Edad Media y el Siglo de Oro parecen ausentes del autor una noción sobre propiedad de la obra (en el capítulo 4 haremos uso del ejemplo de *El Quijote de Avellaneda*, mencionado también por Estébanez Calderón).

El término *asimilación* implica la aceptación consciente o inconsciente de una influencia, por lo que resulta más compleja que la mera copia. La

enumeración de Estébanez Calderón ha incluido paráfrasis, refundiciones y versiones a lo divino, las cuales no son sino textos que han sufrido algún tipo de cambio: el punto en que un elemento se asimila o no dentro de una obra hace justamente la diferencia, y la tipología transtextual nos ofrece un punto de partida. Dichas variantes, en relación con la obra original, pueden llegar a elevados niveles de complejidad. En el acápite 4.3 echaremos mano de un poema de San Juan de la Cruz para reflexionar sobre las versiones a lo divino y la problemática de la autoría en aquella época. En el caso de la complejidad de una obra, a diferencia de los obstáculos del gusto literario, podemos con más facilidad adherirnos a los parámetros donde reinan el canon⁴ y la crítica especializada.

Al igual que Sainz de Robles, Estébanez Calderón hace una lista sobre lo que no considera plagio, y define como asimilación el uso de elementos propios de un bagaje común: tópico, relato, tema, sistema de símbolos, etc. La posibilidad de echar mano de ellos y producir algún tipo de originalidad es parte de la discusión: la ausencia de esa capacidad, la muerte de cualquier expresión original, replantearía la noción de plagio.

Un aporte claro radica en la alusión a la dependencia intertextual. La relación entre intertextualidad y plagio resulta estrecha y espinosa, por lo que amerita un capítulo aparte. Las opiniones de algunos escritores acusados de plagio dan a entender que ambos conceptos son sinónimos: “todo autor en su obra, sobre todo si se trata de poesía, se nutre de referentes y tópicos literarios,

⁴ Durante el presente estudio, el término canon será utilizado como un sinónimo de reglas y convenciones. La excepción será cuando relacionemos este término con Harold Bloom, donde tomaremos su lista como una aproximación respetable, aunque personal.

además de homenajear y citar a los autores que admira” (“Lucía Etxebarria”). La delimitación plena de estas nociones, si existiese, resultará fundamental para señalar el rumbo del presente estudio.

Estébanez Calderón acepta la existencia de plagio, aunque admite su dificultad para desentrañarlo. Sugiere la copia en lo sustancial sin muchas pistas en esa dirección, exceptuando lo que el autor considera aspectos fundamentales en textos antiguos: título, trama argumental, género, configuración de personajes y marco espacio-temporal. Se trata de una radiografía general de una obra literaria y cada pieza podría desmenuzarse en categorías más específicas. Cada elemento, aislado, podría encontrar su equivalente o algo muy cercano en una hipotética comparación con otros textos. Tomemos el asunto del paratexto a partir del título. Uno de los clásicos de la ciencia ficción lleva el nombre de *Invisible Man* (1897), de H.G. Wells. A su vez, el estadounidense Ralph Ellison tiene su propia *Invisible Man* (1952) e incluso hay una tercera con un título similar: *Memoirs of An Invisible Man* (1987), de Harry F. Saint. En América Latina, en cambio, destaca *Garabombo, el Invisible* (1972), de Manuel Scorza. Dos formas de evaluar esta coincidencia puede incluir a un tipo de intertextualidad (las meras alusiones) o hipertextualidad (el pastiche o la continuación), según lo entiende Genette. Podría asimismo tratarse de una coincidencia. La extensión de lo que podría considerarse plagio de un título, un capítulo, todo un libro, será evaluada antes de presentar una metodología de comparación textual.

Estébanez Calderón nos lleva al terreno de lo moral con la apropiación de aspectos fundamentales de manera consciente e indebida. Lo *consciente* se sitúa en el campo extraliterario, y se puede vincularlo con la intención del autor, lo cual conduce a un acercamiento histórico-biográfico en la interpretación literaria. La inclusión del calificativo *indebida* nos convence de que estamos vinculados inevitablemente a la moral y la ética. El *quid* es encontrar hasta qué punto lo extraliterario puede o debe usarse para un análisis de textos en donde la autoría y el año de publicación deben considerarse. Con la posible inclusión de una dimensión ética en el caso del plagio, el panorama para una definición se vuelve más compleja.

2.2.4 Cuarta aproximación: la asimilación en Monreal y Tejada y Haggar

Uso patente de motivos tomados de la obra de otro artista sin asimilarlos (Monreal y Tejada, Luis y R. G. Haggar 324).

La asimilación de Estébanez Calderón está en concordancia con este corto enunciado de Monreal y Tejada y Haggar, lo que resalta su importancia. Aquí se abarca a todas las manifestaciones artísticas. *Patente*, sinónimo de explícito, merece una precisión. Una relación entre lo patente y el arte se encuentra en Coleridge, quien ha sido acusado de plagiarlo. Aunque no es objeto del presente estudio, se mencionará en esta investigación un par de metatextos que se han vertido sobre su obra. En principio el morfinómano poeta aún tiene sus defensores, quienes reflexionan sobre su collage de los filósofos alemanes Schelling y Schlegel: “In one book Thomas McFarland sees his [Coleridge]

thefts as being not plagiarism but ‘a mode of composition –composition by mosaic organization’” (Mallon 33). Lo mismo ocurre con la escritora Hegemann (cap. 3), las citas provienen de un solo autor y el hipotexto no aparece mencionado, por lo que hay razones para la sospecha. Pero en ambos casos habría que preguntarse, sin embargo, de qué manera se han tomado esas partes, cómo aparecen en la nueva obra y si en el mosaico existe el mismo sentido que en los textos originales o si han sufrido algún proceso de transformación.

Sobre los *motivos* mencionados por Monreal y Tejada y Hagggar, bien se sabe que estos no son infinitos, por lo que es inevitable su repetición. Su número es tan limitado que hasta ha sido posible ordenarlos y catalogarlos. Tenemos a disposición libros como el de Elisabeth Frenzel y su inventario de motivos literarios: el doble, el mártir, el origen desconocido, el bandido justo, han sido explotados y sobreexplotados por la literatura. Sin embargo, ha habido diferencias apreciables entre uno y otro escritor a la hora de encarar dichos motivos. Se intuye que a esas diferencias se referían Monreal y Tejada y Hagggar, y no a los motivos en sí.

2.3 Terminología relacionada

Y Tennyson exclamaba: “¡Como si nadie hubiera escuchado al mar excepto Horacio!”
(Shipley 403-404)

2.3.1 Atribución y copia

Tanto *atribución* como *copia* son nociones problemáticas desde la autoría, aunque hayan tenido más resonancia en el ámbito pictórico que en el literario. Una obra sin firma está sujeta a varios exámenes de tipo estilístico y,

mediante la comparación de trabajos, se puede adjudicar la autoría a determinado artista. Esto se denomina atribución (Monreal y Tejada y Hagggar 43). Con la posibilidad de un análisis estilístico, resurge la noción de originalidad: determinadas características expresivas responden a cierto autor, por ejemplo Genette alude al idiolecto (97). Pero el concepto apuntado tanto por Monreal y Tejada como por Hagggar incluye otros dos requisitos: la atribución debe ser hecha por una autoridad reconocida y aceptada por especialistas y eruditos. Si adaptamos esta estrategia en la literatura, notaremos la necesidad de cierta unanimidad de criterios, esto es la presencia de metatextos que justifiquen la atribución.

En este caso la idea de atribución se complementa con una segunda condición: debe considerarse, en la obra, tanto los datos como las circunstancias históricas (Monreal y Tejada y Hagggar 43). Nos encontramos de nuevo frente a una realidad extratextual. El énfasis no se centra en el trabajo sino en su autor, y los especialistas parecen guardar el derecho de designar al creador de una obra anónima.

En cambio, en el desarrollo de la noción de copia, Monreal y Tejada y Hagggar se desentienden de la importancia de otorgar paternidad a las obras pictóricas. Tanto en este caso como en la atribución, desconocemos a los autores, pero en el segundo nos interesa averiguarlo. ¿Por qué? El arte que Monreal y Tejada y Hagggar representan en sus definiciones es aquel que aprecia la unicidad, la originalidad, y las copias son completamente lo opuesto. Nos encontramos con una visión tradicionalista y canónica: las atribuciones merecen la pena solamente

si el trabajo evaluado parece provenir de un gran maestro; lo contrario implicaría una importancia tan efímera como las copias.

Dado que a la copia se la ha definido como una reproducción realizada en época contemporánea a la del autor o más tarde (Monreal y Tejada y Hagggar 105-106), el énfasis otorgado al paso del tiempo hace que los autores de la definición encuentren en las copias un valor no artístico: esto es, histórico y testimonial.

Monreal y Tejada y Hagggar encuentran, de todas maneras, que en algunos casos las copias pueden tener un interés estético, ante todo si el original está perdido. Su ejemplo de que las esculturas griegas se conocen gracias a las copias romanas demuestra nuevamente cómo la copia es un reemplazo inferior al original, sin tomar en cuenta qué tan buena haya sido su ejecución. Una versión romana nunca sería equivalente en importancia a una griega, aunque la romana fuera la única en existencia: siempre habrá un tipo de nostalgia por la obra original perdida.

Resulta paradójico que, de todas maneras, Monreal y Tejada y Hagggar encuentren finalmente que las copias podrían tener valor por sí mismas solamente en un caso específico: cuando las copias son realizadas por artistas de gran reputación. Si nos ceñimos a esta propuesta, el concepto de originalidad experimenta un giro, pues la obra deja de ser única por lo que es para adquirir su unicidad gracias a quien la hizo. Esta noción sobre arte y trabajo la comenta Foucault en su razonamiento sobre las funciones del autor y de la construcción que hacemos del mismo: “Critics doubtless try to give this intelligible being [the

author] a realistic status, by discerning, in the individual, a 'deep' motive, a 'creative' power, or a 'design'"(15). El tema parece salirse de la esfera del arte en donde se acostumbra a apreciar a la obra por sí misma independiente de otros factores. Igualmente sale del campo puramente artístico la sugerencia ética de Monreal y Tejada y Haggar, donde relacionan la copia de mala fe con la falsificación. La mala fe en la autoría tiene relación tradicional con el plagio. La diferencia entre esos conceptos, copia de mala fe y mera copia, si bien ocurre en el terreno de lo moral y no en el artístico, afecta a este último: no se compara la perfección técnica entre una copia presentada como tal y una falsificación. Lo que se juzga es la intención de suplantar a un creador.

La tradición literaria otorga validez a las denominadas sagas o secuelas, lo que Genette da en llamar continuaciones, y lo que en lenguaje posmoderno puede denominarse *fan fiction*. Sin embargo, en las sagas no existe intención alguna de suplantar al autor: el hipotexto no está escondido. De la misma forma, los escultores italianos que reproducían las obras griegas o los pintores posteriores a Da Vinci que han reproducido *La Gioconda* no han tenido la intención de hacerse pasar por autores del original.

En la búsqueda de una voz propia, y debido a una concepción particular sobre la originalidad, muchos artistas consideran a la elaboración de réplicas como una tarea de inferior calidad. En estricto, el concepto de un reproductor de réplicas se acerca al de artesano: "Persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico" ("Artesano" 203).

El trabajo mecánico será estudiado en el acápite 4.4.1, en oposición al trabajo creativo. Analizar ahora las diferencias o similitudes entre artistas y artesanos nos desviaría considerablemente del tema e implicaría varias evaluaciones comparativas, entre arte y folclore, por ejemplo. Baste con corroborar la existencia de una tradición que diferencia el trabajo de reproducción con lo estrictamente artístico.

2.3.2 Imitación

Voltaire, en su *XXVII carta filosófica*, afirma rotundamente: <<Todo es imitación. Boyardo imitó a Pulci, Ariosto imitó a Boyardo. Los espíritus más originales se pisotean los unos a los otros>>. (Sainz de Robles 632)

Tras destaparse escándalos vinculados al plagio, sucede a menudo que el autor aludido basa su defensa en el hábito de los antiguos retóricos: la imitación. “Se zurce, se teje, se corta, se añade, como los rapsodas. Y no puedes estar poniendo comillas a cada rato. También Homero zurció, y se hizo así hasta el Renacimiento, sin problemas” (“De Cuenca”). La afirmación lleva a las argumentaciones de que el arte por esencia es imitativo. Aunque los acusados han encontrado seguidores incondicionales, se topan asimismo con detractores:

Lo peor de toda esta increíble historia han sido sin duda las explicaciones de los plagiarios, que van de lo sublime a lo grotesco. De Cuenca considera que el autor por él plagiado debería estarle agradecido por la difusión que hace de sus ideas. (...) Racionero no ve sino 'intertextualidad' en su plagio: 'Buscar lo que han dicho otros y contarlo. No vas a inventar. Lo hacemos todos'. Qué revelador resulta que Racionero tenga tan asumido que no va a 'inventar' nada y que no tiene nada nuevo que decir sobre el tema que trataba en su libro, la Grecia clásica. ¿Por qué entonces estas personas aceptan encargos de libros y artículos si no son capaces de añadir nada de su cosecha? ¿Hasta dónde puede llegar su vanidad

literaria? ¿De dónde se han sacado que un refrito aderezado con un poco de plagio es lo más normal del mundo? (Sánchez-Cuenca)

Los autores de la época greco-romana como Isócrates, Séneca, Horacio, Ovidio, Terencio, etc., entendían que la imitación resultaba inevitable en el proceso creativo. Tres pasos se seguían en la búsqueda de la originalidad, y el primero tiene relación con la influencia: seleccionar las mejores obras de los mejores autores para ser imitadas (White 7-10). Los otros dos eran reinterpretar esos textos y, finalmente, mejorarlos.

Si bien los antiguos retóricos fomentaron la imitación, ésta no equivalía a plagio. Diversas fuentes (Mallon 6; Lindey 95; Shaw 126) señalan a Marcial (40 d.C. - 104 d.C.) como el primer autor que utilizó la palabra plagio como sinónimo de robo literario. Tanto Marcial como sus contemporáneos miraban a modelos griegos, y la inclusión de un nuevo término solo muestra la necesidad de diferenciar lo que otros poetas hacían de la legítima imitación, aunque en este punto es pertinente un matiz.

Terry (2) apunta correctamente que Marcial relaciona el plagio con el robo de una obra íntegra, no de parte de una obra. En los epigramas 52 y 66 del libro primero, efectivamente, la intención de Marcial es utilizar el vocablo plagio como un proceso en el cual se reemplaza a un autor por otro. Sin embargo, Terry resta importancia a otros epigramas, por ejemplo al 53: Fidentinus ha incluido en su libro, además de los textos robados a Marcial, un poema propio: por lo que no toda la obra vendría a ser una copia servil; o al epigrama 100 del libro décimo, donde Marcial no recurre a la palabra plagio pero alude a un robo literario. Un

robo distinto: la inserción de sus versos en el poema de otro autor, en lo que puede considerarse como ejemplo de un proceso de imitación pobremente ejecutado:

Fool, why do you mix your verse with mine? What do you want, wretch, with a book at odds with itself? Why seek to herd foxes with lions and to make owls resemble eagles? Though you have one foot like Ladas, it's no use, you silly man, trying to run with a wooden leg (Martial 415).

Las reflexiones de Shipley (326-327), por su parte, se resumen en dos puntos: el primero es que, ante la imitación, no nos encontramos con un proceso servil de copia. El adjetivo *servil* ya había sido utilizado por Sainz de Robles en relación con la propia imitación. Aunque copia o imitación serviles vendrían a ser sinónimos de plagio, no ocurre lo mismo con copia e imitación a secas, según inferimos de lo expresado por Monreal y Tejada y Hagggar por una parte, y por Shipley y Sainz de Robles por otra.

En un segundo punto Shipley diferencia a la imitación del plagio. La primera se trata de una disciplina formativa: la imitación retórica, donde el discípulo aprende a corregir sus errores y la usa como medio para desarrollar el pensamiento, aunque se matice que “la práctica de imitar modelos mantiene pocos defensores ahora” (327).

Por su parte, Sainz de Robles no olvida cierta tendencia a la imitación en el caso de las corrientes literarias, o ciclos como él los denomina (632): la novela pastoril, picaresca, caballeresca, etc. A su criterio, existe imitación literaria cuando un escritor toma de otro uno o más de los ingredientes retóricos: invención, experimento, la elocución o el estilo. Para ejemplificar señala el caso

de Virgilio, donde apunta que su deuda con respecto a Homero es evidente en apenas uno de los apartados anteriores. “Virgilio imitó a Homero, tomando de él el argumento, los personajes y las situaciones; pero su elocución fué (sic) original” (632).

La aproximación de Gerard Genette es distinta. En principio, el francés cataloga como architextualidad lo que para Sainz de Robles son ciclos. La imitación del estilo, por su parte, viene a ser un tipo de transformación compleja: el ejemplo sobre Virgilio y Homero es tratado también en *Palimpsestos*, por lo que encaja en su tipología sobre hipertextualidad:

Para transformar un texto, puede bastar con un gesto simple y mecánico (en el límite, arrancando algunas páginas: es una transformación reductora); para imitarlo, en cambio, es preciso adquirir un dominio al menos parcial, el dominio de aquel de sus caracteres que se ha elegido para la imitación; de aquí que, por ejemplo, Virgilio deje fuera de su gesto mimético todo lo que en Homero es inseparable de la lengua griega (Genette 16).

La imitación indirecta requiere de talento. Pero el talento del imitador se debe a la existencia del imitado. El talento de dependencia resulta vinculante a la hipertextualidad de Genette. Petrarca⁵ a su tiempo había señalado que la imitación de los antiguos debía ser ecléctica, asimilativa y normativa. La asimilación, que tanta importancia adquirió para Petrarca, nos remite al antiguo mundo grecolatino en el que los artistas romanos siguieron el ejemplo de los griegos; la Edad Media continuó con la tradición imitativa, extendida durante el

⁵ Basta leer su “Carta a Lelius” para descubrir que aborrecía el robo literario y no lo relacionaba, en absoluto, con el trabajo artístico de imitación. Aunque los casos mencionados eran, en estricto, ejemplos de falsas atribuciones (textos que circulaban con la firma de Petrarca y que no eran suyos), encontramos en su discrepancia un profundo espíritu de respeto a la autoría: “Therefore, the people attributing them to me are doubly in the wrong: they rob their author of their work and burden me with what is not mine. It is asked whom they are treating worse, that is rather difficult to decide” (Petrarca 65).

Renacimiento, cuando “las autoridades literarias aconsejan a los principiantes aprender mediante la imitación de los antiguos, sobre todo Cicerón y Virgilio” (Shipley 326). Imitar modelos durante el Renacimiento se consideró como un método secundario del objetivo real: la imitación de la Naturaleza y la verdad, cualidades presentes en la filosofía platónica:

This Platonic view not only offers an account of what sort of thing a work of art is but also places a value on art in general. Art by its nature is inferior, doubly removed from the true reality of the Platonic Forms, and does not tell the truth (Sheppard 6).

Aunque en el siglo XVIII los artistas neoclásicos volvieron la mirada a los viejos parámetros, de a poco comenzó a caer en desuso la imitación de la naturaleza y su intento de captar el espíritu de un modelo mediante la emulación. La imitación vino a relacionarse básicamente con tendencias como el Realismo o el Naturalismo. El término *original*, usado por Sainz de Robles en sus especulaciones sobre Homero y Virgilio, aparece en ese contexto como opuesto a imitación. Comparamos esta afirmación con Genette, primero desde el cristal de las artes plásticas y luego desde las letras:

Imitar directamente [las artes plásticas], es decir, copiar un cuadro o una escultura, es intentar reproducirlo lo más fielmente posible con los propios medios, y es un ejercicio cuya dificultad y valor técnico son evidentes (Genette 102).

Cabría preguntarse si existe un equivalente literario gracias a la correspondencia entre las artes. Problematizaríamos la validez en una expresión que repita, exactamente punto por punto, los mismos mecanismos de otra expresión textual.

Si existen corrientes que se basan en la imitación, vale la pena preguntarse por la finalidad de una imitación textual exacta.

Al respecto, el teórico francés extiende su comentario:

Imitar directamente, es decir copiar (recopiar) un poema o un fragmento musical, es una tarea meramente mecánica, al alcance de cualquiera que sepa escribir o colocar las notas en una partitura, y carece de significación literaria o musical (Genette 102-103).

El plagio como tal nunca encontró legitimidad entre griegos y romanos, aunque las artes plásticas hayan aceptado las copias y réplicas, y más que en otras áreas artísticas, en ellas se impulse la reproducción de los modelos considerados clásicos, dignos de reiterada inmortalización. La imitación promovida a su tiempo por los artistas romanos nos lleva al camino aparentemente inevitable para cualquier artista: la influencia.

Es asimismo discutible que el arte por esencia sea imitativo. Sin duda lo ha sido para diversas tendencias y conserva aún cierto estatus, pero ha sufrido mucha mengua en beneficio de posturas conceptuales. Sin hablar necesariamente de defensores de la imitación en las artes modernas, hay teóricos empeñados en señalar las virtudes de la tradición. Ítalo Calvino ha impulsado la idea de retomar a los clásicos, y ésta ha sido la visión de Bloom ("Un extravagante") al enfrentarse a los nuevos estudios de género y voces marginales: un apoyo total a los escritores cobijados por la tradición, aquellos que están en su canon literario para Occidente.

La diferencia entre imitación y plagio es de capital importancia para el presente estudio. Al mismo tiempo, la imitación vista desde la transtextualidad

genettista no ha problematizado del todo la elaboración y recepción de los textos. Finalmente, Genette ha echado mano, ante todo, de ejemplos de la literatura francesa para desarrollar la tipología de vínculos textuales, mientras que la actual propuesta se enfocará en literatura hispanoamericana, específicamente a la obra de uno de los estilistas más destacados del siglo XIX, Juan Montalvo, bajo la lupa de un metatexto definido: un trabajo previo de aproximación transtextual entre una obra de Montalvo y el *Quijote* de Cervantes, a cargo de Parra Londoño. Dicho estudio, que incluye un acercamiento a la interpretación textual, será el punto de partida.

Parra Londoño define el architexto, para este caso, como “todos los relatos que se escriban sobre Don Quijote” (265), lo que se vuelve una interpretación personal de la propuesta genettista. El francés, sin llamarlo directamente architextual, apunta a que “el corpus imitado puede ser un género en el sentido habitual del término” (102). La de Parra Londoño es una aproximación ambiciosa y acertada: la architextualidad aparece como una tipología que une a textos que comparten ciertos elementos y pueden ser categorizados. El mismo *Quijote* de Avellaneda, del cual hablaremos más adelante, se encontraría en este grupo.

Juan Montalvo incursionó en la narrativa, tanto en novela como en cuento: *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*, es un texto publicado en 1885. Pero la fama se la debe a los ensayos políticos. Una de sus obras cumbres, *Las catilinarias* (1880-1882), denuncia la tiranía de Ignacio de Veintemilla, aunque también se ocupa de otros

personajes como los ex presidentes José María Urbina, Antonio Borrero y Gabriel García Moreno. Estas semejanzas entre los textos de un mismo autor, denominada intratextualidad por Martínez Fernández (60), la encontramos en los textos de Montalvo: en los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* hay menciones a políticos ecuatorianos de la segunda mitad del siglo XIX.

La alusión es clara en forma de paratexto: el título de Montalvo nos remite al hipotexto más famoso de un autor. Usa la misma estrategia en *Las catilinarias*. Al existir alusiones tan explícitas con los títulos, cualquier sospecha de plagio pasa a un segundo plano: nos vemos frente a un juego intertextual, que para la transtextualidad de Genette sería más bien hipertextual. La imitación no tiene una función de burla, por lo que no le corresponde el régimen satírico. Se trata de un pastiche: la reminiscencia principal a la obra de Cervantes está en el estilo, en la escritura. En menor medida hay coincidencias en el argumento. Justamente por ello no hay travestimiento, o en todo caso no es lo más importante. La imitación en Montalvo se produce tan solo hasta cierto punto. Como las iguales de Orwell, hay textos que son más imitadores que otros:

En otras palabras, el que hace una parodia o un travestimiento se ocupa esencialmente de un texto, y accesoriamente de un estilo; por el contrario, el imitador se ocupa esencialmente de un estilo y accesoriamente de un texto: su blanco es un estilo (...) La esencia del mimotexto, su rasgo específico necesario y suficiente, es la imitación de un estilo; hay pastiche (o imitación satírica, o imitación seria) cuando un texto manifiesta, realizándola, la imitación de un estilo (Genette 100).

En cuanto a *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, más allá del título, hallamos semejanzas en estilos y en las acciones narrativas. En ese proceso de transformación, la técnica imitativa de Montalvo, tal y como apunta Parra

Londoño, es la del pastiche. En ella encontramos capítulos que guardan paralelismos con el hipotexto de Cervantes (Parra Londoño 270-271). En cuanto a los personajes, Parra Londoño ha demostrado acertadamente las similitudes entre el Quijote y Sancho con respecto a la versión americana, aunque apunta (275) que la ridiculización del Quijote montalvino resulta menos frecuente que en el propio Cervantes.

Una imitación, sin embargo, no tiene por qué echar mano de citas textuales para considerarse como tal (Genette 106), basta con la elaboración de un discurso similar pero nuevo a la vez. En este caso, el aporte decisivo de Parra Londoño está en la evaluación de las diferencias dialectales y léxicas del discurso imitativo del ambateño en relación con el del ibérico. El uso de los dos puntos y el vocabulario, sobre todo los quichuismos y los topónimos, muestran una diferencia estilística, a pesar de lo preciso del pastiche en general, lo que colaboraría con la impresión de Cordero de Espinosa de que la obra es "un intento de reivindicación del ser americano" (87). En cualquier caso, se evita la reproducción directa y nos encontramos con lo que Genette esperaría en una imitación literaria, esto es una producción nueva: "La de otro texto en el mismo estilo, de otro mensaje en el mismo código" (103).

Aunque Parra Londoño asegura que los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* "no es continuación ni una modificación del original" (265), podría ser ambas cosas. Montalvo toma acontecimientos narrados por Cervantes para proseguir su propia acción narrativa, y el mismo Parra Londoño (266) recuerda la alusión a la historia de la penitencia inconclusa del Quijote. Los capítulos finales

de ambas obras, además, incluyen el testamento en verso. Sin embargo, en el caso de Montalvo, su personaje ha elegido el romance para el testamento, y el capítulo no termina con su fallecimiento. Adicionalmente, el caballero andante en Montalvo nunca recupera la cordura, y el mismo testamento es manipulado por un intruso. La impresión general es que nos encontramos ante tratamientos diferentes. El compromiso coyuntural del Quijote montalvino y sus alusiones a la situación política ecuatoriana (Parra Londoño 269; Cordero de Espinosa 95) evidentemente modifican el hipotexto cervantino. En la mesa redonda posterior a la presentación del texto de Parra Londoño (“Debate” 618), se especifica que los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* fue escrita en principio con la intención de convertirse en “una sátira antigarciana, de modo que para ‘quienes estaban en el ajo’, esto es para los entendidos, significaban muchas cosas más”.

Sin embargo, tomamos distancia de otros aspectos de la propuesta transtextual de Parra Londoño y su entendimiento de las relaciones hipertextuales. Se equivoca al equiparar el *Ulysses* de Joyce con *La Odisea* (263) y mostrarlo como un ejemplo, según su lectura de Genette, de transformación indirecta o imitación. Muy al contrario, Genette (15) afirma que la relación entre las dos obras es de transformación simple o directa porque los eventos que ocurren en Dublín en el siglo XX son fruto de la narración homérica. El ejemplo típico de transformación indirecta o imitación, en cambio, es el que se produce en la relación entre *La Odisea* y *La Eneida*. Sin repetir las acciones, Virgilio imita a Homero pero cuenta otra historia. De esta manera, el vínculo entre las obras de Homero y Joyce implica decir lo mismo de otra manera (transformación

simple) mientras el vínculo de Homero con Virgilio apunta a narrar otros eventos de manera parecida (imitación). En todo caso, concordamos con Parra Londoño en que esta última es el proceso que ha seguido los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* en relación al *Quijote*.

Para reflexionar sobre el proceso imitativo de Montalvo, Parra Londoño acepta como válida la teoría de Umberto Eco dentro de su propuesta transtextual (263), pero aparentemente falla en su total comprensión de la misma, pues considera que una lectura podría ser inagotable (263). Dado que ha mencionado en el mismo párrafo la aproximación a la obra abierta de Eco (sobre la cual profundizaremos en el cap. 4), suponemos que Parra Londoño se refiere a la interpretación textual. Eco cree que una obra puede tener múltiples lecturas, pero no cree que tenga todas las lecturas posibles. El campo de interpretación se vuelve, entonces, limitado, no inagotable. Es más: el ejemplo de Parra Londoño sobre *Pierre Menard, autor del Quijote* demostraría justamente lo contrario de las intenciones de Eco. La aceptación del texto de Pierre Menard como una obra distinta a la de Cervantes otorgaría al lector un poder ilimitado de interpretación, poder hacia el cual Eco siente escepticismo dado que conllevaría a la sobreinterpretación textual.

Asimismo es discutible, basado en la aproximación de Parra Londoño al texto de Borges, la postura de que una simple copia no es un plagio (263). Utiliza el término copia de la misma manera ambigua que el de plagio: ¿se refiere a Montalvo y su texto? La obra no es una copia, es un pastiche. Mezcla, por añadidura, la noción de influencia o intertextualidad genérica: “La literatura sería

entonces un eterno palimpsesto” (265), lo cual apenas tiene asidero si tomáramos el concepto intertextual de manera abarcante. Sin embargo, Parra Londoño ha citado a Genette, y para el francés hay ciertas obras que son más intertextuales que otras.

Admitimos en el caso de Cervantes y Montalvo la hipertextualidad: no se puede asegurar que el ambateño ejecuta una imitación servil. Dado que también imitó a Cicerón (*Las catilinarias*), conocemos su tendencia a mirar a los grandes maestros, lo que se puede confirmar con la lectura del propio prólogo a los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*.

2.4 Plagio: definiciones y límites en trabajos académicos

En la “Nota al lector”, paratexto incluido en *The Melancholy Anatomy of Plagiarism*, descubrimos que el plagio produce dolor: “Real people are inflicting real pain. The unhappy reality is that plagiarism, whatever else it is, is an exercise in pure pain: purposely inflicted to inhibit or punish” (St. Onge vii), un comentario no enfocado a la actividad artística, pero relacionado con la recepción del texto y su rostro extraliterario inherente. Otros párrafos de esta misma sección muestran una defensa apasionada, aparentemente excesiva:

A half of a century in higher education as student, professor, administrator, a diligent reader, inveterate scribbler, and selective file keeper, these old eyes have rolled in large amounts of delight punctuated by episodes of dismay. They have seen the copywork of undergraduates, graduates, colleagues, and administrators (vii-viii).

La obra de St. Onge contiene matices que no se compaginan con las intenciones de la presente investigación, como aquel subcapítulo sobre la psicobiología del

plagio, o momentos donde se enreda con la cleptomanía, personalidad múltiple o la memoria fotográfica. St. Onge tiende a enfatizar su visión del fenómeno desde un punto de vista ético (33), bajo la opinión de que el plagio es inevitablemente dañino: un problema de buenos y malos, victimarios y víctimas. Cuando desliza casos concretos, encontramos que éstos tienen especial énfasis en lo legal, si bien algunas de sus reflexiones podrían ser útiles.

St. Onge merece una mención porque intenta distintos enfoques de un mismo fenómeno, aunque requeriría mayor apoyo de literatura científica como en su comentario de que el plagio, tal vez, pudiera ser estudiado desde otra visión: "Plagiarism as a pathology of the thinking process" (9). Al mismo tiempo, hay cierta inclinación a sonar contradictorio. "It cannot be said that the message, whatever it is, hasn't been sent. The plethora of definitions would suggest that the literary and scholarly realms are unanimous in their own minds about the reality of plagiarism whatever it is" (51). Sabemos que el plagio viene a significar casi todo o casi nada, desde imitación hasta intertextualidad, debido a las distintas nociones que lo abordan. Tal vez por ello el mismo St. Onge ha añadido "whatever it is" e incluso se ve obligado a confesar que, sobre este término, apenas puede quedar una idea de generalidad en el receptor: "Plagiarism shares a curious semantic feature with the term *pornography*. Even though we cannot agree on specifics, 'We know it when we see it'" (51).

Termina por admitir que no hay acuerdo alguno sobre las características específicas del plagio, para después señalar paradójicamente: "No need has been found to refine it [the word *plagiarism*]. It is too laborious to attempt to improve

it” (52). En esas líneas compartimos con St. Onge: ha habido demasiadas maneras en las cuales se ha enfocado el término. De todas formas, en su epílogo, nos otorga su propia definición de plagio.

Plagiarism is an intentional verbal fraud committed by the psychologically competent that consists of copying significant and substantial uncredited written materials for unearned advantages with no significant enhancement of the materials copied (101).

En la misma se incluye demasiadas menciones judiciales y psicológicas en detrimento de nociones artísticas, además de ir cargado de un aire moralizador. Es de interés apuntar que, durante su obra (fecha en 1988), ni siquiera menciona el término intertextualidad. Sin embargo, hay una acotación dentro del ámbito académico que de alguna forma puede vincularse al presente estudio, pero desde la práctica y la influencia:

The crux of plagiarism is who owes what to whom and why. Moral and intellectual debts accumulate quickly while paying them off can become laborious or even hazardous. It is assumed that scholars must not only engage in persistent study but must also share their intellectual achievements by offering them to the broadest academic community through publication (45).

La tradición y las deudas intelectuales son el campo de Harold Bloom en escritos como *La angustia de las influencias* o *El canon occidental*. Resulta pertinente sintetizar parte del pensamiento que ambas comparten y que parecería irrefutable: la influencia y la tradición marcan a cualquier autor. Lo anterior se relaciona con una descripción a cargo de Bertrand Goldgar, quien explica cómo puede discurrir parte del debate respecto a originalidad y plagio:

In a sense the central debate over plagiarism is very simple: either one believes that what the world still calls ‘plagiarism’ has some

mode of existence and is a moral issue related to theft or acts of appropriation, or one thinks it is an illusion, a term rendered meaningless because there is no possibility of originality (Goldgar 215).

Esta visión nos imposibilita acercarnos a opciones intermedias. El plagio podría no estar vinculado principalmente a asuntos morales, y tampoco podría ser una ilusión. Pero la idea de ausencia de originalidad está latente. Si los literatos se ven incapaces de desprenderse de la sombra de sus predecesores, se convierten en mayor o menor medida en plagiarios. Y la manera más fácil de leer a Bloom es afirmar que no hay nada nuevo bajo el sol. Pero es en este momento en que se encuentra justificación en *La angustia de las influencias* y *El canon occidental* y su lectura como obras complementarias. Si fuera imposible aportar algo novedoso en la escritura, entonces deberíamos concentrarnos en leer los clásicos greco-latinos y unos pocos textos de tradición oriental como el Mahabharata o la Biblia. Pero Bloom sabe que textos posteriores ofrecen una nueva perspectiva al lector. Al elaborar su propia lista del canon, Bloom hace una recomendación de lecturas, las cuales incluyen textos de autores contemporáneos como *Foe* de J.M. Coetzee y *Ellos* de Joyce Carol Oates. Y antes ha incluido recomendaciones de docenas de libros posteriores a la aparición de los clásicos. En entrevistas (Hax), tampoco oculta su preferencia por narradores estadounidenses contemporáneos como Pynchon y Roth. De esta manera, se remarca el poder de la influencia pero no se excluye la existencia de lo novedoso dentro de la literatura. Si alguien afirmara que *La Odisea* de Homero y el *Ulysses* de James Joyce son la misma obra, la existencia del segundo texto vendría a ser innecesaria, pero tal y como

dice St. Onge, “But language is a great font of new forms” (7). Terminamos con la sospecha de que Bloom estaría de acuerdo con el siguiente apartado:

All this mourning about the exhaustion of ideas is, of course, nonsense. However old general notions may be, new people are constantly coming into the world, and each generation, each epoch, looks about with different eyes, and speaks its heart and mind with fresh accents. The final word has not been uttered on anything, nor ever will be so long as mortals continue to walk the earth (Lindey 16).

Lindey reflexiona sobre la originalidad, el plagio en arte (incluye películas, música y teatro) e incluye capítulos donde se menciona a Dickens, Wilde y Víctor Hugo. También toca el campo legal, y al igual que el propio St. Onge desarrolla apartados propios de ética y psicología, aunque la variedad de ejemplos que ofrece Lindey es mejor en calidad y cantidad. Acepta que el plagio contiene caminos laberínticos, pero no duda en definirlo desde el primer capítulo, contrario a lo que hace St. Onge:

Plagiarism is literary –or artistic or musical– theft. It is the false assumption of authorship: the wrongful act of taking the product of another person’s mind, and presenting it as one’s own. Copying someone else’s story, or play or song, intact or with inconsequential changes, and adding one’s name to the result constitute a simple illustration of plagiarism (Lindey 2).

La primera línea supondría que Lindey toma al plagio desde un punto meramente artístico. Esa suposición deriva en un error: *literary* tiene vínculo, en este caso, tanto con la literatura científica como con la de ficción. Además, en su afán por describir el fenómeno, echa mano de una expresión cercana al ámbito moral: “wrongful act”. El resto tiene la ventaja de ser directa y clara, y la desventaja de

que, como todo acercamiento breve a un término controversial, evita especificaciones espinosas.

Aunque se agradece su exposición sobre el panorama histórico del plagio, Lindey contiene puntos irrelevantes para la perspectiva de esta investigación, entre ellos el hecho de que “since any discussion of plagiarism is, from a realistic standpoint, meaningless without reference to the legal consequences, I have devoted quite a bit of space to court cases” (xiii). Es más bien otro autor quien otorga importancia al plagio y al asunto artístico y que, al mismo tiempo, lo vincula con la asimilación, palabra evaluada en acápites anteriores:

Plagiarism is, then, a failure of the creative process, not a flaw in its result. Although imitation is an inevitable component of creation, plagiarists pass beyond the boundaries of acceptable imitation by copying from the work of others without improving on the copied material or fully assimilating it into their own work; by failing to attribute the copied material to its actual author; and by intending to deceive others about its origin (Stearns 7).

Stearns también diferencia la imitación, que en este contexto es sinónimo de influencia, de la copia. Asimismo resaltamos sus reflexiones sobre la ausencia de la fuente original. En resumen, la definición de Stearns es sencilla, pero para el análisis desde una perspectiva artística luce completa: no hay menciones ni a la ley, ni a la psicología, y se refiere tangencialmente a la moral.

Recalcamos que en buena parte del material revisado de corte académico, no se mencionan los posibles vínculos entre intertextualidad y plagio, ya sea por tratarse de libros anteriores a 1960, ya sea por desconocimiento o desinterés. Dedicaremos todo el capítulo 3 para encarar este tema.

2.5 Conclusiones

Nos aproximamos a una tipología vinculada con el plagio, pero como punto de partida aceptamos una perspectiva tradicionalista y normativa que estará bajo continua evaluación en temas como la producción y recepción de textos. Definimos la manera en que entendemos el tema: el plagio es la copresencia de un texto en otro y la intención de ocultamiento del hipotexto. Esto es, la repetición en un escrito de elementos con características específicas, existentes previamente en otro. Dichos elementos no están asimilados, lo que implica que no existe un cambio de sentido con respecto al original. Por su tratamiento, esos mismos elementos levantan la sospecha de una copia, descartándose la coincidencia, una intención de homenaje o la influencia. El nuevo texto oculta la existencia del escrito original y la deuda que tiene con aquel, sin que esto pueda ser confundido con cualquier otra noción canónica (imitación, secuela, etc.) dentro de la tradición literaria.

Esta definición enfrenta varias dificultades. Vocablos como *asimilación* y *elementos* deben ser despojados de su vaguedad, y espero haberlo conseguido durante la investigación sobre originalidad, las cuales serán complementadas posteriormente al evaluar la intertextualidad (ver cap. 3). Asimismo la posibilidad de ocultar la existencia del escrito original nos señala un tipo de mala fe, por lo que el plagio literario podría verse, por diferentes razones, imposibilitado de despojarse de un dejo moral (ver cap. 4).

Se ha mencionado también la *intención*, y la pregunta es saber si la postura de plagio puede estar relacionada con una interpretación del texto

literario solamente a partir de la perspectiva del lector (teoría de la recepción), una interpretación de la intencionalidad del autor (aproximación histórico-biográfica) o si a partir del mero análisis del texto podemos interpretar que hay una intencionalidad de plagio (lo que nos empujaría a tomar como base la teoría de obra abierta de Umberto Eco). Parra Londoño ha tomado este último camino, si bien se ha expresado a su tiempo dudas sobre su lectura de Eco.

La primera parte del presente capítulo ha demostrado la disparidad de aproximaciones que existen en cuanto al plagio a partir de definiciones que deberían, en principio, ser más o menos similares, lo cual confirma la necesidad de un estudio a fondo de la naturaleza del fenómeno. La aseveración de Terry, quien dice de Marcial que éste consideraba como plagio la obra íntegra y no parte de la misma, aunque discutible, encuentra ejemplos válidos en los epigramas, y parece apoyar la idea de Genette: el plagio como un fenómeno literal. Sin embargo, la apreciación genettista del canon choca con las convenciones actuales, donde encontramos suficientes señales de que la copia parcial puede considerarse plagio, dependiendo del contexto y de su uso en la obra: Estébanez Calderón apunta al calco en lo sustancial; Monreal y Tejada y Haggar se refieren a elementos no asimilados.

Dichas definiciones también nos han servido para recabar ejemplos y reflexionar sobre puntos álgidos, que incluyen las nociones de originalidad y asimilación. Al remitirnos directamente a la fuente en el caso de Eliot, descubrimos que la cita de Mallon era incompleta y el giro oculto permite cerrar una visión sobre el vínculo de lo diverso en cuanto a la originalidad y lo

imitativo. Se admite la validez y necesidad de la influencia y el requisito de cambios suficientes para llamar nueva a una obra, esto es la transformación en la transtextualidad. Las características que los críticos en una obra consideran originales han sido utilizadas con anterioridad en distintos contextos, y resulta complicado imaginar ejemplos por fuera de esta aseveración. Primordialmente la originalidad radica en la manera especial en que se ensamblan las distintas piezas y la forma en que funcionan como un todo en un sistema.

Dado que la postura de la presente investigación es ecléctica, me he detenido en términos que considero relevantes, como el de imitación. La imitación es tan importante que mostramos un ejemplo y explicamos las razones por las cuales no podemos confundir esta categoría de hipertextualidad con plagio. Al mismo tiempo, demostramos dos falacias: cuando se investiga el tema del plagio, se lo hace bajo el supuesto de que existe el concepto de originalidad contrapuesto al de imitación, o de que la imitación es inherente al plagio.

Stearns y Lindey insisten en diferenciar imitación de plagio. En Shipley se ha resaltado la extratextualidad, elemento presente de manera indirecta en Sainz de Robles y que despierta el viejo debate entre arte y moral. Dos textos parecidos normalmente obtienen respuestas diversas en el receptor si se explican las similitudes por el camino de la coincidencia, que puede ir desde el uso de una misma architextualidad hasta un proceso de intertextualidad pura, o influencia, o si se recurre al término plagio (ver cap. 4.4.1)

Las ideas concretas y sus expresiones se hallan en oposición a aquel baúl de pertenencia en común que son las simples palabras, todas las cuales están a

nuestra disposición: echamos mano de ellas y nos encargamos de estructurarlas para formular sintagmas, algunos de los cuales se consideran más singulares que otros. La comparación entre dos realidades textuales tendría que ser ejecutada a la par de una evaluación de sus propios contextos.

Es válido reflexionar sobre las extensiones de los préstamos textuales y averiguar cuándo se considera que los cambios en un hipertexto son suficientes como para llamar distinta a la nueva obra. Esto es, cuándo podemos hablar de un nuevo nacimiento y otorgar un certificado de validez del mismo. Evaluaremos la intertextualidad en el siguiente capítulo.

3. PALIMPSESTO Y TRANSTEXTUALIDAD

No hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales. Pero, como las iguales de Orwell, algunas lo son más (o más manifiestamente, masivamente y explícitamente) que otras.
(Genette 19)

Un medio utilizado durante la Antigüedad para conservar la memoria colectiva fue el de los pergaminos, en los cuales se transcribían poemas, dramas, crónicas de la época, etc. Pero un pergamino podía volver a utilizarse, borrándose el texto anterior y escribiendo uno nuevo en él. A su vez, este último discurso podía ser eliminado para dar paso a algún otro. Esta operación de reutilizar un manuscrito se denominó *palimpsesto* y Sainz de Robles (942) precisa que entre las razones tras dicha práctica estaban “la escasez de pergaminos y los altos precios que este elemento escriturario alcanzó”.

Se sabe que el palimpsesto fue un hábito muy difundido durante la Edad Media, sobre todo en los monasterios (Estébanez Calderón 823). Y *Palimpsestos* es también el nombre de una de las obras centrales de Gerard Genette, cuyo análisis resultará básico para definir ciertos aspectos del estudio del plagio. Dado que las aportaciones al término intertextualidad, al igual que sus explicaciones, características, delimitaciones y redefiniciones, son sorprendentemente amplias, echaremos manos de otras opiniones, entre las principales las Martínez Fernández, quien ha hecho un trabajo de recopilación, y los comentarios de Álvarez Sanagustín.

La acuñación del término por parte de Julia Kristeva en 1967, en un estudio referente a Bakhtin, da inicio a estas reflexiones y al nacimiento de una prolífica bibliografía. En uno de sus ensayos, rescata la importancia del Formalismo Ruso y los aportes sobre dialogismo y carnavalización de Bakhtin, del cual enfatiza específicamente su concepto de palabra literaria como “an *intersection of textual surfaces* rather than a *point* (a fixed meaning), as a dialogue among several writings: that of the writer, the addressee (or the character) and the contemporary or earlier cultural context” (Kristeva 36). Aquí se encuentra el germen de la intertextualidad, que unida al estatus de la palabra como unidad mínima y en relación a sus características sincrónicas y diacrónicas, llevan a la formulación del término en cuestión: “any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*” (37). Kristeva recuerda las denominaciones interrelacionadas de diálogo y ambivalencia mencionadas por Bakhtin.

Bakhtin había alabado la forma polifónica de la novela y encontrado en el ‘dialogismo’, esto es en la interacción con otros trabajos y autores, la fortaleza del escritor de *Crimen y castigo*. Su acercamiento a la obra de Dostoyevski nos devela en ésta una visión que no es única, monológica:

The world of the ditty combines with the world of the Schillerian dithyramb, Smerdyakov’s field of vision combines with Dimitry’s and Ivan’s. Thanks to these *various worlds* of material can develop to further extent what is most original and peculiar in it (Bakhtin 16).

La lectura que Kristeva hace de Bakhtin da nacimiento a la intertextualidad, la cual ha tenido aproximaciones dispares a partir de entonces. Kristeva (40) estaba de acuerdo con el filósofo ruso en la necesidad de estudiar estas relaciones entre textos en un tipo de ciencia translingüística. Algunos teóricos han enfocado los estudios desde una perspectiva dogmática, donde todo hecho comunicativo es necesariamente un ejemplo de intertextualidad. Una visión así vuelve inoperable el concepto: “Mejor que afirmar totalitariamente que ‘todo texto es un intertexto’, diríamos con Plett (1993, 67) que todos los intertextos son textos, lo que no implica la ecuación inversa barthesiana” (Martínez Fernández 39).

Aunque Genette vincula en un principio, metafóricamente, el viejo proceso del palimpsesto con la *paratextualidad*, después reemplazaría este término por el de *transtextualidad*. Kristeva se ocupó de un tipo específico de transtextualidad: la intertextualidad. Michael Riffaterre y muchos otros teóricos, en cambio, utilizan el término intertextualidad para definir lo que Genette considera, justamente, transtextualidad. Aunque se utiliza aquí el término intertextualidad desde el punto de vista de Riffaterre (vocablo más divulgado que el propuesto por Genette), se incluirá la definición del autor de *Palimpsestes*, pues tiene un afán de otorgar categorías más o menos claras en cuanto a las trascendencias textuales del manuscrito y sus vínculos con otros textos.

La siguiente es la definición básica de esta faceta de los estudios literarios: “Defino la intertextualidad de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette 10). La intertextualidad

se interesa por el vínculo que un texto puede tener con otro u otros que lo preceden, por lo que se incluiría dentro de esta área a cualquier obra en donde se encuentre cualquier señal textual restrictiva, por mínima que sea (alusión o epígrafe, por ejemplo). Pero una obra que ha sufrido una transformación y que se lee bajo una nueva luz, con una relación hacia su antecesor, es llamada por Genette *hipertexto*. Es la obra más reciente, aquella que se deriva en mayor o menor medida del *hipotexto* (la obra fuente).

El mecanismo intertextual no afecta por igual a todo tipo de textos; hay tipos de textos que dependen de la intertextualidad en un grado muy alto, tanto en su producción como en su recepción: es el caso de la parodia, las reseñas críticas, las contraargumentaciones, etc. (Martínez Fernández 38)

A pesar de cualquier intento cronológico, el mecanismo de intertextualidad vendría a ser bastante antiguo si se lo vincula con los estudios de fuentes. Bajo esta premisa, el uso de elementos de una historia que terminan en otra pudiera haber tenido eco no solo en clásicos antiguos sino mucho antes, con la literatura oral.

Sin embargo, la relación entre influencia e intertextualidad resulta controvertida y hasta el presente se mantiene poco clara (Martínez Fernández 45). Hay quienes prefieren obviar la posibilidad de una combinación entre estos dos términos y utilizan otra terminología para evitar a la escurridiza influencia. Dentro de esta problemática se envuelve el término fuente, hoy más conocido por su uso dentro de ámbitos como el periodístico o el histórico, que por su incursión en otras disciplinas. Pero para las nociones generales de literatura, fuente puede considerarse un sinónimo de influencia, y ésta dentro de la tipología transtextual,

aunque no específicamente en Genette, se ha dado en denominar intertextualidad pura.

El presente campo está plagado de un vocabulario nuevo, resultado de la moda que significaron durante las décadas de los 70 y 80 los estudios intertextuales. Se incluye aquella idea de apropiación tan conocida de ‘nominar es dominar’ en el léxico neologista: intratextual, paratextual, metatextual, transtextual o de clasificaciones variadas, a gusto y conveniencia de cada autor: intertextualidad genérica o específica, estructural o puntual, etc. Profundizaremos en aquellos conceptos que sean de real utilidad para este trabajo, esto es, nos enfocaremos en los aportes de Genette y Álvarez Sanagustín.

3.1 Categorías en la copresencia de textos

Las distintas clasificaciones sobre transtextualidad pueden ofrecer elementos de unión, en mayor o menor medida, con el plagio. En las ciencias exactas, el resultado comprueba la eficacia del procedimiento. En los estudios literarios, en cambio, las diferentes nociones son susceptibles de discusión, interpretación y reinterpretación.

Según Martínez Fernández (60), una categoría es la de intertextualidad externa, esto es la relación de un texto con otro. La intertextualidad pura vendría a ser un segundo nivel, definiéndose a ésta como la relación entre autores diferentes. Este término parece equivaler al de influencia, dado que esta última implica un tipo de relación entre los escritores que no se centra necesariamente en una obra en específico, sino en la producción global de un autor.

Por su parte, la propuesta taxonómica de Álvarez Sanagustín se divide en tres categorías. La primera es de intertextualidad genérica: la competencia narrativa del lector relaciona un pasaje de un texto o un texto íntegro con otras estructuras de idénticas características. Las similitudes son más bien formales y pueden ser compartidas por muchas otras obras. La intertextualidad podría estar en el tipo de versos o la armazón por estrofas (Álvarez Sanagustín 45). Pero un caso tan vago como el de la intertextualidad genérica no nos permite aplicar reflexión alguna sobre el plagio. Dicha impresión cambia con la categoría de intertextualidad específica, la cual se refiere a contenidos mucho más precisos de una obra A en una B. Los textos son citados, aludidos o transformados. “Las relaciones aquí ya no se establecen respecto a las condiciones estructurales de la obra, sino que atiendan [sic] a los contenidos concretos” (Álvarez Sanagustín 46). En caso de que dichos textos no sean ni aludidos ni transformados, asumimos que la posibilidad de plagio queda latente. Con la transformación, Álvarez Sanagustín se acerca a Genette y su propio discurso sobre la hipertextualidad. Pero no solo eso: Álvarez Sanagustín parece mezclar en su categoría lo que el francés entiende como dos tipos separados: hipertextualidad e intertextualidad.

La tercera categoría es la de la intertextualidad pragmática: Sanagustín (47) sugiere que el lector debería prestar atención a rasgos subalternos en una obra, que van desde el título hasta el epílogo, pasando por las notas a pie de página, etc. Parcialmente parece equiparar esta clasificación con lo que Genette entiende por paratextualidad. Con la intertextualidad pragmática el receptor

también toma en cuenta la forma en que el texto ha sido publicado: en un periódico amarillista, en una colección de libros de ciencia ficción, etc.

Genette, en su subdivisión de la transtextualidad, habla primero de la intertextualidad (10) definida como la copresencia entre dos o más textos. Dicha copresencia es un fenómeno evidente en el plagio, pero no es esta la única tipología en donde pueden producirse semejanzas. Una segunda división se encuentra en los llamados paratextos (11-12): un grupo de señales accesorias, ya sea el título, el prólogo, las advertencias, etc. y que, como hemos observado, se asemeja a la definición que Álvarez Sanagustín ofrece sobre intertextualidad pragmática.

Se había revelado en el capítulo 2 la posibilidad del plagio en un título y citamos las obras *Invisible Man* (1897), de H.G. Wells, comparada con el *Invisible Man* (1952), de Ralph Ellison y *Memoirs of An Invisible Man* (1987), de Harry F. Saint, o *Garabombo el invisible*, de Manuel Scorza. Dado que no definimos a un elemento por sí mismo sino que lo analizamos en relación a los otros componentes que lo rodean, expondremos a continuación varias razones que señalarían la inexistencia de plagio. Si bien el texto de Ellison tiene exactamente el mismo nombre que la obra de Wells, ambas se diferencian por un enfoque diametralmente distinto. El texto de Saint se asemeja algo más, argumentativamente, al de Wells, pero es distinto tanto en lo esencial (actores, pasajes importantes de la historia, etc.) como en lo accesorio (actantes, por poner un ejemplo).

Sin embargo, en los casos anteriormente expuestos vive cierta noción compartida, aunque tratada en cada caso de un modo particular: los paratextos evidencian dicha representación de manera genérica, si bien en el caso de Ellison la noción de un hombre invisible resulta sobre todo metafórica en relación a las otras dos obras. En el caso de Scorza, conjeturaríamos quizás una influencia, pero con referencia a Ellison, no a Wells. Descubrir y comparar las semejanzas entre ambas novelas sería el tema para otra investigación.

Los títulos son producciones textuales cortas y caen fácilmente dentro del campo de la coincidencia. O, si son premeditados, de la tradición. En la época cuando Wells publica su novela, la idea de un hombre invisible habrá resultado más original que ahora. Los textos venideros, a su modo, asumirían dicha herencia pero para mostrar otros caminos y formas. Se puede asumir el mismo legado, cada vez con una menor relación con el original, pero con igual validez. Esto es bastante más fácil de notar en los clásicos: el libro de Wells lo ha sido para la ciencia ficción, y el tema de la invisibilidad se ha vuelto un *leitmotiv*. Lo mismo ocurre con James F. Cooper, quien publicó *El último de los mohicanos* en 1826. Después vienen textos del tipo *El último catón*, de Matilde Asensi; *El último judío*, de Noah Gordon; *Último cruzado*, de Louis de Wohl; o *El último merovingio*, de Jim Hougan. Y más recientemente *El último cátaro*, motivo de una polémica en España entre los autores Villagrasa y Racionero: dos obras distintas con un mismo título. Por último, Genette (50) tampoco ocultó que los títulos de obras tenían cierta tendencia a la parodia, al tratarse de un enunciado breve y notorio.

Genette también incluye en la categoría paratextual al *avant-texte*, que para otros teóricos (ver cap. 5.2.7) vendría a ser el *antetexto*, un concepto relacionado con el trabajo creativo. Esta consideración resulta ambigua en Genette, quien no se arriesga a profundizar sobre la importancia de los borradores, *avant-texte* y otros tipos de paratextos en la relación que une a las obras concluidas y los hipotextos. Tampoco contribuye demasiado la explicación final de Genette: “Como vemos, la paratextualidad es sobre todo, una mina de cuestiones sin respuesta” (12).

La metatextualidad en Genette está vinculada a la función, sobre todo, de la crítica. Pero si tomamos literalmente las palabras del autor, podría el concepto volverse cercano a la idea sobre el plagio: “Une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette 13). Unir a un texto con otro, sin nombrarlo, no necesariamente inmiscuye a la metatextualidad. Puede tener relación con la intertextualidad desde la alusión, o la intertextualidad desde el plagio (ver cap. 3.3).

Otra noción mencionada es la de la architextualidad: la categorización genérica que se puede aplicar a un texto: ensayo, novela, etc. Podría ser un rótulo más específico, como poema de amor, cuento policíaco, relato costumbrista, etc. Tal y como ocurre con la intertextualidad genérica de San Agustín, nociones tan globales, taxonómicas además, no pueden ser objeto de plagio por sí mismas. Sin embargo, otra reflexión del francés resulta pertinente: “La determinación del estatuto genérico no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual”

(Genette 13). Esta posibilidad reivindica el poder del lector sobre el texto desde la perspectiva de la interpretación. El señalamiento en la cubierta de un libro como relato psicológico o poema político a veces no es trabajo del autor sino de los llamados especialistas. Y según Genette, podemos obviar esas sugerencias paratextuales.

“Toda relación que une un texto B (...) a un texto anterior A (...) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette 14). De esta forma se define la hipertextualidad, en donde se vuelven operativas las nociones de hipotexto e hipertexto. Genette usa la expresión *inspirarse*, que toma un nuevo giro en la reflexión sobre trabajo creativo e intelectual y se vuelve más preciso gracias a un ejemplo donde alude a lo formal y la temática.

3.2 La transtextualidad y el denominado ‘autoplagio’

Aunque no es mencionada por Genette, los estudios sobre transtextualidad han considerado la llamada intertextualidad interna como la relación que se encuentra entre los ingredientes que componen el texto. Resultaría inútil asociar una práctica de este tipo con el plagio, pues no hablamos de una relación entre intertextos de diferentes autores. Pero un fenómeno afín, el de la intratextualidad, que es entendida como la relación entre textos de un mismo autor, merece en cambio un par de precisiones. Primero resaltamos la necesidad de la figura de *autor* para una aproximación de este tipo. La función de referencia que Foucault (14) llegó a criticar actúa aquí claramente: un grupo de textos se encuentran bajo el paraguas de un nombre, una denominación, y gracias a ese nombre los relacionamos entre sí. Segundo, evaluamos la necesidad o no de

repetir un mismo discurso y cuál puede ser su significado desde la perspectiva literaria. Para ejemplificar:

Pocos meses después, en octubre, Cela volvió a ser acusado de no ser original en sus creaciones literarias. Se trataba esta vez de un nuevo género: el autoplagio. El escritor gallego leyó en la inauguración del II Congreso Internacional de la Lengua Española, el mismo discurso que ya había leído en el I Congreso, celebrado en 1997 y en la Exposición Universal de Sevilla de 1992 (Martín).

¿Es válido el autoplagio? La reflexión tiene matices: desde la moral o los derechos de autor, probablemente sí. Desde la originalidad o el desarrollo del trabajo intelectual, las conclusiones pudieran llevarnos por otro camino.

Si el presente caso se definiera como alusión de un autor a su propia obra, ésta debería ser lo suficientemente clara para remitir al lector a la obra primigenia. Un autoplagio es un término inexacto, pues su sufijo nos señala al creador. En ningún momento se suplanta al autor de la obra, sin embargo puede persistir la sensación de mala fe. El caso mencionado tiene relación con ensayos y discursos, donde en principio la exactitud es más requerida que en textos de ficción. El autoplagio del cual fue acusado Cela, envolvía, aparentemente, la pretensión de tener dos textos y tratarlos como si fueran distintos. Se altera la fecha de creación por razones particulares o comerciales⁶; en todo caso, se trata de consideraciones fuera del texto.

Tampoco debería confundirse el autoplagio con el de una edición revisada pues ésta implica una sola obra. Además, lo normativo en estas situaciones habría sido la presencia de una nota paratextual explicativa.

⁶ De Chirico, por razones financieras, se falsificaba a sí mismo: pintaba sus cuadros pero los fechaba erróneamente para que encajaran dentro de su etapa surrealista.

El llamado autoplagio puede tener distintos matices. En un extremo se encuentra la repetición de cierta idea, de cierto *leitmotiv*, que vuelve una y otra vez en los escritos (intratextualidad). Se considerará la necesidad de un autor de repetir y consolidar el estilo, que es lo que se espera durante su proceso de madurez. En el otro extremo existe una fórmula, exitosa o no, a la cual se recurre mecánicamente, sin variantes, que se vuelve predecible y podría estar en deuda con lo que generalmente se considera trabajo intelectual. Se puede entonces mencionar un atentado a la originalidad, pero que en ningún caso puede compararse con el entendimiento de plagio propuesto en esta investigación: la autoría no está en duda.

3.3 ¿Plagio o intertextualidad? Las marcas de la transtextualidad

Bakhtin, citado por Martínez Fernández (53), ya había sugerido que “No somos propietarios de las voces que usamos. El lenguaje es una propiedad colectiva”. La intertextualidad y el plagio podrían aparecer como sinónimos. Existen autores que niegan las marcas para la identificación formal de intertextos, por lo que no parece claro hasta qué punto llega el vínculo que une a los textos.

Sabemos que en la intertextualidad un texto alude a otro. La alusión, de hecho, es considerada por Genette un fenómeno plenamente intertextual. Esto implica que la cita explícita no es un requisito obligatorio. La alusión como fenómeno vinculante al plagio solo sería posible si admitiéramos, por la manera

en que se presenta en el texto, que no hay intención alguna de remitirnos a otro texto; esto es, los receptores empíricos (lectores) asumen la mala fe del autor.

Genette, al nombrar a la transtextualidad, impuso en un principio una explicación genérica, burda como él mismo diría: “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette 9). Notamos la oposición entre lo explícito e implícito cuando se alude a lo manifiesto o secreto, y resulta evidente que el concepto abarca a la noción de plagio. Si la presencia textual es explícita y la intención es evitar la confusión de rasgos del hipotexto y diferenciarlos del hipertexto, la primera posibilidad es la demarcación en distinta tipografía, o tamaño de letra, diferente margen, línea de espacio, o el uso de las comillas⁷.

Las alusiones también muestran que el texto ha sufrido una transformación e invita al lector a asumir un papel activo. El paratexto *Ulysses* de la obra de Joyce alude directamente a *La Odisea*. Cuando Borges escribe “La casa de Asterión”, menciona uno de los nombres con los que era conocido el minotauro, y nos remite a la mitología y a cualquiera de sus fuentes, Ovidio por ejemplo. No hay necesidad de incluir en el relato una enumeración tediosa de textos, fuentes o años de publicación, sobre todo porque evaluamos ficción, no un trabajo académico. Los trabajos académicos buscarán la precisión. En cambio la ficción, vinculada a la literatura artística, buscará un fin estético.

⁷ Es verdad que podría prestarse a confusiones, sobre todo en el uso de las bastardillas: se muestra al lector no necesariamente un vínculo con un hipotexto, sino una clave en un relato, un valor enfático o una insinuación irónica. El problema se resuelve con la evaluación del contexto.

Sin embargo, las pistas de que existe un hipotexto deberían estar claras. Martínez Fernández (97-98) reflexiona al respecto enfocando su atención en la cita. Por su parte, Genette (18) apunta a que “La cita es una práctica literaria definida”, y cuando habla de definida, apela a la norma. Además se permite matizar: “Lo que he dicho una vez me pertenece y solo puede abandonarme mediante una cesión, voluntaria o no, cuyo reconocimiento legal es *un par de comillas*” (Genette 97; la bastardilla es mía). La referencia apunta a una idea concreta y su expresión particular. La afirmación sale al paso de cualquier duda sobre la demarcación gráfica: el lector se apropia de una referencia a la cual consultar y volver sobre el sentido del hipertexto.

El plagio es un modo de intertextualidad, pues se produce una relación de copresencia entre dos o más textos. Mas si los marcadores textuales están ausentes y la alusión no resulta clara ¿cuál es el objetivo del uso intertextual? Nos encontramos entonces frente a una categoría distinta. En el caso de un escritor que sustituye a otro en la autoría de todo un texto, la copresencia es inexistente, puesto que tratamos de un mismo texto, aunque la paratextualidad (el título, por ejemplo) pueda ser diferente. En el caso de que un autor tome pasajes de otro texto, la copresencia canónica requiere de marcadores intertextuales:

Great importance must be accorded to the role of the author and the reader. Both (and several other communicable factors) actually make the intertext visible and communicable. The important question a scholar has to put in this regard are: Which markers signalize an intertext? –and: Which categories can help us to describe it? Here a system of indicators and analytical categories becomes necessary. Such a system presupposes the existence of a comprehensive intertextual sign arsenal (Plett 5).

Ante la necesidad de enriquecer el texto narrativo, el hipotexto del cual se han tomado las líneas prestadas debería efectivamente ayudar a la adquisición de otro sentido, o a una extensión o aclaración del mismo. De no ser ese el caso, nos enfrentaríamos a un juego intertextual vano si es que la alusión al hipotexto es clara, o de plagio si se ha ocultado la alusión al lector. La evaluación sobre la intertextualidad, la expresión y el cambio de sentido nos permitirán afirmar que un hipotexto solo puede funcionar como tal si es que está señalada en el hipertexto. Al respecto apunta Martínez Fernández, citando a Plett:

El texto no logra su propósito, que consiste en abrir diálogos entre pre-textos y textos de cita. El reo de tal fracaso estético no puede ser identificado fácilmente. Parte de la responsabilidad recae en el autor, que debería sentirse obligado a suministrar las citas con marcadores de manera que hiciera claramente visible la doble codificación de las mismas (...) (Martínez Fernández 97-98).

No tiene ninguna razón de ser el ocultamiento de la fuente al lector, si al fin y al cabo la idea de la intertextualidad es buscar la relación entre textos y dotar de nuevos sentidos a la lectura.

3.3.1 Transtextualidad y marcaciones en *The White Hotel* y *Sefarad*

En una búsqueda de expresión meramente estética, como se entiende generalmente a la literatura, hay quienes suponen que poner comillas sería un trabajo inacabable: lo que he dicho, alguien lo ha dicho ya. Aunque ciertos escritores utilizan prácticas de manera más o menos flexible y, en algunos casos, abiertamente inexacta en cuanto a la intertextualidad, al menos podemos asegurar que el plagio no encuentra apoyo en la tradición ni que podemos confundirlo con

la influencia, la cual resulta un elemento inevitable en el proceso de creación. La insinuación de que todo es un plagio en literatura puede sintetizarse así: “se zurce, se teje, se corta, se añade, como los rapsodas. Y no puedes estar poniendo comillas a cada rato” (“De Cuenca”). Por otra parte, otra pregunta relativa es si la mera mención a un texto es suficiente para considerarlo un caso de intertextualidad legítima desde las convenciones y eludir la categoría de plagio. Aunque la respuesta parece evidente, es gracias a Kernan que nos encontramos con un caso límite entre ambas posiciones.

Kernan habla de un suceso que causó cierta conmoción en Inglaterra. El escritor D. M. Thomas publicó en 1981 su novela *The White Hotel*, la cual tuvo una cálida recepción entre el público y la crítica. Después de un tiempo salió a la luz que *Babi Yar* (de 1966, aunque traducido al inglés en 1970), a cargo de Anatoli Kuznetsov y que recoge el testimonio de la vida de Dina Pronicheva, contenía varias páginas idénticas a las de *The White Hotel*. Sin emitir acusación ni juicio terminante sobre la posibilidad de plagio en este caso, Kernan realiza varias reflexiones. Alude a un simposio sobre plagio, donde los participantes se abstuvieron de acusar a Thomas de haber cometido un delito literario (Kernan 120). El otro suceso curioso es que la casa que publicó la obra de Kuznetsov traducida al inglés, la editorial Jonathan Cape, se abstuvo de iniciar cualquier acción legal por la aparición del texto de Thomas. De hecho, en una posterior reedición de *Babi Yar*, esta vez en Pocket Books, se publicó en la solapa “‘Babi Yar’, the extraordinary story that inspired D.M. Thomas’ world-renowned bestseller, ‘The White Hotel’” (Kernan 120).

Kernan se pregunta si algo estará cambiando en el mundo literario: “It is hard not to believe after reading this that in the New York and London publishing houses and the more fashionable scenes of writing in the West End, plagiarism was no longer a really serious issue” (120). A pesar de ello, Kernan aclara sobre el simposio de plagio que, si bien nadie condenó a Thomas, nadie tampoco se atrevió a defender el plagio como noción. Este hecho, combinado con otras opiniones recolectadas en su ensayo, parece apuntar con claridad que el plagio es aún “a really serious issue”.

Aunque ninguno de los siguientes textos son parte del corpus de estudio, ejecutamos una comparación cuyos resultados se limitan a un objetivo concreto: descubrir los marcadores intertextuales y su posible insuficiencia. Serán asimismo útiles las reflexiones sobre coincidencia y extensión textual.

En principio hay ciertas referencias llamativas que parecerían vincular una historia con otra. En *The White Hotel*, la protagonista se llama Lisa (en *Babi Yar* es Dina), se habla de una Liuba Schadenko (en cambio Lyuba, con “y”, es una mujer que aparece en el testimonio de Pronicheva, aunque cumpliendo un papel distinto). Y junto a Lisa está su hijo Kolya (nombre que recuerda al niño Motya, que conoce Pronicheva en su intento de escape de Babi Yar). En *Babi Yar* las siguientes líneas: “At the entrance a very striking figure, a tall, energetic man in a Ukranian embroidered shirt, with a long Cossack moustache, was giving instructions” (Kuznetzov 101). Los renglones anteriores encuentran en un pasaje de *The White Hotel* cierto singular paralelismo: “The man in charge of the difficult operation of stacking the luggage swiftly and efficiently was a tall,

handsome Cossack with a long black moustache. It was hard not to admire his striking looks and air of authority” (Thomas 209).

A continuación cito un par de ejemplos adicionales, donde la coincidencia es un poco más obvia. Empiezo las citas con *Babi Yar* y las alternamos con las de *The White Hotel*:

Dina looked down and her head swam, she seemed to be so high up. Beneath her was a sea of bodies covered in blood. On the other side of the quarry she could just distinguish the machine-guns which had been set up there and few German soldiers. They had lit a bonfire and it looked as though they were making coffee on it (Kuznetsov 109).

They were halted, and turned to face the ravine. Lisa looked down and her head swam, she seemed so high up. Beneath her was a sea of bodies covered in blood. On the other side of the quarry she could just see machine guns and a few soldiers. The German soldiers had lit a bonfire and it looked as though they were making coffee on it (Thomas 217).

All around and beneath her she could hear strange submerged sounds, groaning, choking and snobbing: many people were not dead yet. The whole mass of bodies kept moving slightly as they settled down and were pressed tighter by the movements of the ones who were still living (Kuznetsov 110).

The rustle of the cockroaches filled her mind. Then she started to understand that the sound came from the mass of people moving slightly as they settled down and were pressed tighter by the movements of the ones who were still living (Thomas 218).

Recapitulemos las circunstancias que rodean ambos libros. Interpretamos la reacción de Jonathan Cape y de Pocket Books sobre este caso, como una estrategia de marketing: tras evitar un juicio largo y engorroso, se tomó ventaja de la publicidad que *The White House* había recibido para sacar a luz las reediciones de *Babi Yar*.

La inspiración, término más cercano al de reelaboración que al de calco, es difícil de defender ante tantas similitudes. En múltiples pasajes hay transcripciones palabra por palabra, y la escena de *The White Hotel* por sí misma, en lo fundamental, podría considerarse sin cambios significativos con respecto a *Babi Yar*. No hablamos de inspiración en el sentido de intertextualidad pura o influencia. Hablamos de una copresencia de textos, donde nos topamos con un detalle adicional: el préstamo proviene de un texto (*Babi Yar*) cuya lengua no era la inglesa. Esto implica el préstamo de otro trabajo intelectual, el del traductor David Floyd, lo que vendría a convertirse en el plagio de una trasposición.

El texto de *Babi Yar* está fundamentado en una entrevista a Dina Pronicheva, la única sobreviviente de un campo de exterminio en Ucrania. Dicho testimonio está contado en tercera persona, lo que significaría en principio que Anatoli Kuznetsov ha realizado no solo un trabajo mecánico de transcripción, sino una labor estética. Esta suposición, sin embargo, encuentra aclaraciones a favor y en contra a modo de paratextos. Debajo del título *Babi Yar* se puede leer la línea “A Document in the Form of a Novel”; por un lado, Thomas se ha apropiado de la recreación de Kuznetsov. Pero el propio Kuznetsov clarifica que “she [Pronicheva] is the only eye-witness to come out of it, and I am now going to tell her story, as I wrote it down from her own words, without adding anything of my own” (Kuznetsov 98). No podemos catalogar al texto como de ficción pura, quizá la categoría que mejor le viene es un híbrido: el periodismo literario. Podría ocurrir que el testimonio de Pronicheva sea perfectamente apto para el préstamo sin tratarse de un texto histórico: los autores revisan documentos y a

veces ponen en boca de sus personajes palabras que fueron pronunciadas por los verdaderos protagonistas. Esta labor es de absoluta validez.

El texto de Pronicheva es apto para el préstamo, pero de la misma forma lo son el resto de textos y discursos existentes. En el caso de Pronicheva, sin embargo, estamos hablando de la única sobreviviente de un campo de exterminio. Su narración de los hechos es singularísima; su testimonio, único. Las palabras pronunciadas por Hitler después de la invasión a Polonia pueden encontrarse en un sinnúmero de fuentes, escritas y audiovisuales. Poner comillas en su discurso si justamente le cedemos a él la palabra no tiene demasiado sentido: la intertextualidad se sobreentiende por una identificación elemental entre el personaje de papel y el de carne y hueso. Pero en el caso que nos incumbe, la protagonista de *The White Hotel* no es Dina Pronicheva, y a pesar de aquello su testimonio aparece casi íntegro en la novela de Thomas. Kernan cita una opinión de la escritora Emma Tennant, quien propone un enfoque totalmente distinto para invalidar *The White House*:

Dina Pronicheva was a real human being and the sufferer of these monstrosities. The words given to Thomas' fictional heroine are hers, and no writer has the moral right to take the experience of a real human being and attach it, for his or her own ends, to a made-up character, using the very words of that human being's testimony (Kernan 116).

Aunque nadie discute la seriedad del testimonio de Pronicheva y asumimos que ciertos lectores considerarían de mal gusto que éste fuera tergiversado, esta argumentación resulta endeble desde la transtextualidad, donde hay categorías que justifican específicamente la transformación de textos previos para conseguir un cambio de sentido.

El resultado no sería otro que un caso de plagio flagrante por parte de Thomas, pero la conclusión no es así de sencilla. De hecho, existe un marcador textual en la novela de Thomas. Es específicamente una seña paratextual en el colofón. Se apunta antes del índice de contenidos, la nota del autor y el prólogo, encontramos esta línea: “I also gratefully acknowledge the use in Part V of material from Anatoli Kuznetsov’s *Babi Yar* (New York: Farrar, Straus Giroux; London: Jonathan Cape, 1970), particularly the testimony of Dina Pronicheva”.

El problema es que para muchos críticos la afirmación no es suficiente y parece que no les falta razón. Kernan resume ese malestar: “The word ‘use’ seems a circumlocution, especially in the context of the fulsome acknowledgment of quotation in the same paragraph that the Yeats estate required for a few lines of poetry” (Kernan 115). *Usar* está dentro de un contexto en el cual el lector, perfectamente, tiene el derecho a suponer que se ha echado mano de algo insignificante. También podría sugerirse que algún material ha sido tomado para ser reelaborado, porque la vaguedad de *usar* podría incluir una amplia gama de posibilidades. Se produce un pequeño vínculo, un modelo de identificación entre el objeto elegido como fuente de inspiración y la obra de arte en sí. ¿*Usar* relacionado con citar unas pocas líneas? ¿O vinculado a calcar? Lo único cierto es que los párrafos de Pronicheva son los más destacables de *The White Hotel*. La verdad es que son, a la vez, la médula de *Babi Yar*. Kernan nos recuerda la existencia de una opinión generalizada respecto a que el testimonio sobre el campo de exterminio es lo mejor de los dos libros: “No one who has

read Dina Pronicheva's words can ever forget them, for they have the power of the holy as we have come to know it in our times" (Kernan 116).

Por otra parte, Kernan ya había apuntado un hecho curioso: bajo el título de "Author's Note", Thomas señala que ha tomado prestadas algunas citas de Freud, quien además es un personaje de su novela, pero entonces no dice ni una palabra de *Babi Yar*. Las explicaciones en los paratextos de Thomas parecen desleales al prestar más atención a las líneas de Freud, incluidas en una nota de autor, que a las palabras de Pronicheva, cuyo préstamo él menciona en la misma página de los derechos de autor, el número de edición, la casa editorial y la imprenta; es decir, la página que usualmente merece la menor atención de todo un libro. El testimonio recogido en *Babi Yar* aparece como algo nimio, como una mera formalidad, cuando el préstamo resultará ser la parte central de su propia obra.

Si admitimos que lo mejor del texto de Thomas se concentra justamente en determinados párrafos, y acordamos que esas líneas no están asimiladas y no las dictó su ingenio, nos topamos con una carencia de originalidad. Una crítica recibida por Thomas, esta vez de parte del especialista literario D. Kenrick, señala que cualquier autor de un texto de ficción está equivocado cuando elige cierto material en condiciones como: "[to] choose as his proper subject events which are not only outside his own experience but also, evidently, beyond his own resources of imaginative recreation" (Kernan 116). O como diría Antonio Muñoz Molina, en una de sus conferencias sobre realidad y ficción: "De ahí que

no se escriba sobre lo que se quiere, sino sobre lo que se puede” (Muñoz Molina, *Realidad* 24)

Si juzgamos la manera en que Thomas presentó su texto, nos encontramos con que existe una mención a un material utilizado y al mismo tiempo se señala la fuente exacta. Además, hay un hecho añadido: sería injusto decir que en *The White Hotel* solo existen párrafos semejantes o calcados de *Babi Yar*. Hay muchas otras escenas noveladas. Por añadidura, ciertas sugerencias como el nombre de Kolya en reemplazo de Motya podrían generar una alusión, una pista al lector. Además de aquellas, hay otras: existen menciones explícitas a Pronicheva. En el capítulo quinto de *The White Hotel*, Thomas incluye a Pronicheva como uno de sus personajes, aunque en un plano secundario, y al final apunta a que fue la única sobreviviente del campo de exterminio de Babi Yar. Thomas añade líneas del tipo: “Dina now sat a few places away, lower down the hillock. Like most there, she kept her head buried in her arms: from shock, grief, and perhaps also from fear lest someone recognize her and shout, ‘She’s a dirty Yid!’, hoping to save their own skin” (Thomas 215). Sin embargo, su elocución es básicamente la misma que la usada por Kuznetsov: “She [Dina] was afraid to look up: somebody might recognize her, quite by chance, and cry out: ‘She’s a dirty Jewess!’ These people would stop at nothing to save their own skins. For this reason she tried not to look at anybody, and nobody looked at her” (Kuznetsov 107).

El problema no reside en que Thomas utilice un material ajeno. Lo que ha hecho es abstenerse de novelar sobre estos mismo detalles: el miedo de

Pronicheva a ser reconocida y su angustia. Ha rechazado profundizarlos o retocarlos, y echa mano de las mismas expresiones transmitidas por medio de Kuznetsov. ¿Por qué utiliza las mismas palabras? Una posible explicación es que Thomas intenta ser fidedigno. La debilidad de este argumento es que su historia no es sobre Dina Pronicheva sino sobre un personaje llamado Lisa, y aunque añade algunas situaciones e incluya otros personajes, el parecido con *Babi Yar* resulta obvio. La interrogante se abre sobre su capacidad de creación, la posibilidad de un plagio y la validez de sus marcadores intertextuales.

Si retomamos las posibles alusiones, existen varias instancias a analizar en *The White Hotel*. Mencionamos a Motya y a Lyuba (personajes reales, compañeros de desventuras de Dina) en *The White Hotel* bajo los nombres de Kolya y Liuba, quienes cumplen otras funciones como personajes. Esta posible alusión es lo suficientemente vaga como para ser considerada como tal: con miles de nombres como esos en Ucrania, donde se desarrolla la historia. ¿Cómo ligar *The White Hotel* con *Babi Yar*? Si las tomáramos de forma aislada, incluso un lector atento se perdería con facilidad. Pero cuando se habla de la historia de un campo de exterminio, y después se menciona en específico a Dina Pronicheva, la situación da un giro. Su historia, hasta donde conozco, ha sido publicada solamente por Kuznetsov, y en la época en que lo hizo por vez primera, fue bajo la censura de las autoridades soviéticas, lo que quiere decir que si alguien ligaba el nombre de Pronicheva, el vínculo iba a parar directo al relato de Kuznetsov. El juego intertextual existía, al menos en teoría.

El problema radica en que la obra (el hipotexto) que habla sobre Dina Pronicheva no era conocida y de que el mismo nombre, Dina Pronicheva, no era de dominio público. En la actualidad, gracias al internet es más fácil ubicarla, pero no era así en la década de los 80. El lector promedio no podía guiarse con las referencias de Thomas dentro del texto. La mención que hace la diferencia, en este caso, vendría a ser el colofón: la vaga nota paratextual sobre el uso del material de Kuznetsov.

Gracias a este ejemplo se aprecia cómo ciertos marcadores intertextuales pueden ser más exactos que otros, y Thomas podría haber especificado mejor la extensión de su préstamo. Si uno de los requisitos para que un texto sea considerado plagio implica el ocultamiento de la fuente, *The White Hotel* técnicamente no lo es. Pero el plagio tradicionalmente tiene relación con la mala fe, y el préstamo aparece en el texto de Thomas como incorrectamente señalado, punto a favor de quienes consideran la posibilidad de un tipo de deshonestidad literaria. El préstamo es la parte medular del hipotexto, no hay cambio de sentido y se ha producido una semejanza obvia en lo sustancial entre dos obras.

La purga que Thomas tiene que enfrentar sigue siendo seria, aunque bastante menor que la otra. El texto tiene agudos problemas de originalidad si el núcleo de la narración echa mano textual de otra obra y al mismo tiempo se niega una asimilación. Sin embargo, el canon y las convenciones coinciden en que el plagio implica el ocultamiento de la fuente y cabe respetar la tradición en un estudio normativo. Los indicios apuntan a que Thomas no es un plaguario. La

palabra usar, aunque ambigua, podría implicar el préstamo total, que es lo que realmente ocurrió. Thomas señala *material* con claridad e incluso tiene el buen sentido de anotar el capítulo en que dicho préstamo se encuentra.

Hay otros escritores que en situaciones similares han tomado caminos distintos al de *The White House*. Las prácticas intertextuales pueden resultar más claras para el receptor. Como caso ejemplar está Antonio Muñoz Molina en *Sefarad*.

La novela de Muñoz Molina estuvo en las tiendas a partir del 2001. El texto se refiere repetidas veces a la vida y a los testimonios, muchos de ellos publicados anteriormente como autobiografías o relatos periodísticos, de personas reales, la mayoría de las cuales cuentan sus experiencias durante la Segunda Guerra Mundial o el período estalinista. Sin embargo, los testimonios no han sido tomados textualmente: han sido reescritos⁸. Cuando hay alguna línea tomada literalmente, por ejemplo algún renglón de las cartas de Franz Kafka a Milena Jesenska, ésta aparece en letra bastardilla. Como en letra bastardilla aparece al final, a manera de marca paratextual, una “Nota de Lecturas”, donde Muñoz Molina explica que:

He inventado muy poco en las historias y las voces que cruzan este libro. Algunas las he escuchado contar y llevan mucho tiempo en mi memoria. Otras las he encontrado en los libros. A Willi Münzenberg lo descubrí leyendo *El fin de la inocencia*, de Stephen Koch (Tusquets, 1995) y le seguí la pista en *El pasado de una ilusión* (Fondo de Cultura Económica), de François Furet, libro tan admirable como su título, y en el segundo volumen de las memorias de Arthur Koestler, *The invisible writing*, así como en un

⁸ Durante el Seminario de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Århus – Otoño 2003), Ethan Weed comparó la historia de Willi Münzenberg contada por el reportero Stephen Coch, y la reelaboración del relato ejecutada por Muñoz Molina en el capítulo “Münzenberg”, de *Sefarad*. Aunque los hechos centrales se mantienen inamovibles, hay detalles completamente distintos.

número sorprendente de páginas de internet. El hermoso nombre de Milena Jesenska lo vi por primera vez en... (Muñoz Molina, *Sefarad* 514)

Muñoz Molina enumera casi una veintena de obras en su “Nota de Lectura”. Estas tres páginas aclaratorias parecen acertadas si tomamos en cuenta la cantidad de fuentes singulares de las cuales se nutre su novela. Aunque Muñoz Molina ya había dejado durante la narración de *Sefarad* suficientes referencias como para que el lector siguiera sus referencias intertextuales. Algunas veces, de manera explícita:

Ayer mismo descubro que guardaba sin saberlo una excelente foto suya, en el segundo volumen de la autobiografía de Arthur Koestler, *The invisible writing*. Cuadran de pronto los azares: compré ese volumen de tapas rojas y papel áspero y amarillo, impreso en Londres en 1954, en una librería de segunda mano, en Charlottesville, Virginia, en un día invernal de 1993 (...) Al hojear hace un momento el libro buscando la fecha de edición he visto algo en lo que nunca había reparado: en el forro interior de la cubierta hay una firma legible, y junto a ella un lugar y una fecha, Oslo, enero de 1959 (Muñoz Molina, *Sefarad* 170).

En otras ocasiones va también directo al punto, aunque sin salpicar demasiado sus párrafos con tanto andamiaje de años y ediciones de publicación:

En 1989, con noventa años, su hermana [la de Willi Münzenberg] le habla de estas cosas a un periodista americano, Stephen Koch, que está escribiendo el libro sobre Willi Münzenberg que yo descubriré por azar siete años más tarde (Muñoz Molina, *Sefarad* 187-188).

En otras ocasiones, las fuentes de las referencias se mencionan como de pasada:

“Barbette Gross, que le sobrevivió tantos años, también es una sombra. En una cinta grabada por Stephen Koch suena todavía su voz que hablaba inglés con un acento rancio y exquisito” (Muñoz Molina, *Sefarad* 197).

Llevada al extremo, una propuesta así convertiría a una novela en una tesis académica. En general, la constante referencia a las fuentes intertextuales no viene a ser molesta a la hora de la lectura de *Sefarad*, aunque más de un lector podría mostrarse curioso ante esa insistencia en revelar el origen de una historia prestada. *Sefarad* fue publicada en octubre del 2001, y unos pocos meses antes habían estallado en España algunos escándalos en los cuales colegas de Muñoz Molina se vieron acusados de plagio. Tal vez por eso el escritor jienense prefirió apuntar a la abundancia de pistas intertextuales que a la carencia de las mismas.

El propio Thomas sigue una práctica no poco común de escribir dentro de la propia historia de ficción las fuentes de los préstamos intertextuales, evitando una perturbación en la lectura. Si se resintiera el ritmo de la narración, siempre hay otras opciones de marcadores intertextuales: comillas, bastardilla, o una nota paratextual clara.

3.4 Sentido, permanencia y mutación

Genette lleva su teoría al borde de lo aceptable, cuando indica que la transformación de un texto puede darse “con una falta de ortografía” (16). Matiza en que el reemplazo de una letra podría implicar el reemplazo de una palabra, y ello provocar a su vez un cambio de sentido. Solo en esa situación, cuando el sentido entra en juego y, de hecho, la segunda versión transforma el enunciado original, puede aceptarse que algo tan nimio como una falta ortográfica sea suficiente para considerar al texto B distinto del texto A.

La architextualidad de Genette se pone muy cerca de Riffaterre porque otorga a la crítica y al lector el derecho de rechazar una señal paratextual. Si bien

es cierto que Genette no es partidario de la hermenéutica textual, porque a su juicio otorga excesivo poder al lector (19), reflexiona sobre la manera en que los textos pueden tener valor contractual: esto es, las referencias que un manuscrito A tiene con un manuscrito B en un acuerdo tácito entre obra y receptor, lo que informalmente se conoce como un guiño al lector.

Lo que otros autores llamarían el fenómeno de la intertextualidad pura está planteado por otros (Riffaterre, *Text* 133) como una continuación de la práctica retórica de la imitación. En su entendimiento sobre intertextualidad, el francés defiende la importancia del texto como punto central de cualquier lectura y al mismo tiempo ensalza la labor del lector (receptor), pues es el encargado de unir conceptos, referencias e ideas: “The text is the starting point of the reader’s reactions (...) Obviously, the reader who shares the author’s culture will have a richer intertext” (Riffaterre, *Text* 87). Viene a ser útil un “lector macho”, activo, como el sugerido en su momento por Julio Cortázar, para reconocer que una dama joven atravesando el bosque, con una canasta en el brazo y una caperuza roja en la cabeza, es una alusión de uno de los cuentos folclórico-infantiles más difundidos en Europa. Ese entendimiento nos llevará a la versión de Charles Perrault o de los hermanos Grimm. La alusión podría llevar a que el lector determine que la caperuza roja ha sufrido un proceso de transformación, específicamente de transposición, como ocurre con *Caperucita en la zona roja*, de Manilio Argueta.

La transformación y el cambio de sentido es frecuente en el arte y la elección de un párrafo, o una línea, que se incluyen dentro de otro texto

(hipertexto), no puede ser gratuita, debería tener una finalidad en la obra. El proceso de imitar acarrea una alta valoración si conlleva el cambio de sentido:

Imitar supone una operación más compleja, a cuyo término la imitación no es ya una simple reproducción, sino una producción nueva: la de otro texto en el mismo estilo, de otro mensaje en el mismo código (Genette 103).

Se resalta la idea de una operación transformadora, vinculando como vemos a la imitación en ese proceso y señalando su complejidad en el sentido de que es capaz de “engendrar un número indefinido de performances miméticas” (Genette 15). La validez de cualquier fenómeno de copresencia de textos que evada una transformación, esto es un cambio en el nivel semántico, se vuelve discutible y habría que preguntarse por la utilidad de una repetición del sentido. Genette se refiere al plagio en su estudio sobre transtextualidad, pero las menciones específicas en *Palimpsestos* se pueden contar con los dedos de una mano, la mayoría de las cuales no son usadas en sentido estricto; dos de ellas, porque confunden la influencia con el plagio: una cita de Giraudoux (475) y una alusión a Escalígero y Suidas (25). En la tercera describe una colección de pastiches donde una de las páginas carece de la tendencia a la imitación barthesiana (115). Pero en otro momento, Genette le presta algo de atención al fenómeno y sugiere que el plagio es un punto extremo, una “forma todavía menos explícita y menos canónica” (10) del vínculo de copresencia entre textos, es decir, de intertextualidad. Si bien resulta discutible que la alusión debería ser menos explícita que el plagio, dado que el objetivo de la alusión es que el receptor comprenda la referencia a un hipotexto anterior, entendemos que Genette la

describe como menos explícita solo para reforzar la característica que, según él, es inherente al plagio: la literalidad. Además, que el plagio sea un fenómeno dentro de la tipología de transtextualidad no garantiza su validez. En la práctica no supone un tipo de intertextualidad, o transtextualidad, si nos ceñimos al uso y a las normas dictadas por la tradición.

La clave en lo poco que escribe Genette sobre el plagio radica en el adjetivo *canónico*. Aunque el canon podría definirse como una creación e imposición de los estudiosos y críticos, su existencia e importancia dentro de los estudios literarios es irrefutable, a pesar de los múltiples esfuerzos, en distintas direcciones, por romper las convenciones y la tradición. Los géneros literarios, por no ir más lejos, son meras convenciones. Ejemplos de creaciones más bien modernas, donde el poema, el ensayo y la narrativa parecen sobrevivir en una criatura textual híbrida, no invalidan los géneros en sí. La aproximación taxonómica persiste y la metodología difundida de enseñanza suele ser aquella que divide a la creación literaria en géneros. Las editoriales adjuntan la etiqueta de relato o novela a sus productos. No negamos la existencia de nuevas formas expresivas, mas apuntamos que la noción de géneros literarios no tiende a desaparecer, aunque sí haya evolucionado.

Estébanez Calderón (215-216) habla de distintos tipos de convenciones. Aparte de la convención que evoluciona, existen además las que tienen una vida corta, como los poemas propios de la Edad Media. Otro tipo de convención es aquella que ha estado alternativamente vigente en diversos períodos de tiempo; y otra más, la que tiene una aceptación permanente con el pasar de los años. Y

aunque la tradición se vincula también con las convenciones, Shipley (519) urge al escritor a modificarla de alguna forma y a no aceptar ciertas reglas por simple conformismo.

El canon nunca se ha atrevido a asumir al plagio como una forma de literatura. De hecho, el término plagio todavía es el pecado más grave de los que un autor puede ser acusado, incluso entre escritores posmodernos (ver cap. 3.4.2). Una muestra desde la tradición la encontramos en el tratamiento que se da a literatos de la talla de Shakespeare, de quien normalmente decimos que recurría a préstamos, influencia, adaptación, etc. y evitamos el desprestigio que el calificativo *plagiario* ha adquirido dentro del imaginario colectivo. Aunque Genette no desarrolla la apropiación del trabajo de un autor por otro a partir del plagio, tiene una mención útil sobre la imitación directa:

Bástenos aquí con señalar esta diferencia para concluir que la imitación directa, en literatura y en música, y contrariamente a lo que ocurre en las artes plásticas, no constituye en modo alguno una realización significativa (Genette 103).

El plagio, por ende, no debería incluirse en la intertextualidad: aceptamos una relación de presencia de un texto en otro, pero a diferencia del resto de categorías transtextuales, el plagio se opone a la tradición y admite la inclusión patente de extratextualidad (cap. 4.4.1).

3.4.1 Textos y sinónimos

Sobre el plagio, Genette completa su breve reflexión asegurando que es “una copia no declarada pero literal” (10). Esto implicaría que la apropiación de ciertos textos con cambios pequeños o la apropiación de una traducción (el cambio de un código a otro) no serían plagio, tal y como mencionamos al inicio del capítulo 2 con el ejemplo de *Sabor a hiel*. Esto se debe a que Genette (16) considera que variaciones pequeñas (una coma o una letra) hace que dos textos sean inmediatamente distintos: pueden ser *incorrectos*, o el segundo directamente volverse un texto con un significado diferente, pero en todo caso no son iguales. Para Genette tanto una traducción como cualquier otra transposición, por ejemplo aquellas donde se extiende un hipotexto, implica un cambio semántico: “ninguna traducción puede ser absolutamente fiel, y todo acto de traducir afecta al sentido del texto traducido” (264). Si la variación, por mínima que ésta fuese, compromete necesariamente el nivel semántico, nos podemos topar con textos que son la mera extensión de un hipotexto, o su reducción, o la permutación mecánica de palabras y que no pueden ser consideradas un plagio puesto que no se apegan a la noción genettista de copia literal. Ésta es una contradicción entre lo canónico y el plagio como una práctica de copia exacta.

Genette sugiere que la sustitución de palabras, o lo que él llama en específico transformación léxica (64), es de hecho una categoría dentro de la hipertextualidad. Sin embargo, no se molesta de manera específica en desarrollar la sinonimia. Cierta corriente lexicográfica apunta a la inexistencia de sinónimos exactos, lo que ocasiona inmediatamente que la permutación de una palabra

implique el cambio de sentido del texto. Una de las voces más destacadas que se opone, indirectamente, a la existencia de sinónimos exactos es la de Brooks: “The structure meant is certainly not ‘form’ in the conventional sense in which we think of form as a kind of envelope which ‘contains’ the ‘content’” (178).

En los años 40, Cleanth Brooks afirmó que la división entre forma de la expresión y forma del contenido era imposible. Sus ejemplos se concentran en la poesía, donde la rima, el ritmo interno de los versos y las palabras escogidas en el texto tienen una relación directa con su significado. De esta manera, el ejercicio de volver narrativo un texto poético y reducirlo a su tesis (lo que dice el poema y su posible tópico dentro de la tradición literaria; Genette lo llamaría transposición) implicaba un acercamiento erróneo: admitir este proceso de reescritura conlleva disminuir el valor de la forma de la expresión y volverla meramente decorativa, cuando ésta tiene un vínculo inseparable con el significado. “The truth is that the apparent irrelevancies which metrical pattern and metaphor introduce do become relevant when we realize that they function in a good poem to modify, qualify, and develop the total attitude which we are to take in coming to terms with the total situation” (Brooks 191). Dicha imposibilidad sobre la división entre las formas de la expresión y del contenido, en la actualidad, está bastante difundida y aceptada en los estudios literarios.

En la introducción del presente estudio existe con una mención a García Márquez. La transcripción de su cuento “Un señor muy viejo con unas alas enormes” se volvería una nueva obra si trocamos el adjetivo *enormes* por *colosales*, el adverbio *muy* por *demasiado*, y el sustantivo *señor* por *caballero*.

Nos encontraríamos frente a un nuevo texto. El vocablo *señor*, ciertamente, es más cercano a la acepción de poder y dominio. *Caballero* remite a una condición mezcla de amabilidad y refinamiento. *Colosales*, como adjetivo, es más enfático y contundente que *enormes*. Esto, indirectamente, redundaría además en el tamaño de la refinada anatomía del caballero y lo veríamos más grande de lo que realmente es. Se descartaría, entonces, la posibilidad de plagio.

Debemos precisar que la formulación de Brooks amerita distintos matices. No todos los textos poéticos son iguales, y sin duda la forma de la expresión es más cercana a la forma del contenido en casos como el de la onomatopeya. Pero en otras situaciones, la paráfrasis podría ocurrir de tal manera que el nuevo texto no se desmarque del anterior. Por un lado, tenemos a la llamada paráfrasis constructiva, donde el significado se conserva pero se reelabora del todo la forma de la expresión. La frase de “mente sana en cuerpo sano”, una de tantas que datan del período griego clásico y convertida ahora en lugar común, puede encontrar un equivalente destacado en el libro *El misterio de la Atlántida*. El autor da la vuelta a la estructura: “una mente sana se desaprovecha en un cuerpo débil” (Gasperini 77), lo que convierte al renglón en una paráfrasis constructiva.

“Un caballero demasiado viejo con las alas descomunales”, en cambio, viene a ser una paráfrasis mecánica. El cambio automático de palabras son mínimos, y esto nos devuelve a la discusión del trabajo intelectual en oposición a una tarea irreflexiva, y si variaciones tan simples pueden llevar a la creación de un producto nuevo. El ejemplo nos muestra que el calco con pequeñas variantes

parece incapaz de producir un giro sustancial de sentido. “Un caballero demasiado viejo con las alas descomunales” es, al mismo tiempo, una paráfrasis mecánica y una versión del relato del nobel colombiano. En ambos casos, la normativa nos pide una referencia al hipotexto.

Ciertos casos de transformación que Genette (78) recuerda provienen de tradiciones, se han dado luego en llamar recreaciones, interpretaciones personales o, como dice Mieke Bal tras aludir a los distintos textos sobre *Pulgarcito* (Tom Thumb), versiones. Una versión se concentra en cambios poco relevantes para el conjunto, volviendo imposible reclamar una autoría total. Procedemos a ejemplificar con *Vildanden*, la pieza de Ibsen que fue puesta en escena en Bergen durante el otoño del 2004. La directora Vibeke Bjelke se quejó de que la nueva ley contra el tabaquismo en Noruega impedía fumar a los actores en el escenario y aunque en el documento original de *Vildanden* no se menciona a los personajes fumando, Bjelke consideraba a la ley una forma de censurar su interpretación de la obra de Ibsen: la directora había otorgado al acto de fumar un papel importante dentro de su significado de la obra (Tønder). Este esfuerzo de adaptación es válido dentro de las convenciones y nadie duda de la relación con el hipotexto de Ibsen.

Respecto a las versiones y sus diferencias, usualmente la tradición oral tiene mucho más que aportar sobre el tema. Incluso cuando el texto se plasma por escrito, nada garantiza la divulgación de otras versiones de los manuscritos. En “La Cenicienta” de Charles Perrault se describe al zapato de la dama como hecho de madera, no de cristal. Un imprudente error de traducción ha perdurado

hasta nuestros días, modificando mínimamente la historia ("La zapatilla de Cenicienta").

Puede darse el caso de que algunas versiones reelaboren el texto hasta cambiarlo drásticamente. Hablamos entonces de parodia, pastiche, o alguna de las relaciones desde la hipertextualidad. En cualquier caso, nos movemos permanentemente en los parámetros de la adaptación, la cual no oculta su condición como tal. Sanders nos recuerda que es común trasponer una obra a otro género artístico. De la literatura al cine, por poner un caso popular:

The full impact of the film adaptation depends upon the audience's awareness of an explicit relationship to a source text. In expectation of this most formal adaptations carry the same title as their source text. The desire to make the relationship with the source explicit links to the manner in which adaptations depend upon a complex invocation of ideas of similarity and difference. These ideas can only be mobilized by a reader or spectator alert to the intertextual relationship, and this in turn requires the deployment of well-known texts or sources (Sanders 22)

Al mismo tiempo, Sanders insiste en que la adaptación puede producirse en un mismo género artístico, donde un texto experimenta un cambio y se vuelve más fácil de leer o más relevante para la audiencia, por lo que su reflexión es pertinente: un texto literario se transforma en una versión cuando las alteraciones no son relevantes. Al mismo tiempo, la tradición ampara la existencia de versiones, unas más recreadoras que otras. La autoría se otorga para la nueva versión, pero no se ignora la obra precedente. El uso del paratexto implica algo tan simple como *recreado por*, seguido del nombre del autor del hipertexto. Lo contrario, el ocultamiento del hipotexto, iría en contra de la normativa de adaptación, derivaría en una sospecha de mala fe y en el señalamiento de plagio.

En principio, lo mismo que ocurre con una palabra que reemplaza a otra puede pasar con una coma de más o una de menos: no afecta necesariamente al sentido. Pero eso no significa que estos cambios sean siempre irrelevantes. De hecho, en ciertos textos las variaciones pueden funcionar mejor que en otros, aunque en apariencia parezcan minúsculas (Genette menciona la parodia y los cambios mínimos en ciertos refranes). Recordemos esos juegos de palabras donde una coma o un punto dan un giro distinto a la frase⁹. Podría ocurrir con los sinónimos también, por lo que no deberíamos subestimarlos. Lo importante es analizar los cambios en su conjunto ante el hecho de que un elemento no se define por separado, sino en relación con los otros elementos del mismo sistema. Las similitudes entre líneas de distintos textos deben juzgarse por su trascendencia. Encontrar un párrafo igual a otro, sin marcadores intertextuales, ni ánimo de parodia, ni alusión evidente, mueve a la duda. Y a más párrafos y coincidencias, menos opciones de equivocación en cuanto a un juicio final.

3.4.2 Versiones y postmodernidad

En caso de un texto cuyas citas sean múltiples y particulares, el proceso nos dirige a lo que la crítica postmoderna ha dado en llamar *sampling*, o la hipotética diferencia entre la obra original y auténtica. Nos remitimos al caso de Helene Hegemann: “There’s no such thing as originality anyway, just

⁹ Como en la broma noruega del sujeto que envía un telegrama urgente: “Heng ham. Ikke vent til jeg kommer” o “Heng ham ikke. Vent til jeg kommer”. Esto es “Cuélguenlo. No esperen mi llegada” y “No lo cuelguen. Esperen mi llegada”. La traducción literal al español, debido al uso en noruego del adverbio de negación detrás del verbo, resulta todo un reto como ocurre con cualquier juego de palabras, y en este caso no hemos conseguido el mismo efecto del original: el cambio semántico con la sola variante en el uso del punto seguido.

authenticity” (Kulish). Podemos resumir ese sentir posmoderno (Sanders 34) en la coyuntura de que la originalidad no es un concepto de interés cuando la producción artística actual se basa en el bricolaje de elementos y en los préstamos.

Sanders ha reflexionado sobre las distintas clases de versiones y la diferenciación entre apropiar y adaptar. Varios de sus ejemplos son una ‘transposición’ (es la primera categoría) del discurso escrito al audiovisual: adaptaciones de novelas a películas. Otros aspectos de su estudio son más audaces y se centran en la discusión postmoderna:

On what grounds, after all, could such a judgement [‘good’ or ‘bad’ adaptations] be made? Fidelity to the original? As I hope this volume indicates, it is usually at the very point of infidelity that the most creative acts of adaptation and appropriation take place (Sanders 20).

Es difícil estar en desacuerdo con su comentario. Sanders apoya la tipología de Deborah Cartmell al defender en las adaptaciones dos categorías adicionales: el comentario y la analogía. En la primera hay un cierto grado de alteración y adición: la nueva obra explora lo que el hipotexto ha ignorado. Si nos remitimos a Genette, éste apunta a que “nadie puede pretender alargar un texto sin añadir texto y, por tanto, sentido, ni contar la ‘misma historia’ desde otro punto de vista sin modificar, por lo menos, la resonancia psicológica” (375). Las propuestas de Sanders de transposición y comentario son a su modo parte de la hipertextualidad genettiana y, en este caso en específico, de la transposición. La diferencia: Genette entiende de una manera más amplia este concepto.

En lo que se refiere a la analogía, la versión final contiene tantas recontextualizaciones que puede evaluarse independientemente del hipotexto, pero conocer el intertexto original enriquece la recepción de la obra. Sanders asegura que “an adaptation signals a relationship with an informing source text or original” (26), esto es que requiere de un marcador intertextual. Dicha admisión estaría ausente en la apropiación, cuya tipología incluye los “textos incrustados” (*embedded texts*) y la “apropiación sostenida” (*sustained appropriation*). Las diferenciaciones en la mayoría de estas categorías, sin embargo, parecen innecesarias para el plagio como objeto de estudio. Tomemos los casos a los que Sanders recurre para explicar su perspectiva. La adaptación como analogía se ejemplifica en la película *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, que es producto de un proceso de reescritura en lenguaje fílmico de una obra de Joseph Conrad: *Heart of Darkness*. Por su parte, la apropiación desde los textos incrustados encuentra su paradigma en el filme *West Side Story*, que se vuelve una relectura de *Romeo y Julieta*.

El proceso que lleva a la obra de Conrad, que tiene lugar en África hace más de 100 años, a transformarse en una película sobre la Guerra de Vietnam, es bastante complejo. Lo mismo ocurre con *Romeo y Julieta* y su paso desde los balcones de Verona hacia los conflictos que experimenta la comunidad puertorriqueña en *West Side Story*. Los elementos tomados del hipotexto se amalgaman en el producto final. En estos casos la terminología propuesta encuentra intertextualidad pura (influencias) antes que versiones.

La propuesta de Sanders sobre una apropiación sostenida es más relevante para la postmodernidad. Toma como arquetipo la novela de Graham Swift *Last Orders* (1996), la que después sería señalada por mantener una relación estrecha con *As I Lay Dying* (1930) de William Faulkner. Sanders apunta que esta manera de apropiación por parte de Swift no es nueva en su estilo: obras específicas suyas están vinculadas a trabajos puntuales de Dickens, Shakespeare u Homero. Este proceso desde la transtextualidad podríamos llamar intertextualidad externa, aunque la diferencia radica en la ausencia de una mención directa al hipotexto: “The response to *Last Orders* raises the important question as to whether a novelist needs to ‘adequately’ acknowledge intertextuality and allusiveness” (35). La pregunta es si la apropiación se ha dado a partir de textos de autores clásicos, donde la intertextualidad puede sobreentenderse: Alessandro Baricco lo hace con Homero, y aunque su novela echa mano de un marcador paratextual, éste no era indispensable ante una alusión tan clara.

Sanders (34) es crítica con cierta postura academicista donde las alusiones de Shakespeare a los autores clásicos (Ovidio, Plutarco, etc.) son consideradas como una práctica legítima mientras que el ejercicio intertextual posmoderno ingresa en el terreno del plagio. Su voto parece favorable al uso libre de los textos y discursos, e insisto en la expresión ‘parece’ pues Sanders duda en la exposición de sus argumentos. Su capítulo es una propuesta a manera de pregunta: *What is appropriation?*, el acápite que nos interesa se cuestiona *Homage or plagiarism?*, y al final señala que las prácticas postmodernas “would

provide ‘grounds’ *perhaps* for exonerating Graham Swift” (41, la bastardilla es mía). Nunca decide tomar partido por el plagio, pero intuye la trascendencia de explorar en este campo.

La apropiación puede ser entendida de maneras particulares. Las opiniones que se han vertido sobre Helene Hegemann, escéptica del concepto de originalidad y a quien se ha mencionado al inicio del acápite, se junta al caso de las obras de Kathy Acker. Aunque ninguna de estas autoras forma parte del corpus de análisis de plagio, me concentraré en notas metatextuales: las reflexiones sobre postmodernismo que sus obras despiertan servirán, sobre todo, para acercamiento a los alcances de la intertextualidad interna y la postura de obra abierta en la metodología.

A sus 17 años, Hegemann se ha vuelto famosa por el libro *Axolotl Roadkill*, un éxito inmediato de ventas. En su tierra, Alemania, se la conocía por ser hija de un respetado dramaturgo. Ahora se la conoce también por una grave acusación de plagio: su texto mantiene coincidencias literales con una obra menos famosa, *Strobo*, de Airen, a la cual se abstiene de mencionar como fuente.

[Ms. Hegemann is part of] the Berlin youth culture of D.J.’s and artists that sample freely and thereby breathe creativity into old forms. Or as one character, Edmond, puts it in the book [*Axolotl Roadkill*], “Berlin is here to mix everything with everything”. A powerful statement, but the line originally was written by Airen, on his blog. The plot thickens, however, and shows that perhaps more than simple cribbing is at work. When another character asks Edmond if he came up with that line himself, he replies, “I help myself everywhere I find inspiration”. (Kulish)

Que los personajes de la novela utilicen diálogos que justifiquen indirectamente el plagio cometido por la misma obra demuestra otra marca postmodernista: el

cruce híbrido entre realidad y ficción. Hegemann no es la única en polemizar el texto con la realidad extraliteraria. Según Dettmar (106), cuando la novelista Kathy Acker desarrolla relatos sobre piratas, no encuentra mejor manera de hacerlo que, efectivamente, pirateando otros textos.

Los ejemplos señalados se regodean con la idea de la ilegitimidad: los personajes actúan coherentemente con su realidad extratextual al insinuar el proceso mismo de creación del texto. El personaje de Hegemann confiesa que roba frases que le son útiles, y la novela *Axolotl Roadkill* es un robo de otra fuente. Los componentes del texto son análogos con la intención y la intertextualidad interna justificaría ese vínculo. El texto bien puede llevarnos a concluir que la intencionalidad del mismo es tratar sobre la problemática del plagio y los límites del préstamo literario. Al mismo tiempo, estas obras serían a su modo, un plagio.

La normativa, sin embargo, exige que la intertextualidad externa se muestre con claridad. La intertextualidad interna y la obra abierta pueden ser perfectamente operativas en casos complejos como los mencionados, y esto no implica ignorar las convenciones. Al contrario del experimento parcial de Hegemann, una obra podría desarrollar la temática del plagio pero sin serlo al mismo tiempo. Si el caso fuese el de la ausencia de paratextos y alusiones claras, nos encontraríamos ante un plagio.

Hegemann y Acker incentivaron la discusión sobre los límites del préstamo literario, y aunque algunas voces han defendido esta práctica, la respuesta no ha sido necesariamente la de la tolerancia hacia la generación *copy-*

paste. En un comunicado firmado, entre otros, por Günter Grass y Christa Wolf, y que la prensa alemana ha interpretado como una alusión a *Axolotl Roadkill*, se apunta que “Si el plagio es considerado digno de alabanza, y el robo y la falsificación son vistos como arte, implicaría la aceptación de textos ilegítimos por parte de la industria del libro”¹⁰ (Bergmo, Tonje y Knut Hoem)

El respeto a la tradición y al trabajo intelectual conspiran contra posturas postmodernas que siguen la línea del préstamo sin mención a la fuente. Tampoco cabría pensar que los autores experimentales de los últimos años se inclinan en su mayoría al ocultamiento intertextual. *Sefarad* es un ejemplo de texto con claros rasgos postmodernistas que evidencia sus hipotextos en una nota paratextual.

Lo curioso es que la palabra plagio todavía sea un término que cause escalofríos, incluso entre los mismos escritores posmodernos. La misma Hegemann (Kulish) ha pedido disculpas por no ser más clara en el uso de sus fuentes, se ha negado a admitir que su planteamiento artístico sea un plagio y, en las próximas ediciones de su libro, incluirá una mención a Airen. Acker (Dettmar 105) apuntó en su momento que su técnica tampoco tiene que ver con el plagio, al cual considera un acto de cobardía. Ambas autoras eluden la reivindicación directa del robo literario, es más: intentan alejar de sus obras la sensación de mala fe. En cambio, enfocan el problema en una nueva forma de hacer literatura: la autenticidad, según Hegemann; la apropiación, según Acker. Pero resulta difícil descubrir de qué manera la autenticidad debe diferenciarse de la forma en

¹⁰ La cita original reza: ”Hvis plagiat blir sett på som prisverdig, hvis åndelig tyveri og forfalskninger blir sett på som kunst, så innebærer det en legitimering av lovsstridige tekster i bokbransjen”.

que los antiguos retóricos comprendían la originalidad: la aceptación de la influencia y la asimilación de elementos existentes.

Una de las maneras de apropiación parecen corresponder al entendimiento sobre lo que es la asimilación, corolario al que se llega tras evaluar el ejemplo propuesto por Sanders: *West Side Story*. Apropiación y asimilación no son sino otros términos para tipologías dentro de la hipertextualidad. Aunque no menciona intertextualidad ni transtextualidad, Acker incluso se refiere en una entrevista a la transformación de un texto cuando alude a su propio proceso de creación: “If I had to be totally honest I would say that what I’m doing is a breach of copyright -it’s not, because I change words- but so what?” (Dettmar 106).

La apropiación puede legitimarse, perfectamente, desde la intertextualidad, excepto en el plagio, del cual tanto Hegemann como Acker insisten en tomar distancia. Pero específicamente es la apropiación sostenida la categoría que puede causar conflicto con la tradición literaria y con la diferenciación entre intertextualidad y plagio. Aunque en algunos casos parece que la apropiación sostenida tiene relación con tipologías transtextuales no vinculadas al plagio, nada evita que en situaciones puntuales dicha apropiación incluya alguna señal textual clara, tal y como corresponde con las adaptaciones.

3.5 Conclusiones

Se ha vuelto necesario recurrir a distintas fuentes que complementen el actual horizonte intertextual. Derivado del escepticismo de Plett (4), he usado dos herramientas principales: una postura desde la intertextualidad analítica

(Álvarez Sanagustín) y otra desde la intertextualidad y sus géneros (Genette). Ninguno de los dos, por separado, sería suficiente para desarrollar una metodología de aproximación al plagio de una manera normativa.

Se ha resaltado la existencia de diversos marcadores intertextuales, donde dos de los más usados son las comillas y las bastardillas. Son marcadores perfectamente válidos los paratextos: “títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes (...) y muchos otros tipos de señales accesorias” (Genette 11). Las dedicatorias o la especificación de un homenaje son también válidas en el proceso intertextual, donde las pistas sirven para que el lector se anime a entrar en este juego de referencias. Señalan que la obra ha sufrido la influencia de un autor, al igual que resulta normativo apuntar claramente que determinado pasaje, o el libro entero, ha sido inspirado en otro texto.

La posición de Thomas podría fácilmente empantanarse en la polémica, como en efecto ocurrió. Habría resultado más preceptivo escribir con exactitud, además de ubicar el paratexto con mayor claridad, la transcripción de *Babi Yar* y el juego intertextual que *The White Hotel* pone en consideración del lector. Así habría evitado crear la incorrecta suposición de que el material usado era tan irrelevante como aquel epígrafe de cuatro líneas de Yeats. Sobre Hegemann y Acker, sus casos recuerdan que todos los textos son sujetos de intertextualidad (no solamente los clásicos), pero señalan también que el plagio es un tema actual y que lo preceptivo es el uso de marcadores intertextuales o alusiones

paratextuales en el caso de que ambas escritoras, como efectivamente claman, no buscasen reivindicar el plagio.

4. AUTORÍA E INTERPRETACIÓN

4.1 Tradición oral y propiedad común

La literatura de origen popular resulta un caso propio dentro del presente estudio: el reconocimiento de un plagio implica tradicionalmente la comparación entre textos escritos, donde la fecha es un referente de registro. La dificultad primera es aceptar o no la expresión literatura oral, abierta a debate, como literatura en pleno sentido. Es de recalcar que Baldick mencione primero a la literatura como “a body of written works” pero que después deje un resquicio para la literatura oral al apuntar que “In this last sense, ‘literature’ is taken to include oral, dramatic and broadcast compositions that may not have been published in written form but which have been (*or deserve to be*) preserved” (Baldick 141. La bastardilla es mía). Algunas características de esta manera especial de narración saldrán a flote para dialogar con la problemática del plagio, aunque era previsible que la ausencia de un registro preciso se volviese un inconveniente:

La literatura popular siempre fue, originalmente, un producto oral. A esta característica debemos añadir otros dos rasgos importantes: es también una literatura tradicional (que se transmite de generación en generación) y anónima (puesto que no pesan en ella los autores individuales) (Ubidia 55).

La cuestión es si resulta pertinente aludir al plagio y la autoría en un área donde la literatura no individualiza la creación. Un pueblo entero pueda adjudicarse la autoría: leyenda maya, proverbio chino, etc. Al mismo tiempo, los textos orales, los más largos al menos, han llegado a nosotros, paradójicamente, por la vía

escrita gracias a compiladores. Los otros que son más cortos, como proverbios o canciones, todavía tienden a pasar de generación en generación, aunque eso no quita que puedan aparecer también en compilaciones. En estos últimos, aunque tardíos registros, nos basamos para ejecutar trabajos de comparación y afirmar que la originalidad de un relato está vinculada a una región o a un colectivo humano más o menos específico, aunque debamos recordar permanentemente su cualidad peregrina:

(...) el cuento popular, además de ser nacional en su carácter, es cosmopolita. Las historias van de un lugar a otro y recorren grandes zonas del mundo. Si tomamos una colección de cuentos populares de otro país, es posible que encontremos muchos rasgos que creíamos exclusivamente noruegos (Hertzberg Johnsen)

En cuanto a una organización taxonómica, y basándose en trabajos previos, Ubidia (56) encuentra que la literatura popular se divide en cuentos, leyendas, mitos y casos. Al primero lo define como un relato que incluye sucesos, personajes y lugares imaginarios (57). Las narraciones míticas, en cambio, son “la expresión oral de un pensamiento –sagrado para quienes lo comparten– que explica el origen de los distintos seres y acontecimientos del mundo” (63). Por su parte, los casos son definidos como composiciones en presente histórico de sucesos insólitos o fantásticos (67). Sin embargo, es gracias a la leyenda que podemos encontrar referencias puntuales sobre creación individual.

Dijimos antes que la literatura popular es fundamentalmente oral. Por ello, lo ideal sería compilar sólo las versiones orales de esta literatura, sin añadir ni enmendar nada. En general, esto es posible hacer con los cuentos, los mitos y los casos. Con las leyendas –sobre todo urbanas–, por el contrario, nos vemos abocados a una dificultad: los transcriptores y recopiladores de estos relatos han hecho una tradición suya el recrearlos literariamente, ampliándolos

como vimos, con datos históricos eruditos y adornándolos con malabares de estilo e incluso latinajos (Ubidia 62)

La recreación, sin embargo, no implica la autoría. El recreador de una leyenda es un mediador: el uso paratextual de la palabra *leyenda* en la portada de un libro apunta al tratamiento de un material de existencia anterior. La labor de un recreador que es de tipo intelectual, se inmiscuye en la categoría difusora, porque en relación a la literatura, la figura de autor no es la única que implica un trabajo con las ideas. La tipología puede extenderse, aunque sin llegar a confundirse, con nociones como las del traductor o recopilador, como lo hicieron a su tiempo los hermanos Grimm en Alemania o Asbjørnsen y Moe en Noruega. Muchos de los obstáculos de un compilador, y la manera en que dichos obstáculos se superan, tienen a su modo un equivalente en el trabajo de los traductores: se vuelven necesarias las interpretaciones, reelaboraciones y por ende reescrituras. Nos encaramos a un tipo de transposición, según Genette. A pesar de aquello, por normativa la autoría de la versión pertenece al recreador.

Hay otras expresiones de folclore que engloban las categorías evaluadas por Ubidia. De hecho, el folclore ni siquiera requiere de palabras para existir:

What, then, is folklore? We might reply with such a dictionary definition as "Material that has been handed on by tradition". It is, in other words, the lore of the folk and not the learning in books (...) What material? We might answer: Things, words, music, ideas (that is, customs and beliefs) (...) Let us turn now to those materials which are more generally recognized as folklore, to materials preserved in words. What folklore is preserved in words? Songs, tales, riddles, proverbs, names. All of these are handed on by tradition and are therefore folklore and represent materials which members of Society collect and study (Taylor, *Comparative* 1)

Tomemos el caso de discursos cortos como los proverbios, a los cuales Genette califica como paraliterarios. Se trata de referentes singularísimos. Como todos los productos del folclore, están amparados en cierto uso tradicional y las convenciones las permiten tanto en el discurso oral como en el escrito sin que el emisor sienta la obligación de apuntar o preocuparse por la existencia de un autor. Sin embargo, no es raro que se intente mostrar su fuente de una manera tan genérica como decir proverbio japonés o proverbio árabe, no por miedo a caer en plagio sino por temor a un malentendido comunicativo.

Para muchos, la palabra *tártaro* puede no sugerir nada, o tal vez podría ser relacionada con la frase salsa tártara. La expresión “el huésped no invitado es peor que un tártaro” carecería de significado para un lector desprevenido, pero si se le advierte que es un proverbio ruso, el lector tendrá un arma adicional para entender por qué Pushkin ha tenido la buena idea de especificar dicho origen en su epígrafe del capítulo VIII de *La Hija del Capitán* (1836), una novela que alude a las revueltas campesinas en el siglo XVIII. Indirectamente, nos da una pista sobre la manera en que los rusos veían a los habitantes de las estepas.

En la literatura popular, ¿cómo puede funcionar el préstamo literario? Debemos preguntarnos en principio si existe la posibilidad del plagio en leyendas y si es necesario el uso de un marcador textual. Aunque mencionada en otro contexto, la siguiente reflexión de Genette nos sirve: “Es la paradoja del idiolecto: el uso de hecho elimina la posesión de derecho; y amenaza incluso la posibilidad de usos ulteriores” (Genette 97).

Admitir la eventualidad de que un artista lleve por primera vez al papel un texto de origen popular para luego reclamar como suya cualquier secuela o variante posterior, nos colocaría en un campo más cercano al de la legislación que al literario. En las letras, un mismo motivo puede tratarse de diversas maneras y los textos de propiedad común han pasado del campo oral al escrito sin ser compilaciones. Recordemos al autor de Sherlock Holmes en una nota paratextual de *The Hound of Baskerville*, publicado en 1902: “My dear Robinson, it was to your account of a West-Country legend that this tale owes its inception. For this and for your help in the details all thanks. Yours most truly” (Conan Doyle, *Hound* dedicatoria inicial).

JRR Tolkien echaba mano en sus historias de mitologías escandinavas o celtas. Algunos de los textos del considerado neindigenismo contienen dosis fundamentales de la cultura y de las tradiciones orales de los pueblos amerindios. Y por otra parte, ha habido múltiples pastiches y sátiras de los cuentos clásicos de los hermanos Grimm. Los literatos se apropian de literatura popular para usarlas a su antojo. Un escritor puede permitirse su autoría pero solo en lo que se refiere a su versión. Eso no implica apropiarse de la fuente de la cual ha bebido su obra.

Para diferenciarse entre sí, las versiones exigen cambios, pues en caso contrario nos encontraríamos frente al trabajo de un antólogo. Una labor artística en todo su nivel evita la copia mecánica o imitación directa, ya denunciada por Genette. De esta manera, con creación nueva sobre una base ya existente, el autor de un manuscrito podría reivindicarse como tal desde la normativa literaria;

desde la transtextualidad, su labor equivaldría a alguna de las adaptaciones de Sanders, o un tipo de transposición de Genette, o a la mera versión mencionada por Bal. Por un lado tenemos la alusión a una historia, por otro la reescritura completa sobre la base de un texto. Hemos dicho que ha habido múltiples pastiches y sátiras de los cuentos clásicos y pusimos como ejemplo a los hermanos Grimm. Durante dichas reelaboraciones, al utilizarse los mismos personajes y más o menos las mismas acciones narrativas, no viene a ser necesaria la utilización de marcadores textuales. Los cuentos de los hermanos Grimm están impresos en la conciencia occidental como para esperar que un lector promedio entendiese el vínculo.

Justamente en el caso contrario, cuando menos popular resulta un hipotexto, es cuando debería volverse necesaria su ubicación; en el caso de la literatura popular se suele recurrir a paratextos y a referentes espacio-temporales, ante la imposibilidad de señalar un autor particular. Este principio se aplica sobre todo si la lectura del hipotexto está destinada a completar el sentido del hipertexto creado: si la relación de dependencia es estrecha, por ejemplo un intento de transformación por medio de la ironía.

De las categorías mencionadas dentro de la literatura popular, las leyendas tienen una variante de interés: las llamadas leyendas urbanas. Encontrar leyendas en las ciudades resulta en principio un fenómeno paradójico. La tradición oral se vinculaba a la imposibilidad de disponer de un medio físico para el registro de discursos. En las urbes contemporáneas, esta característica desaparece. Ante la existencia de las leyendas urbanas deberíamos preguntarnos

si las convenciones están cambiando o no: si la autoría, en sociedades capitalistas, está en proceso de desaparecer. Tal vez se cumplan los deseos de cierta corriente postestructuralista que aboga por la anonimidad en los textos y la desaparición completa de la figura del autor:

Although, since the eighteenth century, the author has played the role of the regulator of the fictive, a role quite characteristic of our era of industrial and bourgeois society, of individualism and private property, still, given the historical modifications that are taking place, it does not seem necessary that the author function remain constant in form, complexity, and even in existence (...) the author function will disappear (Foucault 22)

Ubidia no reflexiona sobre el problema del plagio o la autoría en el caso de las leyendas urbanas, pero su definición nos permite descubrir que la propuesta de Foucault no se aplica en este caso pues la leyenda urbana no es el resultado de un nuevo planteamiento social o un síntoma de un cambio de estructuras o convenciones. De ellas, las leyendas urbanas, dice Ubidia: “En principio nos encontramos con una explicación cuyo propósito es fundamentar una cierta validez histórica” (59). Aunque los autores de dichas narraciones perfectamente podrían intentar llegar al público en registros digitales o en papel, prefieren permanecer en el anonimato dado que el objetivo de la historia es lograr que ésta pase por un hecho real, no que se considere su origen ficticio.

Con el tiempo se pierde el nombre del autor primigenio de un texto popular, pero no deja de tener interés el origen del mismo. De hecho, Taylor nos recuerda permanentemente que el estudio de los orígenes de discursos folclóricos es uno de los problemas que atañen a los investigadores de esa área. Pero no tratamos aquí necesariamente del autor. Nos basta con un grupo humano más o

menos específico, circunscrito a cierta geografía o historia común. Y el objetivo lo podemos adivinar: “Quite naturally an especial interest attaches to the discovery and interpretation of the survival of old manners, customs, beliefs, and superstitions in proverbs” (Taylor, *Comparative* 31).

Estamos de acuerdo en que las historias viajan, pero si un texto que aparentemente se ha originado en Alemania llega hasta una comunidad en América del Sur y es adaptado a manera de cuento popular, habría que preguntarse las razones que hicieron posible ese proceso. “Entendido así, el *cuento popular* pierde su inocencia: siempre será posible encontrar las razones por las cuales una sociedad produce o recepta un *cuento*. Razones profundas a veces; otras, la simple voluntad de un sector de esa sociedad de ironizar, de ridiculizar su propio código cultural” (Ubidia 58).

Los textos populares pueden vivir perfectamente con un autor desconocido, ésta es una de sus características. Pero estas narraciones no son la única variante del anonimato en la autoría. Hay antiguos escritos que han llegado hasta nosotros sin el nombre de su autor y habría que preguntarse si en algunos períodos históricos el anonimato fue una opción especialmente extendida.

Algunos lo creen así:

Este proceso español no es, a su vez, sino un caso específico de una ley literaria española aún más amplia: la constante tendencia de nuestra literatura, desde la Edad Media hasta fines del Siglo de Oro, al anonimato, a la reelaboración de elementos, a la refundición (Alonso *El misterio*, 265)

Sin embargo, esto no implica necesariamente la suplantación ni la inexistencia de una conciencia de autoría. En textos como los cancioneros, antologías líricas

entre los siglos XIII y XVI, se sobreentendía que el material era una recopilación de versos populares. Y cuando se daba lugar a las glosas, éstas se anotaban como paratextos: “Glosa suya a una canción del ‘Duque de Alva, que dize: *Nunca fue pena mayor. Y embióla a la reina doña Juana, muger del Rey Don Enrique, y Haze a ella// estas quatro coplas*” (Castillo 326. Las bastardillas son del original) o “Comiença la glosa” (Castillo 328) ó “Romance mudado por Diego de Çamora por otro que dize: *ya desmayan los franceses*” (Castillo 551). ‘Mudado’, desde luego, significa que ha sido reelaborado. Se apunta que hay una glosa, un tipo de cambio, y quienes han hecho estas recopilaciones se consideran a sí mismos antólogos (usan esa palabra). Hay una conciencia de la diferencia entre autor y recolector, a pesar de esa necesidad de anonimato de la que habla Alonso.

En conclusión, se puede prescindir perfectamente de comillas y marcadores textuales si la obra en la cual nos fundamentamos (hipotexto) es de literatura popular y, sobre todo, es de fácil reconocimiento. En caso contrario, para que la intertextualidad funcione adecuadamente debería mostrarse alguna pista al lector, normativa imprescindible si el sentido es dependiente del hipotexto, ya sea durante el relato, donde una alusión sería suficiente, o de forma explícita con una marca paratextual, como en el epígrafe de Conan Doyle en la novela mencionada.

4.1.1 De lo oral a lo escrito: los lugares comunes

Entre los africanos, cuando un narrador llega al final de un cuento, pone su palma en el suelo y dice: aquí dejo mi historia para que otro la lleve. Cada final es un comienzo, una historia que nace otra vez, un nuevo libro.
(Andruetto)

Los lugares comunes en discursos escritos se han relacionado tradicionalmente con la falta de originalidad, si bien hay teóricos que se abstienen de dar juicios estéticos para enfocarse en la función comunicativa de esta estructura estilística (Riffaterre, *Función* 194). Evaluaremos algunas construcciones especiales con la premisa de que mientras se siga haciendo literatura, la posibilidad de repetición es latente, pero la posibilidad de innovación también, porque no son excluyentes.

It is, of course, hard to distinguish between comparisons which an author invents and those which he takes from tradition. There are, furthermore, comparisons which are so obvious that they may have been created independently any number of times, e.g. "as cold as ice", "as hard as a rock", "as strong as lion" (Taylor, *Comparative* 37)

Las metáforas y los clichés se alimentan del contexto. Un hombre, rápido al correr, era un relámpago o una liebre. Ahora puede ser un cohete o un tren. En principio, ocurre una diferencia de sentido si la rapidez del hombre recibe el calificativo de liebre o de tren. Comparaciones así son fundamentales en obras como "Vida y vuelo de Perico el Pájaro", de Jorge Velasco Mackenzie, donde los símiles y las metáforas están cuidadosamente escogidas en relación con las aves.

Un tren o una liebre no es sino otra manera de apuntar la noción de velocidad, donde las repeticiones se vuelven la regla: en ciertas metáforas la sencillez hace imposible rastrear el nacimiento de un nivel elemental de

observación y vínculo. La comparación de la mujer con el mar, o con una flor, es el terreno de los lugares comunes, o clichés, que mantiene vínculos con el mismo proverbio, de origen folclórico, pues este último por su extensión parece cercano al cliché literario. Ambos, propiedad tanto de especialistas como de iletrados, se difunden con suma facilidad:

Of course every proverb has been created by an individual and set in circulation by him, but a man's aphorism or witty saying does not become a proverb until it has been accepted by popular tradition (Taylor, *Comparative* 30)

Se ejemplificará un poco más, en referencia a realidades textuales y discursivas, tomando como punto de partida una frase atribuida a Borges: “No existe literatura de género; tampoco literatura de blancos o de negros. Solo existe buena o mala literatura, y eso es todo”. Sin embargo, no me ha sido posible confirmar que el autor argentino hubiera dicho tal cosa. Tal vez este no sea sino otro dato desinformador comparable a la del supuesto poema *Instantes*¹¹. De todas maneras, quien sí lo dijo fue el irlandés Oscar Wilde. Revisemos lo que se encuentra en el prefacio de su célebre *The Picture of Dorian Gray*:

There is not such thing as a moral or an immoral book. Books are well written or badly written. That is all (..) The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium. No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved. No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style (...) Vice and virtue are to the artist materials for an art (Wilde xxxiii).

¹¹ Ver Iván Almeida, “Jorge Luis Borges, autor del poema ‘Instantes’ ”. El artículo se encuentra en los archivos en línea del J. L. Borges Center for Studies & Documentation.

Se eligió alargar la cita más allá de su expresión sobre la buena o la mala literatura, pues Wilde reflexiona sobre la ética y la creación artística, puntos ambos relacionados con el plagio. Nada mejor que escuchar la voz de un creador, uno tan particular como Wilde, quien era de la opinión de que el artista no se casaba con nadie. Entonces, al menos desde 1891, año de la publicación de *The Picture of Dorian Gray*, existe la referencia de buenos y malos libros en oposición a determinadas tipologías. Pero eso no es todo: la frase ha pasado de boca en boca. En un artículo sobre la *literatura light*, Cecilia Romero Mérida señala que:

Por lo tanto los juicios reduccionistas, son falacias de estructura y pensamiento, que debemos superar ya que no ofrecen parámetros válidos al momento de hacer un análisis serio sobre producciones artísticas y literarias. En realidad no existen buenos ni malos libros, sino libros bien escritos o mal escritos (Romero)

Y parece que su uso se está volviendo un lugar común dentro de la crítica, pues en un artículo sobre Harry Potter se señala que “Casi podría caerse en la boutade de afirmar que no hay libros para niños o para grandes, sino buenos o malos libros” (Verísimo). Verísimo, con “boutade”, equivalente a capricho, nos muestra el sendero hacia el cual camina esta frase: el cliché. Parece que será su destino final. Ya sea bajo el paraguas de boutade, ya sea bajo el cobertor de *eufemística*, como veremos más adelante, la sentencia se repite con cierta periodicidad. Como dice la escritora Lety Elvir Lazo, en un contexto totalmente distinto: “Por tanto, no es tan real lo que encierra la frase eufemística, ‘sólo hay buena o mala literatura’” (González). O como señala el narrador chileno Luis Sepúlveda: “Yo no creo en la literatura femenina o masculina. Para mí la

literatura es una sola y se mide por un solo parámetro: si la historia está bien o mal contada. Hay buena o mala literatura y punto” (Costamagna). Para Lety Elvir Lazo, aún hay cierto eco en la expresión, la herencia de la voz de alguien. El resto ya la asimila como una frase hecha, una sabiduría perteneciente al campo universal. Pero tanto de los clichés como de los proverbios podemos, en ocasiones, rastrear su origen:

A few proverbs can be assigned to definite authors with some confidence, e.g.. “Three removes are worse than a fire” (Benjamin Franklin), “The bigger they come, the harder they fall” (James J. Corbett), “Don’t sell American short” (J. S. Morgan) (Taylor, *Comparative* 30)

Los literatos interesados en la originalidad tienden a evitar el uso de clichés. Si descontamos una intención irónica, no solo el abuso sino la sola mención de los lugares comunes resta brillo a las obras narrativas y líricas. Una aceptación de esta naturaleza mantiene vínculos con las convenciones: la noción de originalidad y la creación de una voz y un estilo propios. Pero al mismo tiempo, el estilo tiene relación con la repetición.

Evaluaremos a Genette y su idea de caracterización, la cual puede desembocar en un ejercicio de expolio por parte de otro literato. A pesar de que el francés menciona solo al principio a marcadores intertextuales evidentes, toda su sugerencia apunta a evitar la pérdida del juego intertextual.

Lo que he dicho una vez me pertenece y solo puede abandonarme mediante una cesión, voluntaria o no, cuyo reconocimiento legal es un par de comillas. Lo que he dicho dos veces, o más, deja de pertenecerme para caracterizarme, y puede abandonarme por simple transferencia de imitación: al repetirme, me imito a mí mismo, y pueden imitarme repitiéndome. Lo que digo dos veces no es ya mi verdad, sino una verdad sobre mí, que pertenece a todo el mundo (Genette 97).

Genette escribió la cita anterior en referencia a lo que él denomina los homerismos. Recordemos a “Aquiles, el de los pies ligeros”. Esta estructura de sustantivo junto a una frase atributiva, común en *La Ilíada*, al parecer no se produjo con meros fines estilísticos sino con objetivos mnemotécnicos, pues la obra se recitaba, no circulaba como discurso escrito. Genette afirma que una expresión discursiva deja de pertenecer a un autor si lo ha dicho más de una vez, para ser parte de una caracterización del mismo. Eso parecería vincularse con el estilo en principio, para después alcanzar una generalización más amplia: la frase no solo fue dicha por Homero, sino que lo representaba.

Pero la única forma en que una frase puede ser dicha más de dos veces y terminar en una caracterización de su autor es por la difusión. La obra de Homero fue plasmada en lenguaje escrito después de su creación real, pero su difusión posterior ha sido lo suficientemente amplia como para identificar que las expresiones como “Apolo, el que hiere de lejos” o “el astuto Ulises” son del rapsoda ciego.

La reflexión es válida también para los medios de registro electrónico: CD-Rom, la cinta de audio o incluso el internet. En definitiva, para la publicación: el receptor puede identificar en distintos contextos (una cita textual, una parodia, una sátira...) gracias a la difusión, no solo un homerismo, sino también un shakespearismo (“ser o no ser”), o un cervantismo ligeramente largo: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme” O incluso un marquizismo un poco más extenso: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento”. Es gracias a la difusión extendida de donde viene el cliché, lo cual

podría tener o no repercusiones en la intencionalidad del texto (un mensaje irónico, por decir algo). Se produce entonces una dinámica de intertextualidad tácita perfectamente válida. El problema radica en la valoración: si un texto ha circulado lo suficiente entre el público como para considerar válida una intertextualidad implícita: no incluir más pistas que la mera cita y evitar las bastardillas en la frase prestada. La acotación no es del todo necia, pues la premisa de que ciertos libros, algunos de ellos no necesariamente clásicos pero sí aparentemente difundidos, están al alcance de la mayoría del público y que se incluyen en su memoria literaria, podría ser completamente errónea.

Se puede referir permanentemente al plagio en casi cualquier caso, en el supuesto de que se revisara publicaciones anteriores de las cuales hubieran salido frases medianamente particulares o, peor incluso, lugares comunes. Una postura así sería impracticable: ninguna duda queda de que algunas expresiones ya pertenecen al legado común y como dice Taylor (*Comparative* 30): “In general, the search for the inventor of a proverb is an idle task”. Su referencia puede servir para otros discursos tradicionalmente orales o registros escritos, pues hay una continua influencia entre ambos: frases hechas como “ser o no ser” o “tus cabellos como el oro”, se usan ahora en contextos cotidianos, de la misma forma en que alguien sugiere que una situación es quijotesca o que en un país ocurren hechos que sorprenderían a los mismos habitantes de Macondo. Son expresiones y usos que dejaron de pertenecer a su autor y no requieren de línea aclaratoria alguna.

4.2 Autoría y plagio como inventos modernos

El antiguo director de la Biblioteca Nacional de España, tras publicarse una acusación de plagio en su contra, comentó: “También Homero zurció, y se hizo así hasta el Renacimiento, sin problemas. Luego vino toda esta cosa moderna de la Propiedad Intelectual” (“De Cuenca”).

Algunos concuerdan con De Cuenca en que la noción general de plagio, por ser muy reciente (si se toma en cuenta únicamente la promulgación de derechos de autor) carecería de validez dentro de la tradición. El *copyright* aparece durante el siglo XVIII en Inglaterra (1709) y en Estados Unidos (1783). Esta opinión expresa tácitamente lo que otros ya han formulado de manera explícita: en el pasado, era la obra la que pugnaba por la inmortalidad y no su creador, y en la práctica muchos autores prefirieron permanecer incógnitos. Como se ha dicho sobre el poeta andaluz más querido: “Machado soñó en la gloria del anonimato. Nada le parecía más glorioso que escuchar versos suyos como parte del repertorio popular, sin que se supiera de quién eran. Que su nombre fuera olvidado, pero no sus versos” (Castillo Castellanos).

Sin embargo, fue hace casi dos mil años que el poeta Marcial (40 d.C. - 104 d. C.) utilizó por primera vez el término plagio. Por añadidura, Mallon (4) y Shipley (240) recuerdan que muchos nombres famosos como Virgilio (79 a.C. - 19 a.C.) o Heródoto (484 a.C. – 426 a.C.) estuvieron envueltos en acusaciones de literatura robada. Virgilio y Heródoto pertenecen a un período anterior a nuestra era, lo que revela que en tiempos antiguos había cierta noción de defensa hacia la creación.

Antes de la imprenta, hubo manuscritos y grabados, donde se guardaba la sabiduría, las leyendas y las creaciones de la época. Como punto de inicio, no todas las obras europeas antes del siglo XV son anónimas. Tampoco significaría, por el hecho de que el trabajo no estuviera firmado, que su autor careciera de una conciencia de creación o de una noción de propiedad. Sin embargo, sin duda la imprenta potenció esa idea de apropiación: “The concept of copyright could appear only in a print society, since in oral and even manuscript cultures, texts never stabilize sufficiently to become an objective property” (Kernan 109).

Las dificultades de la autoría que se centran en las esferas del anonimato, el plagio o la refundición, ya sea en la Edad Media o en el Renacimiento, pueden estudiarse desde la perspectiva de un caso emblemático: “El Pastorcico”. Antes, sin embargo, mencionaremos al *Quijote* de Avellaneda.

4.2.2 La autoría en el *Quijote* de Avellaneda

La formulación de la ley de Propiedad Intelectual no implica que antes del siglo XVIII no existiera una conciencia de autoría como tal, de la misma forma que la noción del arte por el arte no asume la inexistencia de la literatura anterior al s. XIX. Respecto a la autoría, en el siglo XVII tuvo lugar el enfrentamiento entre Cervantes y Alonso Fernández de Avellaneda por el problema del Quijote.

Cervantes publicó la primera parte de las aventuras del caballero de la Mancha en 1605. Su obra fue un éxito entre los lectores de entonces, circunstancia aprovechada por Avellaneda en 1614 para sacar a la luz la apócrifa

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras. A diferencia de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, que es un claro pastiche, la obra de Avellaneda viene a ser de más difícil clasificación. De alguna forma es una *forgerie*, o lo que Genette daría en llamar una imitación en régimen serio, pues el texto prosigue las andanzas que Cervantes narró en la primera parte del Quijote, de modo que es una “continuación o la extensión de una realización literaria preexistente” (Genette 104). Sin embargo, no llega a ser del todo una *forgerie*: las imitaciones en estos regímenes serios ocultan, justamente, su calidad de imitaciones (Genette 106) incluso hasta volverse apócrifos, algo que paratextualmente no ocurre con el *Quijote* de Avellaneda: su publicación no nace con la intencionalidad de otorgar la autoría a Cervantes y de hacerlo pasar por un texto suyo.

El Manco de Lepanto mostraría su molestia por una continuación que no había salido de su propia pluma. En el prólogo al lector de la segunda parte de las aventuras del Quijote, escrita esta vez por Cervantes, en 1615, se señala:

Y no le digas más [a Avellaneda], ni yo quiero decirte más a ti [lector], sino advertirte que consideres que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios, pues bastan los pasados, y basta también que un hombre honrado haya dado noticias destas discretas locuras, sin querer de nuevo entrarse en ellas (Cervantes 18).

El ejemplo mencionado expone un sentimiento de autor anterior al siglo XIX con todas sus derivaciones: protección de lo que éste considera su patrimonio, su trabajo intelectual, y la defensa de la originalidad. En la cita, Cervantes invita a

sus contemporáneos a ocupar su tiempo en nuevos horizontes y abstenerse de escribir sobre lo ya expuesto.

La tradición literaria, no así la legislación, se ha vuelto más flexible sobre este tipo de obras. Lo de Avellaneda sería considerado ahora como un hipertexto desde la transtextualidad de Genette. Pero el mismo Avellaneda intuía que su obra era legítima desde la tradición: “solo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos. ¿Cuánto 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” (53). El mismo Montalvo, otro imitador del *Quijote*, había apuntado “Llámesse modelo a una obra maestra, porque está ahí para que la estudiemos y copiemos” (13).

Pero existen ciertas particularidades que, en este caso, hacen que la obra de Avellaneda haya sufrido un tipo de proscripción. La novela apócrifa del Quijote tuvo poquísimo éxito en su tiempo. El mismo prólogo de la segunda parte escrita por Cervantes apunta que su antagonista, Avellaneda, habría estado motivado por razones económicas para escribir una secuela no autorizada. Dicha confidencia parece confesarse en el propio prólogo de la obra de Avellaneda: “pero quéjese de mi trabajo por la ganancia que le quito [a Cervantes] de la segunda parte” (52), y es una de las razones que predispusieron al público en su contra.

Parra Londoño recuerda que “Avellaneda quiso desvirtuar por completo la esencia del Quijote” (265), algo en lo que Montalvo profundizó en “El

buscapié”, paratexto que funciona como prólogo a los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Montalvo parece encontrar la razón del fracaso de la obra de Avellaneda con su publico: “Estos [los lectores de Cervantes] redujeron a cenizas el *Quijote* de Avellaneda: castigaron al rival desatento, no al competidor juicioso, y menos al émulo modesto” (14). Más adelante, se concentra en las que considera las deficiencias narrativas del autor:

[Avellaneda] goza en lo torpe, lo soez: sus gracias son chocarrerías de taberna, y las posturas con las cuales envilece a su héroe no inspiran siquiera el afecto favorable de la compasión, por cuanto en ellas más hay de ridículo y asqueroso que de triste e infeliz (...) asimismo riéndose y haciendo reír de la desnudez y fealdad de Don Quijote, ha concitado la antipatía de los lectores y granjeado su desprecio (Montalvo 24).

No solo la manera de percibir la obra por parte del lector (la ridiculización del personaje), sino la obtención de riqueza (razón de corte extratextual) influyeron en la pobre recepción de la obra. Mas pese a la consideración del *Quijote* de Avellaneda como texto desterrado, existe cierta tendencia a recuperar algunas de sus virtudes como obra. En algunos casos, dicho afán reivindicativo provoca exageraciones.

Hoy día el acto de Avellaneda tiene más de metáfora que de acto vil, tiene más de poética que de empresa quijotesca. El Quijote de Avellaneda ha pasado la prueba y hoy en día puede considerarse otra obra imprescindible de la literatura clásica española (Yusti).

El comentario resulta extraño pues se enmarca tras la aceptación del propio Yusti de que “La publicación del Quijote de Avellaneda ha sido para los cervantistas posteriores sólo un amago inútil, un artilugio vano”. Imprescindibles para la literatura clásica española serán otras obras del Siglo de Oro: la obra de

Avellaneda se vincula estrechamente con la de Cervantes y parece imposible su supervivencia sin la necesidad de un ejercicio comparativo. Las secuelas siempre remiten a la dinámica intertextual, pero ciertos hipertextos se mueven con más libertad que otros, y su sentido depende menos de la lectura del hipotexto.

La tradición no le ha perdonado ese particular tratamiento al Quijote y a Cervantes, de quien Avellaneda recuerda en su prólogo, con rencor, que era viejo y manco. Tampoco le perdona haber buscado abiertamente dinero. Ambas intrigas se localizan fuera del ámbito textual, igual que la sensación de mala fe inherente al plagio. El receptor no asume el texto sin ubicarlo dentro de un sistema de códigos en donde encajan no solo sus lecturas previas y sus gustos, sino también su moral. Las convenciones pueden cambiar con el tiempo, pero algunas aparecen claramente arraigadas.

Respecto al sistema empleado para aproximarnos a Avellaneda, aplicamos una metodología que tácitamente asume la intencionalidad. Dicha presunción, para los ejemplos a analizarse en el cap. 6, será matizada en los ante una necesidad obvia: la aceptación o no del plagio como un proceso legítimo de hacer literatura implica una postura coherente entre la creación de los textos y la forma en que el receptor los percibe y evalúa.

4.3 Un ejemplo de autenticidad en ‘El Pastorcico’: dos perspectivas

Las dudas sobre cuáles son los verdaderos textos de San Juan de la Cruz no son nuevas. Baruzi (47-49) recuerda las vicisitudes del padre Andrés de la Encarnación, quien ya en el siglo XVIII intentó apegarse a los manuscritos

originales en su afán de recopilar los textos del santo, corrompidos por las omisiones y los añadidos de diversas publicaciones. Baruzzi hace una enumeración del material (sugiere que se ha sobrevalorado la importancia del *Manuscrito de Jaén*, la segunda fuente más famosa de las poesías del santo), tanto autógrafo como de copistas, parte del mismo en pésimo estado de conservación; evalúa las ediciones siguientes de los poemas (incluso las manuscritas, aunque no necesariamente autógrafas) y concluye que para encontrar la verdadera voz del autor se hace necesario un cotejo de todo el material disponible, no solo del más antiguo.

Poeta místico, Juan de Yepes Álvarez (1542 - 1591), conocido después como San Juan de la Cruz, se ha erigido en representante del Renacimiento español gracias a tres obras principales: “Noche oscura”, “Cántico poético” y “Llama de amor viva”. Con el tiempo, el santo se volvería un ícono del verso para autores hispanos del siglo XX como Juan Ramón Jiménez o Luis Cernuda. Sus poesías, de permanente referencia a pasajes bíblicos con predilección hacia “El Cantar de los Cantares”, echa mano de la tradición italiana que se formaba tras Petrarca y que llegaría a implantarse en la Península Ibérica gracias a la difusión de Boscán y Garcilaso, además de usar la propia tradición de la lírica cancioneril hispana, tanto culta como popular. Los llamados *Manuscritos de Sanlúcar* contienen una compilación de la obra poética de San Juan, además de incluir comentarios suyos. Dichos manuscritos han servido de base para los libros que de Juan de Yepes Álvarez han llegado hasta nosotros. Sin embargo, los textos posteriores al manuscrito suelen añadir poemas que no tienen su origen

en la fuente de Sanlúcar sino en otros códices, lo cual complica la noción de autoría.

A la siguiente composición poética se la conoce ya sea como “El Pastorcico”, “El Pastorcito” o de acuerdo al primer verso “Un pastorcico solo está penado”. Según Alonso (Alonso, *San Juan* 1017) a esta poesía habría que considerarla dentro de las primeras creaciones del santo. La transcribimos aquí según aparece en la edición a cargo de Ynduráin y basada en el *Manuscrito de Sanlúcar*. Los estudiosos no dudan en atribuir al presente texto como uno de los poemas de San Juan, a diferencia de sus romances, donde abundan las controversias. Si bien “El Pastorcico” no aparece en el código del Sacro Monte, “seguramente por olvido” (Alonso, *San Juan* 1054) se encuentra en los ya mencionados manuscritos de Sanlúcar y de Jaén:

[El pastorcico.]

Un pastorcico solo está penado,
 ageno de plazer y de contento,
 y en su pastora puesto el pensamiento,
 y el pecho del amor muy lastimado.

No llora por averle amor llagado,
 que no le pena verse así affligido,
 aunque en el corazón está herido;
 mas llora por pensar que está olvidado.

Que sólo de pensar que está olvidado
 de su vella pastora, con gran pena
 se dexa maltratar en tierra agena,
 el pecho del amor mui lastimado.

Y dize el pastorcito: ¡Ay, desdichado
 de aquel que de mi amor a hecho ausencia
 y no quiere gozar la mi presencia,
 y el pecho por su amor muy lastimado!

Y a cavo de un gran rato se a encumbrado
sobre un árbol, do abrió sus braços vellos,
y muerto se a quedado asido dellos,
el pecho del amor muy lastimado

De acuerdo al *Manuscrito de Jaén*, el segundo verso de la segunda estrofa es “Que no se pena en verse así” mientras que el tercer verso de la primera estrofa aparece como “y en su pastora firme el pensamiento”, detalle de especial interés para la posterior comparación con “Redondillas”. Alonso (Alonso, *San Juan* 1017) tenía sus propias inquietudes sobre el texto y su origen: “Muchas son las diferencias entre su manera [la de ‘El Pastorcico’] y la de los poemas centrales en la obra del santo. Mas hay coincidencia fundamental: la ausencia de imágenes, por lo menos de imágenes normales en la poesía renacentista”. Estas líneas dejan la doble impresión de que “El Pastorcico” es y no es un poema de San Juan.

En un principio, Dámaso Alonso explicó la existencia del poema como resultado de una doble influencia. Primero, por las lecturas que el santo había hecho de Sebastián de Córdoba (el cual, a su vez, tomó textos del poeta Garcilaso para volverlos *a lo divino*). En cuanto a la mano de Garcilaso en “El Pastorcico”, Alonso encuentra patente la reminiscencia a una égloga, mientras que con respecto al influjo de Sebastián de Córdoba, le parece que cierta poesía de este último comparte un detalle revelador con San Juan:

Y el pastor herido, sangriento, levantado sobre el árbol, en Córdoba, es el mismo pastorcico de San Juan de la Cruz, herido, llagado, encumbrado sobre el árbol simbólico (...) La representación del pastor en el árbol corresponde en Córdoba al trágico realismo de nuestros imagineros: sangre y espinas. San Juan de la Cruz, poco amigo de la meditación de tipo realista, atribuye las heridas y llagas al amor y resalta todo lo que hay de voluntario, de amorosa entrega

y de hermosura en la muerte del pastorcico en el árbol. (Alonso, *San Juan* 906-908)

Baruzi (145-146) también se preocupa por la eventual relación entre Garcilaso y San Juan, y menciona asimismo la posible influencia de Sebastián de Córdoba, aunque no lo vincula específicamente con el poema “El Pastorcico”.

Alonso tiene razones para suponer que el texto no encaja del todo en la obra general de San Juan de la Cruz. La terminología adoptada llama intratextual a esta aproximación. Analizaré a profundidad su parecer, diseminado en diversas publicaciones, a lo largo de varios años, igual que la de otros estudiosos de la obra del santo, para dar un contexto al presunto conflicto de autoría que “El Pastorcico” podría ofrecer. Dicha problemática se enriquece al notar las similitudes ineludibles que el poema guarda con un texto anónimo encontrado por José Manuel Blecua (Blecua, *Sobre Poesía* 96) en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de París (perteneciente con probabilidad a la segunda parte del siglo XVI; en todo caso, anterior a la composición de San Juan), el cual transcribo a continuación:

Redondillas

Vn pastorcillo solo está penado,
 ageno de plazer y de contento,
 y en su pastora firme el pensamiento,
 y el pecho del amor muy lastimado.

No llora por pensar que está oluidado,
 que ningún miedo tiene del oluido,
 mas porque el corazón tiene rendido;
 y el pecho del amor muy lastimado.

Mas dize el pastorcillo: -¡Desdichado!,
 ¿qué haré quando venga el mal de avsençia,

pues tengo el corazón en la presencia
y el pecho del amor muy lastimado?

Ymagínase ya estar apartado
de su vella pastora en tierra agena,
y quédase tendido en la arena
y el pecho del amor muy lastimado.

El descubrimiento termina por confirmar las dificultades existentes en torno a la obra de San Juan y ratifica la necesidad de tomar en cuenta ciertas consideraciones para un acercamiento a su literatura. Antes de conocerse la investigación de Blecua y la existencia del poema anónimo, el mismo Alonso (*San Juan*, 874) juzga, en un estudio publicado en los años 40 y posteriormente reeditado, que los problemas inherentes a los escritos del santo son los más complicados de toda la historia literaria española, e incluyen cuestiones no sólo de los textos y sus fuentes, sino también las de la crítica y la relación entre la poesía y los comentarios en prosa. Y con respecto a “El Pastorcico” en específico, nunca dejó de mostrar algo de desconcierto:

La voz de San Juan de la Cruz es aquí muy distinta de lo que en sus otros poemas ha de ser. Siempre habrá en él ternura; pero la de esta poesía es aún más desvaída, más lánguida, más morosa. Nada en ella de la velocidad rítmica e imaginativa que en otros poemas hemos de estudiar (*Alonso San Juan*, 903)

Tras la comparación de los textos “El Pastorcico” y “Redondillas”, la conclusión sería etiquetar a San Juan como plagiaro si no incluyésemos una evaluación de las convenciones, esto es la mención al contexto histórico. Primero, deducir si para el tiempo de San Juan un texto así podía ser considerado plagio o no, lo cual implica una revisión de la literatura vinculándola con los contemporáneos del

escritor en cuestión. Segundo, si dicho texto es plagio desde una perspectiva contemporánea. Sobre este punto, al extraer el texto de su entorno y aislarlo, viene a resultar un ejercicio que nos permite evaluar la intertextualidad tal y como la conocemos hoy.

Para responder a la primera pregunta, revisemos algunos aspectos literarios durante el Siglo de Oro. En aquella época era normal tomar prestado un villancico (Alonso, *San Juan* 947), tema inicial o coplilla para ser glosado, sin importar si se trataba de un texto del tipo culto, popular o semiculto. Dicha práctica era común entre poetas. De la misma forma, el cambio de una temática humana a una religiosa era permitida por la convención.

Lo cierto es que a finales del siglo XV esos romances y canciones han ascendido de la calle a la Corte (...) Esos romances viejos, transmitidos por el canto y en pliegos sueltos, fueron imitados por Juan del Encina, Diego de San Pedro y otros poetas, como un Pedro Manuel Ximénez de Urrea (Blecua, *Poesía de la Edad* 13)

De hecho, San Juan practicó la llamada poesía *a lo divino*: los autores se apropiaban de obras escritas en temáticas paganas, amorosas principalmente, para adaptarlas a motivos religiosos. Las obras transformadas no fueron solamente poesía y canciones, sino también novelas de caballería, teatro, etc. La ventaja de dicha práctica era el uso de una estructura y unos versos de tipo íntimo y afectivo, al ser normalmente sentimental, como base para una poesía con objetivo didáctico.

Los distintos cancioneros difundidos durante los siglos XV y XVI, principalmente el *Cancionero General* (1511) de Hernando del Castillo, fueron la fuente de la que bebieron los poetas a lo divino. De esta forma, canciones

glosadas, obras amatorias, romances, temática pastoril, etc. estuvieron a disposición de las posibilidades transformadoras de poetas interesados en motivos místicos. San Juan nunca fue ajeno a la adaptación. El texto “Vivo sin vivir en mí” tiene obvias reminiscencias al poema, con el mismo nombre, de Santa Teresa. Sus contemporáneos practicaban el préstamo de versos famosos, motivos y readecuación de coplas, y poetas de renombre como Escrivá y Villalobos habían usado la temática de “Vivo sin vivir” (Asún xxiv).

El poema de San Juan es una adaptación *a lo divino* de un texto previo, una práctica común y aceptada en su época, pero su fuente sigue siendo objeto de debate. Tras conocer la nueva evidencia encontrada por Blecua, Alonso recompone los orígenes de ‘El Pastorcico’: admite que procede de una obra anónima, pero ratifica su suposición anterior de que el texto posee raíces en Sebastián de Córdoba (las adaptaciones religiosas de la poesía profana de Garcilaso), donde enfatiza de nuevo en el ejemplo decisivo del árbol y su relación con la cruz:

Pero en poesía española, ¿dónde ocurre antes que en San Juan la divinización del árbol de la égloga? Pues en el libro que San Juan leía, en Sebastián de Córdoba; allí, en medio del paisaje eglógico (que viene de la *Egloga II*, de Garcilaso) ve Silvanio como un “pastor” está levantado sobre un árbol, herido y coronado de espinas (Alonso, *El misterio* 262).

El descubrimiento de Blecua hace también que Dámaso Alonso (*El misterio* 271-272) reflexione sobre un asunto clave del poema. Apunta a que a la mitad de la obra hay una “grave y doble alteración”: la ausencia del verso “el pecho del amor muy lastimado” (en el original se repite como finalización para cada estrofa; en San Juan, la segunda estrofa carece de dicho renglón) y la repetición de “que está

olvidado” (en el original una repetición así está ausente). De esta forma, Alonso sugiere una contraposición: la regularidad del texto anónimo frente al adaptado por San Juan. El nuevo poema produce una ruptura no solo de fondo (la cual es evidente, con las menciones religiosas) sino formal también.

Es que el hecho de que a San Juan de la Cruz le caiga en las manos una poesía profana absolutamente regular, y la rompa decididamente por dos sitios, no es sino una nueva y clara muestra de su desasimiento de todo lo técnico y de toda perfección exterior (...) No hay ni un solo gran poeta, ni tampoco un solo buen versificador de los siglos XVI y XVII que hubiera podido hacer una cosa semejante: al adaptar habría conservado la regularidad del dechado (Alonso, *El misterio* 272).

Esta afirmación devela una característica en la poesía a lo divino, y es el usual respeto que los poetas místicos tenían por la estructura original, pues se enfocaban sobre todo en el cambio de significado. Su objetivo era didáctico. Lo segundo: nos ratifica que la adaptación era una práctica difundida durante la época de los cancioneros y el renacimiento español.

Alonso indirectamente reflexiona sobre la originalidad de San Juan en “El Pastorcico”: se trata de un poema distinto al de “Redondillas”. No es sólo la adaptación a lo divino y el inevitable cambio de sentido de un poema amoroso a uno religioso, sino que su elección para romper la forma del poema original le da un añadido extra a su propia composición.

En cuanto a la posibilidad de que un texto así fuera considerado plagio en la actualidad, desde el punto de vista literario, no legal, nos remitimos a las tipologías transtextuales. La pregunta vendría a ser si existe o no, en el texto “El Pastorcico” de San Juan de la Cruz, lo que en la actualidad consideraríamos intertextualidad. Es probable la presencia de una comunicación tácita entre el

poema de San Juan y el lector de la época. Esto significa que el público entendía la referencia a una poesía pagana. Sin ir más lejos, Alonso (*San Juan de la Cruz, Poeta* 188-189) apunta a que durante esa época se glosaba y tomaban prestados versos famosos, de tal forma que el público comprendía la intención de referencia. Se trataba entonces de un tipo de intertextualidad implícita, el contrato sobreentendido entre emisor y receptor, este último en capacidad de relacionar una obra con la otra.

En relación a lo normativo, y dado que los cancioneros y el material que circulaba era abundante, cabría la duda de si existía la costumbre de escribir las referencias directamente en los manuscritos. La lectura de los contemporáneos de San Juan de la Cruz nos muestra que, durante los años de la poesía a lo divino, suele mantenerse una noción de respeto a la autoría de un poema. Composiciones del propio santo como “Sin arrimo y con arrimo” y “Por toda la hermosura” tienen encabezamientos del tipo “Glosa de el mismo” y “Glosa a lo divino. De el mismo autor”, respectivamente.

La verdad es que, en los manuscritos y ediciones antiguas, el poema “El Pastorcico” lleva la aclaración “Otras canciones a lo divino de Cristo y el alma”. Esto equivale a lo que Genette considera paratextualidad: un aviso al margen del texto. Alonso, claramente uno de los grandes estudiosos de la obra del santo, no había dado con el germen primigenio, el poema pagano, y por eso dudó de que se tratara efectivamente de un texto de ese tipo hasta que Blecua obtuvo las “Redondillas” de un códice en la Biblioteca Nacional de París. No deja de producir curiosidad, de todas maneras, que en algunas ediciones modernas de “El

Pastorcico”, el poema aparezca sin aclaración alguna sobre su paso por el proceso transformador de lo profano a lo divino.

4.3.1 Influencias y literatura en la época de San Juan

Este juego de fuentes que se utilizan y desechan en el poema “El Pastorcico” pudo, en su momento, calificarse con ligereza de triple plagio: Sebastián de Córdoba toma a Garcilaso, mientras San Juan de la Cruz echa mano de Sebastián de Córdoba y, sobre todo, de “Redondillas”, perteneciente a un autor anónimo. Pero queda claro que el texto de San Juan no es plagio. Las influencias resultan obvias y fácilmente rastreables: desde la transtextualidad, se produce un tipo de transposición. El texto del santo difiere de “Redondillas” en cuanto a significado y, en cierta medida, a nivel formal también. San Juan aplicó, por añadidura, aquello que era normativo en su tiempo al advertir al lector de que se trataban de reelaboraciones de poesías paganas.

San Juan toma la misma dirección de “El Pastorcico” en su poema “Tras de un amoroso lance”, con reminiscencias a tres textos: “Indirecta a una dama”, de Ramírez Pagán, la composición “Letra del Gavilán”, en el Cancionero de Turín, y finalmente a un poema con el mismo título: “Tras de un amoroso lance”, anónimo y pagano que luego se vuelve a lo divino en San Juan.

Versos enteros coinciden casi totalmente (*tras de un amoroso lance; de vuestro amoroso lance*); coinciden expresiones (*mil vuelos*); coincide la reiterada ponderación de la altura (*tan alto, tan alto*). Pero dentro de la identidad del tema hay aún que señalar que ambos pensamientos se vinculan entre sí como casi exactamente contrarios: la poesía profana es de derrota, la mística es un grito de triunfo (...) La *Letra* de Turín y las *Coplas* de San Juan de la Cruz están en íntima relación; tal relación se establece en lo formal por

coincidencia, en lo conceptual por contraposición (Alonso, *San Juan* 1071).

En un principio, Alonso (*San Juan de la Cruz, Poeta* 187-188) había supuesto que “Tras de un amoroso lance” provenía de una tradición pagana, aunque sin dar con la semilla original. En un segundo instante dio con cierto manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, en el cual quedaba claro el origen de la obra del santo. Su conclusión se aplica al propio “El Pastorcico”: ligeras modificaciones vuelven nuevo al antiguo texto. Este caso solo sirve para reforzar la impresión sobre el *modus operandi* creativo de San Juan, obviamente bajo la influencia de la normativa del Renacimiento español:

Porque los endecasílabos, los acentos, la rima, la estrofa, etc., todo lo debe a tradiciones conocidas... El Santo mismo lo decía: que unas cosas (de sus escritos) se las daba Dios y otras se las buscaba él. ¡Y vaya si se las buscaba! (Alonso, *San Juan* 1047)

A su modo, San Juan de la Cruz es una metáfora de su generación, donde también lucen dos autores previamente mencionados: el poeta Garcilaso, uno de los escritores más destacados del Renacimiento español, y Sebastián de Córdoba, quien es conocido por haber tomado la obra de Garcilaso y su contemporáneo, el poeta Boscán, para publicar, en 1575, *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*. La popularidad de esta colección resultó tan grande que un par de años después se encargaría una segunda impresión.

Sobre la influencia de Garcilaso en la mencionada refundición a cargo de Córdoba, Alonso define tres tipos de relaciones: los versos o giros que existen en Garcilaso pero que no aparecen en Córdoba; los elementos que Córdoba toma prestado sin modificación o con un cambio muy leve; finalmente, los elementos

que son nuevos, provenientes de la pluma de Córdoba (*San Juan* 955). Dicha reflexión puede entenderse de una manera amplia, pues el proceso experimentado por Córdoba es aplicable a los poetas de su generación. Esto es, Córdoba omite, Córdoba copia y, finalmente, Córdoba crea sus propios versos. Cuando Alonso sugiere: “la diferencia entre San Juan de la Cruz y Córdoba es la que va de un enorme poeta a un atrevido (aunque hábil) refundidor” (Alonso, *San Juan* 906-908) se deja sentada la diferencia creador / recreador: el proceso creativo quedaba claro gracias a rasgos que hoy daríamos en llamar paratextuales.

Encontramos ejemplos de quienes se consideraban a sí mismos antólogos, compiladores o reelaboradores. En la portada de *Cancionero General*, el subtítulo incluye el término *copilación*. En la obra de Sebastián de Córdoba, éste apunta en su dedicatoria a don Diego de Covarrubias que las poesías de Boscán y Garcilaso son nocivos por su temática, y que él se ha encargado de “*trasladarlas y convertirlas* por los mismos ritmos y consonantes en sentencias más provechosas para el ánimo” (de Córdoba 83. La bastardilla es mía). Hay una conciencia de la diferencia entre autor y compilador, entre crear y *trasladar*. Todo esto a pesar de esa necesidad de anonimato de la que en su momento hablará Alonso.

Un ejemplo pionero en cuanto a autoría es el de Don Juan Manuel. Sabemos que utilizaba en sus obras narraciones conocidas en su tiempo y con la misma función didáctica y moralizadora que la suya propia (Sotelo 53). A pesar de ello, y en una época en la que solían mencionarse los préstamos y las glosas,

el autor de *El Conde Lucanor* no lo hace. “Respecto a Don Juan Manuel se ha hecho notar que no menciona sus fuentes sino en muy pocos casos, al contrario de otros escritores de esa época. Yo me atrevería a sugerir que el autor tiene una gran conciencia de la obra que lleva a cabo, de su creación y de los cambios esenciales a que va sometiendo el material laborable; y así, sabiendo que difiere sustancialmente, no tiene para qué mencionar las fuentes de su inspiración” (Ayerbe-Chaux, xiv-xv). Aquí nos encontramos con una conciencia de escritura desde una perspectiva amplia: Don Juan Manuel intuye la importancia de la asimilación en su obra.

Para terminar, es acertada la suposición de que la poesía en el Siglo de Oro está repleta de imitaciones, glosas y préstamos, lo cual podría derivar en dudas sobre su valor literario. Sin embargo, Dámaso Alonso plantea que se puede ser imitador y original al mismo tiempo: “Toda la poesía de los siglos XVI y XVII es de imitación. La de Medrano también. Imitación significa seguimiento, ya más de lejos, ya más de cerca (...) Pero se puede ser original en la imitación: Medrano es un imitador de una enorme originalidad” (Alonso, *Introducción*: 254). En el caso de San Juan, su originalidad (incluso en una poesía menor como “El Pastorcio”) parece a prueba de duda: “La transformación del tema del ‘Pastorcito’, entre otros elementos, hablan de un poeta que conoce la tradición y que maneja técnicas para hacerla eficaz” (Asún xxiii).

En las conclusiones del capítulo retomaremos a San Juan. Durante el siguiente acápite, en cambio, evaluaremos el vínculo que tiene la recepción de los textos y su relación con el plagio. El rechazo que en su tiempo tuvo

Avellaneda con respecto a Cervantes podría entenderse por la mala intención que empujaba al primero, por lo que el plagio guardaría una cualidad inmanente de moralidad.

4.4 Interpretación y plagio

4.4.1 El plagio y la extratextualidad

Art can be a passport to transgression, authorized
by conceit and validated by consensus, a visa to go
where angels fear to tread, demagogues near to
dread, and, well, most rational folks would simply say
is against the law. And why would we want
to break the law? (McCormick 217)

El plagio puede ser enfocado desde una perspectiva moral y por causa de la tradición, el término literario nunca ha podido desprenderse de la sensación de mala fe. Planteamos aquí el entendimiento del robo literario como una convención aceptada por el lector, no únicamente por la apropiación en sí (la transtextualidad incluye distintos tipos de apropiaciones), pero por la falla en el proceso creativo y su expresión como tarea mecánica. Por una parte, Barthes no pudo matar al autor, mientras que la noción de trabajo, tan esquiva para Foucault, tampoco ha perdido su vigencia. A mayor trabajo, debería llegar un mayor reconocimiento. La percepción del público es que los plagiarios tratan de llegar al reconocimiento por medio del atajo y eso se refleja en las convenciones.

Existen múltiples tipologías sobre intelectuales: hay aquellos que están comprometidos socialmente, y en cuyo trabajo la voz de protesta subyuga a la expresión estética; hay quienes trabajan meramente en pos de la belleza y la estética. Algunos enfocan su ingenio y atención en el campo de las artes en contraposición a otros que se esfuerzan más en el análisis y evaluación de

sistemas políticos o económicos, etc. Valdano nos ofrece una taxonomía de intelectuales, pero basada en las tareas que cumplen en la sociedad. Los intelectuales pueden, principalmente, desempeñar cinco funciones: simbolizar, interpretar y criticar, forjar utopías, aglutinar ideas nacionales, y repetir y propagar. Los escritores, por ejemplo, entran en la primera: “Es decir crear sistemas metafóricos o típicos de carácter estético o científico y que pueden tener o no correlaciones político-sociales” (Valdano 21). Partiremos desde aquí para desentrañar si el plagio forma parte de una actividad intelectual, sobre todo por su característica divulgadora:

Repetir y propagar las ideas de otros intelectuales: no se trata de crear, como en las otras funciones; no obstante se ejerce una tarea importantísima y complementaria, como es la de poner en práctica y en circulación las ideas elaboradas por otros intelectuales o por sí mismo. Es la actividad que busca extender y aplicar la cultura tomándola de las élites creadoras para difundirla en sectores más amplios (Valdano 25).

Aunque Valdano no habla en absoluto del robo en literatura, su teoría ciertamente ajustaría a un plagiario al perfil de un divulgador. Dado el caso: ¿es un término negativo el de plagiario? Hay voces que responden negativamente a la cuestión:

El secretario de Estado de Cultura, Luis Alberto de Cuenca, admitió durante una tensa y larga conversación telefónica con este periódico (...) que copió "10 de las 11 páginas de La piratería clásica", un apéndice del autor británico Philip Gosse publicado en España en 1935. De Cuenca justificó el hecho en una "noble tarea humanista: divulgar a Gosse en España", y atribuyó la publicación de la noticia a un "linchamiento intolerable" (...) Y añade: "Habré hecho en mi vida cinco o seis cosas más de este estilo, y desde luego no me arrepiento, la tarea del humanista es dialogar con lo anterior y traerlo al futuro" ("De Cuenca").

De los intelectuales se espera el trabajo con las ideas, ya sea en su creación o su propagación. Está clara su labor como intérprete o mediador de la realidad. En los últimos años ha habido un gran aporte a la discusión sobre lo que es o no un intelectual, y sobre su papel social. Para algunos, el intelectual puro casi no existe (Maldonado 46). Mas calificar de trabajo intelectual la difusión de ideas se vuelve espinoso. Una teoría que es aprendida por un difusor exige un esfuerzo intelectual de éste último. Sin embargo, la simple repetición de la teoría, ya sea por herramientas electrónicas o impresas (Valdano asegura que un periodista es un intelectual difusor) o por la labor del magisterio (los catedráticos son intelectuales difusores por excelencia), volvería a éste un trabajo semi intelectual. De hecho, el difusor comienza a ejecutar una tarea próxima al trabajo mecánico.

Al incluir Valdano a la divulgación como una labor de pensadores, tarea más obvia en ciertos intelectuales que en otros, se dirige a la creación de espacios de trabajo e intercambio de ideas: la generación de opiniones puede desembocar en el complemento de la teoría del autor difundido. Si los llamados intelectuales difusores ayudan a la generación de ideas sin encargarse de crearlas, el trabajo con las mismas es obvio, pero depende de cada ejecutor. No podemos colgar el calificativo de intelectual a un periodista o a un maestro solo por su oficio. Los catedráticos que investigan permanentemente en sus universidades y los críticos de artes y de sociedad en los diarios no pertenecen a esta categoría híbrida y entran de lleno en la labor intelectual.

Los intelectuales aportan a la sociedad gracias a su trabajo con las ideas: reivindicar opiniones y teorías pasadas y actualizarlas. De hecho es un deber de

los intelectuales mirar repetidamente hacia el pasado, evaluar aquello que ya se ha hecho y lo que queda por hacer. Es del pasado y de su entorno en general de donde toman sus herramientas: “Las ideas no son pensamiento muerto, ni siquiera cuando ya no son contemporáneas, pues aún entonces son y siguen siendo grados, escalones en la evolución de las ideas contemporáneas” (Bronovski y Mazlish 14).

La correcta difusión de ideas compromete al emisor a la fidelidad y exactitud, y ocultar el origen de un pensamiento atenta contra esa labor. Por otra parte, y si el objetivo no es la difusión, la repetición de ideas sin matiz ni cambio de sentido alguno es contrario al trabajo intelectual, en el que se enmarca la literatura. El plagio atenta abiertamente contra el desarrollo del pensamiento. Y al tratarse de un robo, quebranta uno de los valores de la sociedad: el respeto a la propiedad.

Algunas corrientes artísticas de los últimos decenios reivindican el derecho a replantear las relaciones entre moral y expresión: “Art and Crime, it would seem are good company these days, and personally speaking, I like the influence they have on each other” (McCormick 223). Si el arte gira en esa dirección, ¿se lo puede entender como una sintomatología de que algo cambia en la sociedad? Las convenciones morales pueden variar, la literatura y los gustos también. Aunque se discute al respecto en las observaciones finales, por lo pronto se aclara la influencia que, tradicionalmente, ha tenido la moral en cuestiones artísticas. En la actualidad se acepta que el arte mantiene una esfera más o menos cerrada, con reglas que le atañen en específico, pero Sheppard

(135) recuerda que un trabajo que se considera moralmente malo usualmente acarrea la idea de que, en potencia, puede corromper al público. Esto puede aplicarse al plagio: rechazamos la idea de que un autor sustituya a otro, repudiamos el robo de un trabajo, nos rebelamos ante la mala fe que deja latente la posibilidad de un cambio de valores sociales.

En la actualidad, las convenciones literarias han aceptado la existencia de secuelas, también denominadas sagas o continuaciones. Que ni el público ni la crítica consideran a este tipo de apropiaciones una práctica ilegítima parece trascendental. En principio, esta legitimidad descansa en una base extraliteraria: se sobreentiende la ausencia de la mala intención, pues se conoce el origen literario de personajes como Sherlock Holmes o Aquiles.

La tradición literaria se opone a una tentativa mecánica de *copy-paste* (copiar y pegar párrafos), lo que hace que algunas propuestas postmodernas de collages despierten controversia, sobre todo aquellas que de ninguna forma, ni a modo paratextual, advierten del proceso. Tanto la valoración del trabajo intelectual, como producto de una labor con las ideas, como la mala fe que encierra tradicionalmente el término plagio, son consideraciones extratextuales. Y un acercamiento a una problemática parcialmente extratextual requiere de herramientas que asimismo salgan del texto. En el capítulo siguiente se evaluarán las posibles maneras de interpretar una obra en una problemática como la actual, pero es imposible obviar completamente el contexto que circunda el relato. Y no solo el contexto histórico o social en su sentido más amplio, sino las mismas circunstancias del autor y la escritura: en unas ocasiones más que en otras, ésa

información influye en el receptor. Hay libros de testimonio, por poner un género, que no habrían sido lo que son de no ser por las circunstancias en que fueron escritos y en la que sus autores estaban inmersos.

Las circunstancias que rodean al autor y a la escritura pueden ir más allá. En ocasiones ni el mismo ejecutor puede explicar el proceso creativo, pero su incapacidad de explicarlo no implica su inexistencia. La misma expresión *proceso creativo* nos da la pauta de un transcurrir innovador, de un lapso de tiempo dedicado a la invención donde se pone en juego nociones de originalidad y estrategias expresivas.

4.4.2 El autor en nuestro tiempo

Un asunto clave en la evaluación de la presente problemática tiene relación con la autoría. El plagio requiere una fuente previa y un autor que, conscientemente, toma textos para hacerlos pasar por propios. Pero revivir la figura del autor en los estudios literarios podría percibirse como un retroceso. Peor aún, podría interpretarse como señal de que la temática del plagio es uno de los escenarios sugeridos en Goldgar: una mera ilusión. O como dice Alice Roy:

The postmodern project offers us (or, some will say, burden us with) a set of questions: Where is the text? Who's got it? Whom does it represent? Who controls it? Who is controlled by it? Within these questions lies a serious contradiction (A. Roy 56).

Sin la necesidad por ahora de averiguar dónde está o qué es el texto, nos conformaremos en concentrarnos con la idea de quién lo controla: si es el autor, el lector, o si el texto mismo tiene un grado de independencia. Ésta es una pregunta crucial para definir posturas sobre el plagio y su dinámica con la

emisión y recepción de textos, además de servirnos para desarrollar una metodología de comparación transtextual coherente. Y si tocamos el postmodernismo en lo que se refiere al tema del plagio, notaremos que autores como Gilbert Larochelle demuestran una visión no ajena a debate:

The death of the subject immediately heralds the end for the metaphysics of authorship. Determination of the origin of a discourse, and of its ownership, remains problematic, unresolved, and perhaps more obscure than ever. This reflection centres on one concern: can plagiarism still exist in an intellectual universe where it has become impossible to differentiate the representation from the referent, the copy from the original, and the copyist from the author? (Larochelle 122).

La pregunta sería, sobre todo, si ése universo del que habla Larochelle donde las diferencias entre autor y copista no existen es un reflejo adecuado del mundo en el que habita el lector empírico. En ello, parece encontrar afinidad con Debora Halbert, quien se refiere también a la propiedad y supone que “Ideas once verbalized can never be privately owned” (Halbert 119). En este contexto, *verbalizar* no se vincula más al ámbito oral que al escrito. Halbert plantea una nueva vía hacia donde el plagio podría desembocar en el futuro. De hecho, hace un llamado a hacer caso omiso a las leyes de propiedad intelectual:

Thus, a feminist future would eliminate the law of intellectual property, which is too often used to halt creativity, and replace it with an understanding of the community in which one creates. Feminists writing science fiction have already begun to develop such futures (Halbert 119).

El presente estudio no tiene intención de defender las leyes de propiedad intelectual, ni de atacarlas como lo hace Halbert, quien parece más preocupada por el ámbito legal que por la tradición literaria. Más allá de criticar o no la

aproximación feminista de Halbert, nos interesa la propuesta sobre un futuro donde la propiedad intelectual, como la entendemos ahora, estaría ausente tras la desaparición del término plagio. Eso significaría la inexistencia de la figura del autor y su función social. Analicemos la existencia o no del mismo y la posible situación del plagio desde tres nociones importantes: el pensamiento de Barthes y Foucault por un lado; el pragmatismo de Rorty y la teoría de la recepción desde Culler por otro; y, finalmente, la noción de obra abierta de Eco y la diversidad interpretativa sugerida por Holt.

4.4.3 La muerte del autor: Barthes, Foucault y la cuestión del plagio

Roland Barthes declaró la muerte del autor pues todo texto debería ser analizado como tal, sin tomar en cuenta consideraciones extraliterarias: “[Barthes] postula que cuando un texto se ha publicado, éste debería perder su origen porque el autor que lo escribió y el origen del texto no es importante para estudiarlo” (Palomo). Pero el certificado de defunción del autor ha dado pie a reflexiones posteriores sobre sus posibles alcances y Foucault (10) señala que dicho descubrimiento no ha sido ni adecuadamente medido ni suficientemente examinado.

Una de las preguntas es si el objetivo fue borrar efectivamente al autor o solamente restarle importancia a su pretendida intencionalidad: “The removal of the Author (one could talk here with Brecht of a veritable ‘distancing’, the Author diminishing like a figurine at the far end of the literary stage)” (Barthes 98). La distancia se produce ante la búsqueda de una lectura interpretativa, pero

probablemente el autor pueda volver a escena requerido por otros aspectos de los estudios literarios.

Sin tener la pretensión de resucitar al autor, nos interesa la posibilidad de redefinirlo. No buscamos su figura para entender la intención en los recovecos interpretativos de un texto, algo que Barthes rechaza. Pero intuimos que la problemática del plagio es extratextual y que incluiría por tradición a la moral como cualidad inmanente. Concluir que la intención de un texto es el plagio y no la intertextualidad, es entender, en el fondo, la intención del autor.

A diferencia de Foucault, que toma distancia del literato no solo en el campo interpretativo sino también como sujeto de referencia, tomo a ese mismo autor y considero su existencia y su papel en el proceso creativo. La sugerencia no resulta tan descabellada: “Another unsuccessful attempt to undermine the author is the claim that texts do not, and cannot, express the author’s creative intentions, beliefs, desires, or other mental states” (Holt 69). Confío que el texto en el caso del plagio, que es una realidad con ingrediente extratextual, puede mostrar la intención del autor, otra realidad fuera del texto.

La afirmación de que “The author does not precede the works” (Foucault 21) no se aplica a la presente investigación. Aceptado el plagio como una realidad impura dentro de la textualidad, se acepta asimismo la existencia de esa figura: una persona que crea un texto. Un antes y un después, no el momento cero de Barthes, el *yo escribo*. Con la aceptación del autor se admite la existencia de un paso previo, de un proceso en que se produjo un texto.

Al mismo tiempo, quedan en entredicho las afirmaciones de Foucault sobre los elementos que componen el trabajo de un escritor, aquello que puede ser considerado texto o no y a partir de qué momento. Aunque Foucault (11) sugiere: “The word *work* and the unity that it designates are probably as problematic as the status of the author’s individuality”, en este caso la evaluación del antetexto definirá los límites de lo que se considera una obra.

En todo caso la opinión de Barthes influye en la actual problemática: cuando deja de lado la figura del autor, descarta una visión historicista de la tradición literaria donde la interpretación se basaba en el creador, su vida y sus hechos. Muerto el autor, la interpretación literaria recae en el receptor del texto: “a text’s unity lies not in its origin but in its destination” (Barthes 100). En ese caso, la segunda variante a ser analizada es la del lector.

4.4.4 Sobreinterpretación, el poder del lector y la problemática del plagio

En su ensayo Barthes parece equiparar la noción de texto con la de lector. Por un lado tenemos la innecesaria intención del escritor: el mensaje de un dios-autor que mata otras posibles interpretaciones. Por otro, están el texto y su receptor. “Mallarmé’s entire poetics consists in suppressing the author in the interests of writing (which is, as will be seen, to restore the place of the reader)” (Barthes 98).

Sin embargo, el texto escrito y el receptor no son necesariamente una unidad indisoluble del tipo *writing* y *reader*, aliados en la búsqueda de interpretaciones, tal y como lo sugiere Barthes. Al separarlos encontramos

tendencias diversas. El texto, como origen preponderante de interpretación, puede encontrar defensores en Eco o Holt. En cambio los lectores, como fuente de sentido, encuentran abogados en derivaciones de la teoría de la recepción, ya sea en la sobreinterpretación de Jonathan Culler o la postura que, desde el pragmatismo, pregona Richard Rorty.

Foucault (13-14) lamentaba la función que el nombre del autor pudiese tener en el proceso interpretativo: un apellido aglomera un grupo de textos y los diferencia de otros, dando una clasificación anticipada e influyendo en la recepción del mismo. En ese caso el estado ideal sería el anonimato, donde la función del autor fuera inexistente. Sin el autor, tenemos el reinado del lector. Podemos complementar esta visión de Foucault con lo ocurrido en la práctica durante la segunda mitad del siglo XX, donde se especuló sobre la posibilidad de otorgar al espectador un papel más activo. El ejemplo clásico en la literatura latinoamericana vendría a ser Julio Cortázar y su obra *Rayuela*, donde entran en juego los conceptos de lector macho y lector hembra.

Es entonces cuando la recepción gana el papel fundamental de interpretar. A partir de allí una postura extrema sobre el concepto de autoría se deduce de la siguiente cita: “Copyright is now transferred by criticism from a proprietary author to populist readers by establishing that the meaning of a text is established by the readers, not by the author or the work he or she made” (Kernan 113).

En ese caso, si las preguntas que en su momento se hacía Roy tuviesen como destinatario al lector, esto es que es él quien tiene el texto y además quien lo controla, el problema del plagio descansaría en una base sin estabilidad donde

la cuestión central terminará por relativizarse: con un número indeterminado de aproximaciones a un mismo texto, tantas aproximaciones como lectores y todas válidas, buscar un mecanismo de identificación de plagio es inútil. Y sin la existencia de un autor-creador (de la época pre-Barthes), reemplazado por un lector-creador de sentido omnipotente (post-Barthes), un concepto tradicional de plagio es innecesario. Pero las aproximaciones a este poder del lector tienen sus matices.

Para Rorty (100-101) los textos pueden usarse de cualquier manera. Evita encontrar una diferencia real entre interpretación y uso, puesto que al interpretar inmediatamente se está haciendo un tipo de uso del texto. En todo caso, Rorty se acerca a la teoría de la recepción por el hecho de que no acepta un tipo de lectura única (como a su tiempo fue impuesta por la visión historicista del autor) o uso único de un texto, rechazando la idea de un tipo de verdad suprema que se encuentra oculto en una obra y que puede ser descubierta por un lector:

Para nosotros los pragmatistas, la noción de que hay algo de lo que un texto determinado trata *realmente*, algo que la rigurosa aplicación de un método revelará, es tan mala como la idea aristotélica de que hay algo que una sustancia es real e intrínsecamente, en oposición a aquello que solo es aparente, accidental o relacionalmente. El pensamiento según el cual un comentarista ha descubierto lo que un texto realmente hace – (...) en lugar de *usarse* para esos propósitos – es, para nosotros los pragmatistas, sencillamente ocultismo. Es otra pretensión más de haber descifrado el código...(Rorty 111).

Esta confesión ratifica a los lectores el derecho de aproximación a un texto y la búsqueda de una interpretación, aunque niega la posibilidad de un sentido único, oculto. El sentido único para el dios-autor, según Barthes, es inadmisibles; lo mismo ocurre con el sentido único y aplicable para todos los casos, el sentido

encontrado por un tipo de lector iluminado, según Rorty. El presente estudio acepta la polisemia de un texto. Sobre los distintos usos, Eco discrepará, puesto que no se considera a sí mismo pragmático e insiste en la diferenciación entre uso de textos e interpretación de los mismos.

Pero la pregunta es si existen tantas interpretaciones como lectores. En ese caso, Culler defiende la posibilidad de la sobreinterpretación: las interpretaciones extremas son más interesantes que aquellas moderadas o que buscan consenso, puesto que al estirar las posibilidades de asociación nos encontramos con rasgos ignorados por la crítica.

(...) pero si los críticos van a dedicar su tiempo a la elaboración y propuesta de interpretaciones, entonces deben aplicar toda la presión interpretativa que puedan, deben llevar su pensamiento todo lo lejos que les sea posible (Culler 120).

Aunque se basa en el texto mismo, Culler (124 - 125) defiende el derecho de hacer preguntas a una obra que un teórico como Eco (*Réplica* 158), por ejemplo, consideraría irrelevantes o impertinentes. Los límites para algunos teóricos comenzaron por desaparecer, de eso no hay duda, y en algunos casos la interpretación de un texto ha permitido su sobreinterpretación. Para describir la situación, aunque sin estar de acuerdo con ella, Holt apunta:

In the service of their own aesthetic experience, however, readers are free to interpret literary texts any way they want. Suppose, for instance, that someone finds the *Ulysses* stipulation piquant. We may dismiss the case as psychologically aberrant, and we may deny, for this reason, that the interpretation is likely to foster other's appreciation. At the same time, we have no legitimate grounds to deny readers what serves their legitimate aesthetic interest (Holt 75)

Pensadores como Rorty y Culler, a su modo, otorgan poderes omnímodos al lector, y la figura del autor desde una perspectiva conservadora queda borrada, o en el mejor de los casos conjugada en una masa heterogénea. El lector tiene la llave de la interpretación:

Thus is revealed the total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author (Barthes 100).

Si aceptamos esta perspectiva y otorgamos al lector el derecho interpretativo ilimitado, empeñándonos al mismo tiempo en eliminar al autor incluso de su función referencial, entonces aceptamos el relativismo en los estudios literarios. Si todas las aproximaciones de lectura son válidas, el receptor podría tomar un texto y obviar ciertas convenciones; la transtextualidad podría quedar en manos de receptores que encontrarán plagios donde probablemente solo existiesen alusiones, y viceversa. Ha habido voces, de todas maneras, que han puesto en duda el derecho del público a otorgar cualquier significado, sea el que fuere, a una obra artística.

4.4.5 Umberto Eco y Jason Holt: la cuestión del plagio en la obra abierta y el énfasis en el texto

Holt está de acuerdo en que la figura de los literatos y su opinión sobre los textos escritos no pueden ser consideradas como la única fuente interpretativa. Sin embargo, tampoco la descarta como una opinión dentro del abanico de interpretaciones que los textos podrían generar, y cree que el autor no tiene necesariamente que morir para que se produzca un texto polisémico. Lo que sí

pone en duda es la posibilidad de una intencionalidad infinita tras la anunciada muerte del autor:

In the unresigned spirit of Foucault, and quite keeping with Barthes's view of reader response, DOA [Death of the Author] is the thesis that literary texts are interpretively open. To a certain extent, I will argue, this is not only defensible, it is perfectly compatible with disciplinary practice. It does not mean, however, that anything goes (Holt 68)

Holt no considera que todas las interpretaciones sean aceptables y cree que la misma tiene que enfocarse en la obra en sí o en lo que él llama *textual data* (76). Esta perspectiva encuentra comunión en Eco (*Réplica* 153) “Acepto la afirmación de que un texto puede tener varios sentidos. Rechazo la afirmación de que un texto puede tener todos los sentidos”.

Resulta pertinente evaluar la noción de obra abierta de Umberto Eco en relación con las corrientes historicistas y algunas variantes de la teoría de la recepción. Como él mismo señala:

En algunos de mis escritos recientes he indicado que, entre la intención del autor (muy difícil de descubrir y con frecuencia irrelevante para la interpretación de un texto) y la intención del intérprete que (citando a Richard Rorty) sencillamente ‘golpea el texto hasta darle una forma que servirá para su propósito’, existe una tercer posibilidad. Existe una *intención del texto*” (Eco, *Interpretación* 27)

El derecho que tiene el texto de expresarse por sí solo no implica una interpretación única. Las lecturas múltiples de una obra aún son posibles, pero siempre de acuerdo al texto y en consecuencia con los elementos que efectivamente se incluyan en él, no con especulaciones fantasiosas.

Aunque Eco descarta la intención del autor, no lo hace para cualquier aproximación de los estudios literarios. Lo hace en específico para la

interpretación. A la presente investigación no le interesa conocer las razones que llevaron a un autor a completar su texto, ese material extratextual resulta meramente anecdótico. Si alguna intención se ha de hallar en el autor, es la de esconder deliberadamente su fuente, pero esto será después de descartar explicaciones con vínculos transtextuales canónicos como la cita, la alusión, la imitación, etc.

Una investigación normativa sobre el plagio mencionará al autor, pero sin necesidad de otorgarle especial importancia fuera de la realidad textual. Se descarta una perspectiva moralizadora, aunque el plagio posea ese matiz intrínseco. Al mismo tiempo, no existe razón para sobrepasar la *intención* de los textos mismos.

4.5 Autor presente pero marginado

El presente método es ecléctico. No se acepta la muerte del autor, pero se lo marginaliza. Su figura es un requisito en la problemática del plagio. Al mismo tiempo, admitir su presencia no significa aceptar sus intenciones y volver de lleno a una postura historicista que use la vida privada del autor como un espejo de su trabajo. Uno de esos ejemplos se observa en los defensores de Coleridge, acusado de plagio:

The commonest answer (...) is the simple and altogether understandable refusal of scholars to believe that a man [Coleridge] so apparently honorable, so fundamentally decent and openhearted, so generous and indifferent to personal reputation, could possibly have been guilty of deliberate misrepresentation and concealment (...) To use such a language [ambitious of literary reputation, dishonest...] of so beloved a figure as Coleridge, even in hypothetical formulation, can give deep and widespread offense (Fruman xiv).

¿Hasta donde llega la aceptación del autor y sus intenciones en el texto? No se aplica la razón aristotélica que dice que los discursos hermosos y coherentes se complementan con acciones equivalentes del autor, pero se admite la presencia de alguien que ha creado: el autor empírico. Y ciertamente ninguna temática sobre el plagio puede funcionar sin considerar su existencia.

“Todos coinciden en que mi obra no es más que un largo, empecinado, a veces inexplicable plagio de Faulkner (...) Por otra parte, he comprobado que esta clasificación es cómoda y alivia” (Gadea), aseguraba Juan Carlos Onetti al aludir a sus relatos y su padre literario. Borges, a su tiempo, dirá que leyó a Papini, lo olvidó con los años, y luego ejecutó el plagio sin saberlo (el capítulo 6.1 trata enteramente sobre este caso). Si se procediera a practicar el método histórico-biográfico, Onetti sería condenado por plagiarlo confeso; y tal vez se absolviera a Borges, quien ha declarado que lo hizo sin voluntad: el plagio tiene un componente de mala fe. Pero la actual propuesta descarta este tipo de intencionalidad del autor. Busca descubrir las intenciones de ese mismo autor en cuanto a plagio, pero a partir del texto.

Por añadidura, se sabe que Onetti, como autor empírico, podía ser irónico. Entonces cabría preguntarse el contexto y alcance de sus declaraciones, además de evaluar si lo que él considera plagio no podría llamarse, en estricto sentido, influencia. Lo mismo ocurre con Borges.

The question is not whether texts are expressive, but rather whether the psychological states expressed in and evinced by a text have any bearing on the meaning we may ascribe to it (Holt 69)

El análisis de los textos (cap. 6) echa luz sobre el autor y sus intenciones en cuanto al plagio. De todas maneras, si se marginaliza al literato sin matarlo y se rechaza su interpretación de dios-autor, la pregunta es de qué manera se puede dar un acercamiento a esos mismos textos para compararlos con otros.

La sobreinterpretación no resulta adecuada para el presente método. El acceso a tantas interpretaciones como lectores hace que el texto signifique todo y nada a la vez. Un objeto de estudio de esta naturaleza sería incapaz de soportar una aproximación normativa. Aunque es el camino adecuado para aquellos que aprecian el relativismo, ése no es el caso del presente estudio.

Se todas maneras, es razonable la sugerencia de Rorty de que un texto puede ser usado de cualquier forma. El método implica evaluar los textos para obtener pistas sobre su origen, y no principalmente para encontrar interpretaciones que salgan del texto mismo. Se acepta, asimismo, la independencia de un texto y su derecho para ser estudiado como una realidad *per se* ; se acepta su polisemia, pero sin llegar a interpretaciones ilimitadas.

La intertextualidad puede ser descubierta por el lector activo, según podemos discernir indirectamente cuando Eco menciona los acontecimientos que ocurren en *El nombre de la rosa* (1980) y su relación a *La rosa de Bratislava*, de Emile Henriot, escrita en 1946¹². Si la obra abierta admite perfectamente la evaluación de la intertextualidad, no hay razón para que fuera distinta con respecto al plagio.

¹² “En cualquier caso el lector modelo puede conceder que cuatro coincidencias (manuscrito, incendio, Praga y Berengario) son interesantes (...) De acuerdo, poniendo al mal tiempo buena cara, reconozco de modo formal que mi texto tenía la intención de rendir homenaje a Emile Henriot” (Eco, *Interpretación* 82).

El enfoque metodológico implica analizar los textos literarios desde una perspectiva meramente textual desde el camino señalado por Eco y la noción de obra abierta. Sin embargo, se prestará atención a rasgos que podrían considerarse fuera de un análisis textual estricto, como la fecha de publicación y el autor. Durante las reflexiones sobre las distintas maneras de aproximación al plagio, se ha intuido que la realidad extratextual podría ser requerida al menos hasta un cierto nivel.

4.6 Conclusiones

Los lugares comunes en literatura y su uso no pueden estar sujetos a la acusación de plagio, aunque podrían evidenciar un problema de originalidad, tal y como hemos definido este término. Pero todos los textos son de propiedad común, no solo los cortos y no solo los clásicos. Los discursos están sujetos a ser citados y transformados, mientras los intelectuales tienen la obligación de construir sobre lo ya realizado, ya sea para comentarlo, mejorarlo o proponer algo nuevo. Pero en el caso de los hipotextos de difusión limitada, el autor del hipertexto debe aplicar los marcadores intertextuales para lograr eco en su intención de lectura polisémica.

Se admite la imposibilidad de trabajar con un registro físico original en el caso de la literatura que se transmite de boca en boca, y al descartar los datos de autor y fechas de creación confesamos el impedimento de vincular al plagio con la literatura popular. De todas maneras, existen aún requisitos normativos a respetarse. El fundamento para una distinción con respecto a la leyenda, por ejemplo, es que se trata de un tipo de literatura oral extensa en donde la creación

individual es algo más patente, por lo que debería respetarse cierta normativa y dejar en claro su condición de hipotexto como ‘leyenda’. Dicha precisión generalmente se realiza en notas paratextuales y su reconocimiento implica el proceso de reformulación ejecutado por otros creadores.

Señalar el hipotexto es suficiente para obtener respaldo desde lo preceptivo. Cuando el préstamo intertextual es abundante y literal, resulta imperioso precisar la extensión del mismo: el uso de la palabra ‘versión’ en el paratexto implica, de por sí, la adaptación de un material existente.

Los casos evaluados nos han dado la oportunidad de profundizar en la figura histórica del autor y su reivindicación como creador, donde como ejemplo surge Cervantes en relación al *Quijote* de Avellaneda. En su momento se observaron los préstamos en poesía, el retoque de la misma desde una temática pagana a una religiosa, y el uso de versos conocidos para recrear otras variantes de un mismo original: San Juan de la Cruz, ejemplo representativo del Siglo de Oro, redondea la impresión sobre imitaciones y préstamos tan propios del Renacimiento y Barroco españoles. La figura del autor no ha sido confundida con la de compilador o recreador, y se ha aceptado que incluso la imitación tiene sus grados de originalidad. La misma intertextualidad en algunos casos, como los observados en las composiciones de los cancioneros y los poemas de Juan de Yepes, se vuelve implícita gracias a lo que ahora llamaríamos una nota paratextual.

Pero la figura del autor puede ser harto más compleja. En un texto glosado por el Comendador Román, en relación con una canción del Duque de

Alba “Nunca fue pena mayor” y recopilado por el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, encontramos reflexiones de González Cuenca sobre el poema y su autoría, además de las dudas del estudioso Dutton para atribuir el original al duque, concluyendo que “aunque nunca se sabe, ni en este ni en otros muchos casos, si los señores hacían ellos sus poemas o se los hacían otros” (Del Castillo 326).

La cita confirma que el ‘negro’ en literatura (un autor que vende su producción y permite que su nombre sea omitido) no es un tema contemporáneo. El fenómeno toma un cauce que lo une al plagio en los conceptos de creación y falsificación: pretender autoría intelectual gracias al trabajo de otro. Aunque en este caso autor nominal y ‘negro literario’ estén de acuerdo sobre la falsificación del paratexto ‘autor’ (a diferencia del plagio), las convenciones rechazan esa práctica, también por una causa moral y la sensación de mala fe que produce. Por otra parte, el ‘negro literario’, al igual que la suposición de que los derechos de autor son el inicio de la conciencia creadora, vienen a ser nociones erróneamente consideradas como propias de la modernidad.

Holt (70) recuerda que el concepto de autor implica a alguien que ha tenido la intención de escribir algo y que dichas intenciones, si bien pueden ser discutibles para una interpretación textual, no pueden negarse. Ése es mi punto de partida. Hasta donde fuera posible se evaluarán las intenciones (plagio) del autor, pero basados en un análisis textual como el propuesto por Eco. De esta forma se mantiene una aproximación coherente: la aceptación en la problemática de la importancia de la producción de textos (emisor), el texto permanece como

objeto de estudio y se concede al lector (receptor) el derecho de aproximación e interpretación, aunque sin permitirle salir del texto mismo. La naturaleza del plagio puede ser de raíz extratextual pero su develamiento debe basarse en realidades meramente textuales.

El plagio intuye que existe intencionalidad de un artista al ocultar la fuente del texto original. ¿Qué razones hay para cometer algo así? Pueden ir desde la incapacidad comunicativa hasta la vanidad literaria, pero los motivos personales del autor no son atractivos para el presente estudio.

Por último, se ha traído a colación ejemplos de hace cuatrocientos o quinientos años para descubrir que la generación de los glosistas no equivale a una generación de plagiarios. Lo normal para aquella época era que, incluso en los versos cuya glosa no incluía en anotación el nombre del autor original, se echara mano de un material que fácilmente pudiera ser reconocido por el público, lo que producía un tipo de intertextualidad implícita: un apoyo del lector a esta práctica que se volvió una regla:

De ahí que los comienzos del romance llamado artístico haya que buscarlos en esa generación. Padilla y San Juan de la Cruz los escribirán a *lo divino*. Juan de la Cueva los utilizará para sus dramas y muchos versos de romances viejos se llegarán a convertir en tópicos, como el conocido "Mensajero sois, amigo", que resonará hasta en el Quijote. (Blecua, *Sobre Poesía* 17)

La pregunta es si un acuerdo lector-texto podría desarrollarse con el plagio. La poesía *a lo divino* ante una noción religiosa cuya tarea era copar los ámbitos de la vida cotidiana, incluso la artística. Una reflexión pertinente es si en la actualidad existen las condiciones necesarias para que la sociedad acepte un nuevo

entendimiento sobre el arte y la literatura. Las observaciones finales intentarán echar luz sobre esta problemática.

5. METODOLOGÍA – APROXIMACIÓN TEXTUAL AL PLAGIO

5.1 Preliminares: separación entre plagio y coincidencia

Quienes atacan al historicismo en literatura recuerdan la imposibilidad (e inutilidad) de descubrir las intenciones del autor con respecto a un texto. De ser así, se volvería entonces inoperativos los intentos de diferenciación entre el plagio y la coincidencia:

If we are especially knowledgeable about the phonetics and phoneticians of the early years of this century we may recognize some features of Henry Sweet in the Higgins of Bernard Shaw's *Pygmalion* but we do not need such knowledge to feel, when we see the play, that we have all met people like Higgins (Sheppard 4).

Las similitudes¹³ en un texto narrativo pueden tener origen extratextual, como sugiere Sheppard, pero también pueden tener causas de fundamento transtextual canónico: la influencia literaria, o intertextualidad pura, desde un escritor en específico. Asimismo podría deberse a las influencias de las convenciones de una época. La coincidencia es un término inexacto como categoría transtextual. La sugerencia de Sheppard encierra una posible respuesta: la realidad que observan el autor y el lector empírico, la extratextualidad.

Aunque en teoría coincidencia y plagio ocasionarían el mismo resultado (textos con similitudes), en la práctica las reacciones de una obra con el epíteto

¹³ En “La sobreinterpretación de los textos”, Eco apunta: “Resulta indiscutible que los seres humanos piensan (también) en términos de identidad y semejanza (...) Actuamos así porque cada uno de nosotros ha inyectado un principio indiscutible, a saber, que, desde cierto punto de vista, *cualquier cosa tiene relaciones de analogía, contigüidad y semejanza con todo lo demás*. Podríamos llevar este hecho hasta el límite...” (Eco, *La Sobreinterpretación* 51).

de plagiaria o sin él son radicalmente distintas. La metodología a desarrollar tratará de reducir la posibilidad de confundir coincidencia con plagio a un mínimo posible. La coincidencia puntual, que no puede ser fácilmente abordada desde la transtextualidad canónica, es un escollo en este estudio.

Las coincidencias reiterativas en un texto han sido, en principio, la manera más fácil de demostrar un plagio. A mayor cantidad de similitudes, menos posibilidades de coincidencia. La pregunta de la extensión se enfoca ahora hacia una medida mínima textual que permita suponer la existencia de plagio. Una frase de Todorov, citada por Martínez Fernández, echa luz sobre los límites aceptables para una comparación, donde se discuta tanto la posibilidad de plagio como de intertextualidad externa:

Proponemos hablar de la intertextualidad solamente cuando estemos en condiciones de hallar en un texto elementos estructurados anteriormente a él, más allá del lexema, es obvio (Martínez Fernández 60).

La obviedad sugerida por Todorov es “la base léxica de las palabras”¹⁴ (“lexema” 100), en la práctica, ir más allá de la palabra. Esta impresión se corrobora con los *elementos estructurados* donde se alude indirectamente al contexto y a la forma en que dichos elementos se interrelacionan, por lo que el concepto de intertextualidad interna puede ser útil en este apartado. La posibilidad de que un motivo literario sea objeto de plagio ha sido desechada: no

¹⁴ La explicación del lexema la continúa Onieva Morales al poner dicho término en posición al de morfema “que constituye un elemento gramatical. Así, en la oración *Los niños estudiaban poco en el verano* son lexemas los monemas *niñ- estudi, poco y verano*, los demás monemas de la oración (*los, -o, -s, -aban, en el*), cuyo significado es solamente gramatical, son morfemas”.

hay manera de evitar la repetición¹⁵. Además, cuando la temática se sumerge en situaciones coyunturales: asuntos sociales, históricos o políticos de dominio público, las posibilidades de semejanza entre acciones narrativas se acrecientan.

Se confirma la trascendencia de la extensión: a mayor repetición en líneas y párrafos, las posibilidades de coincidencia o influencia se reducen, y se acrecientan las de intertextualidad, y en el caso de una ausencia de marcadores, las de plagio. De todas maneras, y tal y como se señaló a su debido tiempo con el caso de las versiones, el plagio no se muestra solo literalmente, aunque terminen por evidenciarse las similitudes en la forma de expresión. Tampoco es necesario que el plagio se muestre en el mismo código lingüístico del hipotexto, esto es en el mismo idioma, por ejemplo, para ser considerado como tal.

5.2 Estrategias comparativas previas

Evaluamos ahora, de acuerdo a los trabajos académicos revisados, lo que distintos autores han intentado en esta misma dirección. St Onge (60) ha identificado algunos criterios para señalar que un texto ha sido plagiado. Apunta siete pasos:

1) Calidad. Lo copiado debe tener significado relevante en el texto original y en la copia.

2) Cantidad. Una cantidad significativa debe haber sido copiada sin permiso.

¹⁵ Todorov afirma sobre la lengua de que ésta “no tiene más que un número limitado de fonemas, y menos aún son los rasgos distintivos; las categorías gramaticales de cada paradigma son poco numerosas; la repetición, lejos de ser difícil, es inevitable” (*Noción* 76).

3) Intención. En este caso, suplantar al autor original; la evidencia puede ser interna y textual o externa y circunstancial.

4) Ganancia ilícita. Asunto económico.

5) *No worthy claim*. El copiadador no ha hecho nada o casi nada original en su trabajo de copia.

6) La publicación. Los textos deben estar publicados de alguna forma.

7) Competencia. El copista no puede ser responsable moral en caso de incompetencia mental o psicológica.

Resulta inútil apuntar que los criterios vinculados al área legal serán irrelevantes en el desarrollo de una metodología. Si se ha mencionado es porque trata explícitamente de parámetros para un acercamiento al fenómeno, una propuesta muy poco desarrollado en los textos previos. Lindey (25), por su parte, se permite enumerar algunas de las causas que pueden producir similitud, concepto que dicho autor diferencia de la copia y el plagio. No tiene ninguna relación con una metodología de comparación de textos, pero tomaremos esta herramienta para averiguar sus límites:

1. El uso, en ambos textos, de temas iguales o parecidos.
2. El hecho de que lugares comunes acarrear accesorios también comunes.
3. El uso en ambos argumentos de personajes estereotípicos.
4. El hecho de que se usa el mismo tipo de argumento (*well-weathered plot*).
5. El número limitado de argumentos.

6. La presencia de determinados ingredientes: episodios, artefactos, símbolos y lenguaje.
7. El hecho de que ambos autores han desarrollado sus textos cobijados bajo la misma tradición.
8. Los imperativos de la ortodoxia y la convención.
9. El impacto de la influencia y la imitación.
10. El proceso de evolución.
11. Los dictámenes de la moda.
12. El hecho de que ambos autores han robado del mismo predecesor.
13. El hecho de que ambos han hecho uso legítimo de los mismos elementos, sucesos históricos u otras fuentes.
14. La intervención de la coincidencia.

Los pasos identificados por Lindey están enfocados a la similitud en general, no al plagio en particular, por lo que no es del todo útil. La lista incluye repeticiones innecesarias, además de una mezcla heterogénea, caótica en verdad. Los puntos 1, 3 y 4 podrían arrojarse bajo el lema de temática o motivos, frente a los puntos 7 y 8 que parecen tener interés desde la transtextualidad (architextualidad), o el número 9 vinculado a la intertextualidad pura. El último punto (14), donde Lindey habla de la intervención de la coincidencia, es un aspecto extratextual a tomar en cuenta. Buscamos construir una metodología, pero la coincidencia no es un paso de análisis, es una posible conclusión.

Sin embargo, Lindey (51-61) resulta útil cuando menciona otros elementos, en específico una enumeración más, vinculada a lo que él llama los

cazadores de fuentes (*paralell-hunters*), quienes comparan al texto supuestamente original con aquel acusado de plagio. Los posibles parámetros comparativos de esos cazadores no están claros, si bien señala que en cierto caso judicial, un autor fue demandado por razones del lenguaje usado en su texto, sus personajes y el argumento. Pero surge un dato a nivel formal: muchos cazadores dividen la página en dos columnas, a la izquierda el material original y a la derecha el supuesto plagio; esta parece ser la norma, sobre todo cuando un caso es presentado ante un tribunal jurídico.

Lindey (60) participa también de algunos consejos para evitar una comparación inexacta. Sopesa las virtudes y peligros de una comparación paralela. Los peligros se resumen en nueve puntos:

- 1) Un método de comparación que resalta similitudes y que suprime o minimiza diferencias toma un camino incorrecto.
- 2) La comparación de textos paralelos puede ser susceptible de manipulación. Una similitud apenas superficial podría aparecer como esencial.
- 3) Como regla, los cazadores de fuentes no son imparciales, pues ellos reciben dinero por su trabajo: son contratados por abogados defensores o fiscales.
- 4) Se utiliza un denominador común de bajo nivel. Incluso la literatura más creativa, bajo esta lógica, podría aparecer como sin originalidad.
- 5) La comparación paralela toma pasajes similares fuera de contexto.

- 6) La comparación paralela falla en indicar la proporción del material que se tomó prestado, en relación con la suma de todo el material de la fuente.
- 7) Se practica la comparación con demasiada tendencia a especular y a jugar con el lenguaje.
- 8) Un análisis de doble columna es una disección: revela algo sobre el cadáver, pero no sobre el espíritu del hombre cuando estaba vivo.
- 9) La mayoría de comparaciones paralelas asumen que si dos cosas son iguales, la segunda fue copia de la primera. Y de esta forma se descartan otras posibles razones que explicarían esa similitud.

Lindey comete aquí los mismos errores que en su enumeración sobre similitudes, en donde algunos puntos se repiten sin necesidad. Los apartados 1, 4, 5, 6 y 8 parecen fusionarse en algo que el propio autor ha insistido anteriormente: el texto debe evaluarse como un ente global: “They [parallels-hunting] must not be allowed to becloud or eclipse the paramount canon that the crucial test of plagiarisms is and must be a reading of the rival work themselves in their entirety” (60).

Al desarrollar una metodología propia tomaré en cuenta los consejos para evitar una lectura sesgada. El asunto formal, aquel que inmiscuye al análisis con el uso de la doble columna, termina por ser indiferente. De hecho, no será usado durante el presente estudio, pues parece excesivamente vinculado al área legal, sensación que se fortalece al observar el mismo método cuando el libro *Stolen*

Words (Mallon) menciona casos en la corte. Se citarán párrafos pertinentes a renglón seguido, no en columnas separadas.

El borde entre el plagio y la intertextualidad puede ser fino. “Cuanto menos masiva y declarada es la hipertertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector” (Genette 19). Por un lado Lindey menciona algo sobre similitudes y los errores de los cazadores de fuentes, mientras St. Onge apenas se concentra en leyes. Ante la ausencia de un trabajo normativo que indique de qué manera debe acercarse un investigador a un texto plagiado, existe la necesidad de crear una herramienta propia desde la transtextualidad.

Después de las reflexiones anteriores, se considerará asimismo una metodología donde el requerimiento principal, anterior a la ejecución del análisis, sería la existencia de semejanzas entre textos. El primer apartado será descriptivo y el segundo evaluará la importancia y función de esas coincidencias. Si estos elementos semejantes no encuentran explicación durante los pasos que van del tres al siete, entonces se procederá a una valoración durante el paso 8 (conclusiones).

5.3 Propuesta transtextual

5.3.1 Aproximación desde la intertextualidad genérica y la intratextualidad

En este punto se procederá a un inventario de las semejanzas y si los textos bajo análisis recurren a las mismas formas de expresión y de contenido. Se requiere una enumeración de los elementos coincidentes y una pequeña

explicación de cada uno de ellos. Se trata de un apartado básicamente descriptivo, donde lo que Genette dio en llamar architextualidad, equivalente a la intertextualidad genérica de Sanagustín, tomará relevancia junto la intratextualidad.

Por razones didácticas procederé a separar las formas de expresión de las formas de contenido. Sobre las coincidencias en las formas de contenido, estas se relacionan con diversas taxonomías, y para una aproximación textual se requiere de alguna teoría de textos narrativos. A partir de ahora, y mientras no se especifique lo contrario, se recurrirá a las nociones de Mieke Bal, complementadas con algunos apuntes de Corrales y Darío Villanueva, todos ellos vinculados a la Narratología.

Es necesario tomar en cuenta si las obras se inscriben dentro de cierta tradición. Tanto *Dos años de vacaciones*, de Julio Verne, y *El señor de las moscas*, de William Golding, encajan en el motivo que Elizabeth Fenzel ha dado en llamar “La vida deseada y maldita en una isla”. Se sabe de antemano la imposibilidad de plagiar un motivo, pues es inevitable que estos se repitan. Y aunque ambos textos traten sobre la vida en una isla desierta de un grupo de jóvenes, lejos de la tutela de los adultos, las acciones narrativas toman derroteros distintos. Los actantes son disímiles y los estilos también. Al final de la lectura, el lector promedio parece quedarse con impresiones distintas.

Al tratar sobre personajes, se tomará asimismo en cuenta la tradición y las convenciones. Un ejemplo de la inexistencia de plagio es el uso de parejas opuestas en la literatura policíaca. Desde la aparición de Sherlock Holmes y el

empeñoso Watson, ha habido cierta tendencia a buscar dos personajes como perseguidores del delito¹⁶. Una de las razones es que el personaje principal necesitaría de un colaborador para algunas acciones de la trama. Otra, y mucho más importante, es que por oposición un personaje brilla más que el otro. Holmes luce más listo si junto a él está Watson, algo lento de pensamiento. Así se ha formado cierta corriente dentro de los relatos de detectives posteriores.

Desde una perspectiva normativa y textual, el investigador debe concentrarse en asuntos estrictamente literarios, sin inmiscuirse en la legislación vigente, como en el caso Randall, mencionado en la Introducción. Cuando la controversia se refiere al uso de las mismas palabras, o de estrategias similares de expresión, se trata de cuestiones de estilo que podrían explicarse por la hipertextualidad o de intratextualidad. Ciertos estilos pueden parecerse por razones de intertextualidad pura o architextualidad, pero al tratar en este estudio de estilos idénticos, se sugerirá algo más que un parecido: el uso literal y repetitivo de giros considerados muy específicos. Se aludirá a la posibilidad de la transformación, según Genette, algo que sería retomado de ser preciso en los puntos tres y cuatro, donde se entra de lleno en la mayor parte de categorías hipertextuales.

5.3.2 Intertextualidad interna y obra abierta

En este punto se sintetizará la importancia y la extensión de las semejanzas, considerando la enumeración del acápite previo para ubicar las similitudes en contexto, y posteriormente desarrollar una primera aproximación

¹⁶ Si bien la fórmula de la pareja dispareja en literatura es más antigua, se la encuentra en la oposición Quijote-Sancho Panza, por ejemplo.

analítica desde la perspectiva de obra abierta de Umberto Eco. Como en este punto el proceso aún es parcialmente descriptivo, se procederá a una valoración más amplia durante el paso ocho (conclusiones), pero siempre desde la perspectiva de obra abierta. Para encontrar las posibles funciones de los distintos elementos en un texto consideramos la intertextualidad interna.

Encontrar un renglón idéntico en dos diferentes textos no tendría por qué implicar plagio. Sin embargo, el fenómeno de encontrar líneas aisladas que repetidamente muestran pensamientos particulares de otro texto, entran en el presente campo de estudio. La metodología intentará averiguar la función de esas líneas en el hipertexto. La inclusión de un elemento, o su intercambio por otro, no varía inevitablemente el sentido del poema o del cuento. Al no ser exactamente igual no hablamos necesariamente de otra obra en lo sustancial. La importancia se resume en el cambio de significado: una adición o una sustracción que redunde en el resultado último. En la práctica, sin embargo, existen casos de difícil análisis.

5.3.3 Marcadores intertextuales, alusiones y paratextos

La intertextualidad requiere de un marcador. Una intertextualidad tácita o una alusión funcionaría solamente con frases o textos fácilmente identificables. Podría ser un *shakespearismo* (“ser o no ser”) o cualquiera de estos textos escritos de propiedad común a los cuales se ha referido previamente. La dinámica requiere entonces un papel activo de los lectores.

“Just as the imagination plays an important role in shaping our perceptions of visual art, so too it has a part to play in our understanding of literature and drama” (Sheppard 14). Aunque para cierto grupo será más fácil entender determinadas alusiones, la tradición no aprueba a autores que escondan deliberadamente sus fuentes. También puede darse el caso de la alusión de pasajes medianamente conocidos. Algunos críticos¹⁷ han apuntado a la similitud entre los dos textos siguientes. El primero referido al filósofo griego de los diálogos y del método inductivo. El segundo, al ficticio investigador de Baker Street:

Such was the end, Echecrates, of our friend; concerning whom I may truly say, that of all the men of his time whom I have known, he was the wisest and the justest and the best (Plato 274).

Of their terrible chief [Moriarty] few details came out during the proceedings, and if I have now been compelled to make a clear statement of his [Holmes] career, it is due to those injudicious champions who have endeavoured to clear his memory by attacks upon him whom I shall ever regard as the best and the wisest man whom I have ever known (Conan Doyle, *Memoirs* 266).

Mencionar el final de Sherlock Holmes y su parecido con la muerte de Sócrates es descubrir una alusión. Basta mirar ambos textos para descartar cualquier duda de plagio. Otro ejemplo es la mencionada relación entre las obras de Eco y Henriot, mencionada en el capítulo 4.

Interesado en la recepción, Álvarez Sanagustín pone énfasis en el contexto en que el libro ha sido publicado, además del contexto en que el lector

¹⁷ Entre ellos Juan José Millás, en su apéndice a *Las memorias de Sherlock Holmes*, publicada por Editorial Anaya.

recibe la obra. De esta manera resultan útiles las herramientas paratextuales, especialmente los años de publicación, los títulos y notas aclaratorias.

5.3.4 Hipertextualidad

Se buscará la intención del texto de entrar en diálogo con su hipotexto ya sea por la imitación de estilo o por la transformación de un texto anterior. Una de las categorías que podría volverse especialmente espinosa es la del pastiche, definido como una imitación o plagio (“pastiche” 1544), mientras que un volumen más especializado apunta a que se trata de “obra de arte que a menudo (con propósitos fraudulentos) imita el estilo de un artista en particular” (Chilvers et al. 718). Sobre el pastiche reflexionaremos en el capítulo 6.5. De todas formas, tanto si se trata de pastiche como de alguna otra tipología hipertextual, me remitiré al entendimiento que de estos fenómenos tiene Genette en *Palimpsestos*.

5.3.5 Extratextualidad: anécdotas o hechos históricos

Este apartado no se aplica solo a la novela histórica, aunque con ella es más fácil trabajar y proponer ejemplos. Las coincidencias, sobre todo de acciones narrativas, parecen inevitables. También podríamos mencionar aquí al periodismo literario o las biografías. Mientras el trabajo creativo se base en un tipo de material concreto, las repeticiones saltarán a la vista. Mallon (11 y 12) recuerda este hecho con un ejemplo ilustrativo, aunque alejado de la ficción: las definiciones de las palabra, que son idénticas de un diccionario a otro.

5.3.6 Tradición oral común

La diferencia con respecto al apartado sobre hechos reales es que en esta categoría se tratan eventos que tal vez jamás han ocurrido pero que suenan absolutamente reales. Se incorpora toda la literatura popular, incluso las leyendas urbanas. Cuando los autores incluyen en sus hipertextos material de este tipo, resulta que la ficción copia a la ficción a partir de un hipotexto de pertenencia común. La ficción copia y recrea la realidad, y eso es lo normal. Pero si la ficción copia y recrea a la ficción, es igualmente válido: la hipertextualidad canónica lo demuestra.

5.3.7 El antetexo

Llamado también *avant-texte*, se considera como antetexto a un conjunto de materiales que preceden a la versión definitiva de la obra. En sus reflexiones sobre el tema, Estébanez Calderón (38-39) menciona a los borradores, esas versiones previas que son ventanas desde las cuales apreciamos las variantes y correcciones ejecutadas por un autor.

Las insinuaciones de Estébanez Calderón llevan al campo en que la obra se mezcla con la vida del autor, observada esta última desde la orilla del proceso creativo. Entonces se descubrirían las dudas que un escritor ha tenido en determinados pasajes, se entenderían sus elecciones literarias y podría acercarse a su *intención*. Aunque parece imposible que el antetexto pueda ofrecer todas estas respuestas, su existencia podría al menos relacionarse con la intertextualidad: las distancias entre una versión y otra (la definitiva, el trabajo publicado) y tendría relevancia para una aproximación a este estudio.

La comparación de un antetexto y un texto publicado, para echar luz sobre este último, no es un hecho extraliterario: son realidades textuales, si bien son peculiares por la relación que las une. Mas como base de trabajo un antetexto presenta varias trabas. La más evidente: se trata de una obra incompleta, un esbozo cuyo autor ha considerado inacabado. No se discute si el investigador tiene el derecho de otorgar una cualidad estética a un borrador, pero sí el derecho de buscarle utilidad y volverlo una herramienta.

La legitimidad del texto no publicado puede defenderse incluso desde la tradición. Muchas veces el antetexto se publica intercalado con el texto definitivo, y es en esta forma en la que llega a los lectores, por lo cual se la podría considerar la versión definitiva. Ciertas ediciones de *El proceso*, de Kafka¹⁸, incluyen capítulos inconclusos y los párrafos tachados por el autor. De la misma forma, han publicado los cuadernos de notas de Coleridge, para entender la obra de éste. Pero admitimos la falta de unanimidad en cuanto a criterios. El inconveniente de trabajar con estos materiales lo encontramos, por ejemplo, cuando Foucault reflexiona sobre el autor y su relación tradicional con los estudios literarios:

What is a work? What is this curiosity unity which we designate as a work? Of what elements is it composed? Is it not what an author has written? Difficulties appear immediately. If an individual were not an author, could we say that what he wrote, said, left behind his papers, or what has been collected of his remarks, could be called a "work"? When Sade was not considered an author, what was the status of his papers? Were they simply rolls of paper onto which he ceaselessly uncoiled his fantasies during his imprisonment? (Foucault 11)

¹⁸ Son ediciones que se guían por la que hizo Max Brod.

Cuando estuviese disponible, el antetexto complementaría la idea de publicación, la cual solo considera la fecha de aparición del libro. He considerado el análisis de los antetextos como un medio textual válido que ayuda a reflexionar sobre la autoría de un texto. Para el estudio actual, la herramienta se justifica por sí misma. Sin embargo, aún queda delinear los límites:

When undertaking the publication of Nietzsche's works, for example, where should one stop? Surely everything must be published, but what is "everything"? Everything that Nietzsche himself published, certainly. And what about the rough drafts for his works? Obviously. The plans for his aphorisms? Yes. The deleted passages and the notes at the bottom of the page? Yes. What if, within a workbook filled with aphorisms, one finds a reference, the notation of a meeting or of an address, or a laundry list: Is it a work or not? (Foucault 11)

Aunque se entiende el problema, no es necesario aceptar 'a priori' la importancia de cualquier escrito previo. Se limitará la atención a los borradores relevantes y estos no serán tratados como parte integral del trabajo final al menos que, efectivamente, en el momento de la publicación sea parte integral del trabajo; ya sea dentro del texto en sí, ya sea como una referencia paratextual. Serán discutidos por separado, como textos independientes, aunque con la consideración obvia de su vínculo transtextual específico con la versión final.

El presente acápite implica que, en la mayoría de ocasiones, será imposible acceder a los antetextos. Y la segunda, el método de comparación plantea resolver los casos incluso ante dicha ausencia. Los antetextos son un paso adicional, prescindible. Y como se verá en el capítulo 6.2, no se ha adaptado necesariamente para ratificar o no el plagio, sino para complementar la información sobre autoría.

La idea de antetexto como texto primigenio guarda su interés, y no solo desde la perspectiva transtextual del plagio. Genette recuerda que pueden ser útiles para completar el sentido de una creación: “el *avant-texte* de los borradores, esquemas y proyectos previos de la obra pueden también funcionar como paratexto” (Genette 12). Para la presente metodología, su función y peculiaridades hacen que merezcan una mención aparte.

5.3.8 Conclusiones finales

Con base en el análisis de los pasos anteriores, se llegará a un resultado global. Aquí se valora cada paso en relación al conjunto. Si fuera necesario, se reforzará asimismo la noción de tradición literaria y convenciones.

Lo que se ha presentado en los párrafos anteriores es una metodología, lo que la convierte a la vez en una guía. En algunas ocasiones aplicar la intratextualidad no viene a ser pertinente, en otros casos sí: resulta ante todo relevante en textos de escritores contemporáneos, por ejemplo en la comparación Berisso con Noboa Caamaño (cap. 6.2). Aunque ciertas nociones podrían superponerse, como el hecho de que la intratextualidad en algunos autores pudiera vincularse a alguna relación hipertextual, la idea es que los pasos resulten complementarios. Se respetará el método de partir de lo genérico y descriptivo como un camino para llegar a lo específico.

Durante el desarrollo del capítulo 6, se va a recurrir a autores que tienen deudas con el estructuralismo: Genette, Todorov, Eco, Holt, etc. Sin embargo, si hubiese que definirla desde un fundamento teórico, diría que es una metodología

ecléctica por la presencia de distintas voces que se complementan. Al mismo tiempo, tiene como base principal la intertextualidad tradicional tal y como lo define Plett (4) en oposición a la intertextualidad progresista y a los antitextuales. Son autores con un entendimiento similar de lo que es un texto. Y el análisis interpretativo propuesto por Umberto Eco no entra en contradicción con lo que dichos pensadores señalan respecto a la intertextualidad (Genette, Sanagustín) o, por ejemplo, a la Literatura Fantástica, pues la teoría de Todorov será utilizada en uno de los casos. De igual forma, la idea de Holt y el autor marginal no causa discordancia con el resto de teóricos.

Se trata de un avance si se compara la metodología propuesta con las ya existentes, sobre todo porque se basa en parámetros transtextuales, mientras que las otras metodologías eran más intuitivas. Aquí se hace referencia a procedimientos basados en principios lógicos donde es posible llegar a resultados concretos.

6. APLICACIÓN DE LA METODOLOGÍA PROPUESTA

6.1 DOS CUENTOS: “Dos imágenes en un estanque” (1907), de Giovanni Papini, y “El otro” (1975), de Jorge Luis Borges

Tras cotejar los años de publicación, veremos que es el texto de Borges el que está en el centro de la controversia. El primer obstáculo a sortear se sale de la realidad textual, en la cual deberíamos preferentemente concentrarnos. Jorge Luis Borges es un literato que tiene la etiqueta de genio en ese proceso de creación del autor reprochado por Foucault. La insinuación de un plagio deja a cualquier investigador en una situación difícil. Mediante otro procedimiento, Norman Fruman ya analizó a Coleridge, quien siempre ha tenido admiradores incondicionales de su trabajo:

It is possible to believe that the edifice of citations surrounding plagiarized passages is not deliberately contrived? (...) That most scholars still maintain that Coleridge had no deliberate wish to deny his intellectual obligations to Schelling is surely one of the marvels of literary history (Fruman 105).

A pesar de la controversia que podría generar, es éste el tipo de trabajo que debería hacerse con *Lolita* (1955) de Nabokov, en comparación con el cuento “Lolita” (1916) de Heinz von Eschwege (Magnus). Los defensores de Nabokov estarían de acuerdo en que, para disipar cualquier duda sobre la originalidad de un trabajo, no hay mejor forma que echar mano del análisis textual.

La idea de incluir a Borges dentro de este estudio no fue gracias a un descubrimiento casual de la lectura de “El otro” que haya llevado a Papini. La controversia tiene su origen en el artículo “El plagio de Jorge Luis Borges”:

Jorge Luis Borges, en el momento de justificar las evidentes similitudes que existen entre su cuento “El otro” y la narración de Giovanni Papini “Dos imágenes en un estanque”, escribió: 'Leí a Papini y lo olvidé. Sin sospecharlo, obré del modo más sagaz; el olvido bien puede ser una forma profunda de la memoria'. Papini tenía gran afición a los argumentos fantásticos, y en su cuento “Dos imágenes en un estanque” explica cómo un joven se encuentra consigo mismo, pero ya entrado en años, e inicia una conversación... Las similitudes entre el relato de Borges y Papini indican claramente que hubo algo más que una influencia, que hubo un préstamo (...)(Domínguez)

La frase de Borges, tan poética sobre el olvido y la memoria, apunta al subconsciente. En lo posible evitaremos trabajar con elementos de corte psicológico y eludiremos asimismo los metatextos del autor sobre su propia obra. Así pasamos por alto la explicación de Borges: creemos que pueda existir otra vía interpretativa de sus declaraciones, en específico una de corte transtextual.

Para el análisis se ha trabajado con una traducción al español del cuento de Papini¹⁹. No hay razones para suponer que la traducción elegida sea una recreación, al menos no está mencionada así paratextualmente. Como se puede adivinar, en este trabajo se considera que existen traducciones rigurosas que no varían el sentido del texto primigenio, de la misma forma en que otras pueden llegar a ser flexibles y muy recreativas. El mismo Genette reflexiona al respecto cuando habla de la transposición, y la noción de versiones y adaptaciones de

¹⁹ Todas las citas de “Dos imágenes en un estanque” provienen de la traducción de Horacio Armani publicada por Ediciones Siruela. El prólogo de esta edición está, curiosamente, escrito por Jorge Luis Borges. Es justamente en este texto donde Borges señala que había leído a Papini y lo había olvidado, cita previamente mencionada por Martí Domínguez.

Sanders tienen asimismo vínculos con este punto. Desde luego, en un texto narrativo podría afectarse el ritmo interno del relato dependiendo de la destreza o no del traductor. Si se tratara de poesía, habría que ser incluso más cuidadosos, de acuerdo a Brooks y su entendimiento sobre la paráfrasis.

Finalmente indicamos que, por razones didácticas, cuando se realicen citas literales éstas aparecerán en párrafos separados. El objetivo es contribuir a una mejor visualización de las similitudes. Dicha regla se aplicará incluso si las líneas citadas son menores a tres, lo que en principio rompería con la unidad estilística de esta investigación.

Procedemos a aplicar la metodología:

1) Preliminares: intertextualidad genérica y la intratextualidad

Tanto la historia de “Dos imágenes en un estanque”, de Papini, como la de “El otro”, de Borges, son contadas por un narrador intradiegetico del tipo protagonista (yo). En ambos casos, el protagonista se encuentra consigo mismo, como otro personaje, y entra en contacto con él, con ese otro *yo* de carne y hueso que es más joven.

En ambos textos los yo-narradores se sorprenden y se muestran escépticos por la forma en que ellos mismos pensaban cuando eran mozos.

Veamos lo que dice el texto del argentino:

Mi alter ego creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; y yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado (Borges, "El otro" 17)

Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que

no podíamos entendernos (...) Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro (Borges, "El otro" 18).

En el relato de Papini se sugiere una similitud en esa misma idea:

(...) después de los primeros días de evocaciones, comencé a sentir un tedio inenarrable al escuchar a mi compañero. Ciertas ingenuidades, ciertas brutalidades, ciertos modos grotescos que continuamente exhibía me desagradaban. Me percaté, además, al hablar extensamente con él, de que estaba lleno de ideas ridículas, de teorías ya muertas, de entusiasmos provincianos hacia cosas y seres que yo ni siquiera recordaba (Papini 20).

Hay otros detalles. En los dos cuentos existen apenas dos actores en toda la historia: el protagonista y su otro yo. Y en ambos relatos, el agua apunta a un significado relativo al tiempo. En el texto de Borges, es el río (la corriente del Charles para el viejo Borges, el Ródano para el joven) el que lleva al protagonista a recordar aquella sentencia griega de que nadie puede bañarse en una misma agua dos veces, de que existe un cambio constante (preciso a los objetivos del texto, si recordamos que después se encontrará con su joven doble):

Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito (Borges, "El otro" 13).

En "Dos imágenes en un estanque", el escritor italiano parece recurrir a la misma idea de relacionar agua con tiempo:

También el estanque había muerto por su culpa [la de la dueña de casa]. Ningún chorro brotaba ya de su seno. El agua parecía tan cansada e inmóvil como si fuese la misma desde hacía una cantidad enorme de años (Papini 16).

Pero no solo con respecto al detalle del agua hay semejanzas. En otro momento del texto, el narrador de "El otro" sentencia:

Respondí que lo sobrenatural, si ocurre dos veces, deja de ser aterrador (Borges, "El otro" 19).

De hecho, el yo-narrador de Papini ha deslizado cierta observación sobre despojarse del miedo ante un evento sobrenatural:

Pero yo sabía ahora que solamente lo imposible se vuelve real algunas veces y, por lo tanto, no sentí el menor asomo de terror (Papini 18).

Se podría apuntar, además, que los dos textos son de corte fantástico.

En cuanto al estilo de Borges en comparación con el de Papini, no se corresponden entre sí. De hecho, las coincidencias son bastante generales. Ambos relatos echan mano de tiempos verbales como el pretérito imperfecto de indicativo o el indefinido, y un uso discretísimo del presente, que siempre puede ser explicado como una metáfora temporal, o la mera inclusión de un pasaje no narrativo; esto se aplicaría en ambos textos, sobre todo en alguna de las líneas al final de los mismos.

Pero en cuanto al estilo y elementos propios de cada autor, aparecen coincidencias internas. “El otro” es un texto típicamente borgeano. La particular manera de Borges de llevar la narración, además del uso de elementos como el doble rememoran inmediatamente otros textos suyos: “Borges y yo”, por ejemplo, tiene algunas similitudes obvias con el texto ahora analizado. Esta idea en su momento ha sido señalada como una de sus técnicas expresivas más frecuentes: “La descripción del encuentro ‘material’ del propio destino. Son numerosos los cuentos de Borges que presentan lo que autores como Miguel Santagada llaman la ‘sugestión de la otredad’” (81).

Además, mencionar aquella posibilidad de que se trata de un sueño y que uno de los personajes es el soñador y el otro el soñado, recuerda “Las ruinas circulares” o “El Golem”.

También en “El otro” se encuentra otra de las clásicas técnicas expresivas de Borges: las vacilaciones del narrador respecto de su capacidad lingüística de exponer la historia (Santagada 81). Esto se ejemplifica en las siguientes líneas: “sé que fue casi atroz mientras duró y más aún durante las desveladas noches que lo siguieron. Ello no significa que su relato pueda conmover a un tercero” (Borges, “El otro” 13).

Lo mismo ocurre con “Dos imágenes en un estanque”, texto que inmediatamente se circunscribe dentro de la obra de Giovanni Papini, quien desarrolló durante una época un interés particular por obras de corte fantástico. Varias de las características de los relatos que componen *El trágico cotidiano* (1906), por ejemplo, se repiten en “Dos imágenes en un estanque”.

Al referirse a otro de los textos de Papini (*Un uomo finito*), la siguiente cita repite una particularidad intratextual que se encuentra también en “Dos imágenes en un estanque”: “It draws a portrait of a restless intellectual and his deep dissatisfaction with contemporary philosophical debate and intellectual mediocrity” (Liukkonen). Dicha reflexión está vinculada a otro elemento también presente en otro trabajo (*Il crepuscolo dei filosofi*) y que se aplicaría a otras obras suyas, incluyendo el presente relato: “reflejan su compleja personalidad y su lucha por encontrarse a sí mismo” (“Giovanni Papini”).

Para redondear la reflexión, otra característica que se repite en sus manuscritos parecería incluirse en “Dos imágenes en un estanque”: “Also in many of his short stories Papini himself is the main character” (Liukkonen).

En resumen, hay una categoría compartida como el yo-narrador, además de los actores. No hay coincidencia estilística destacable entre “El otro” y “Dos imágenes en un estanque” que sugiera una imitación, a la manera entendida por Genette.

2) *Intertextualidad interna y obra abierta*

No existe evidencia de plagio literal. Incluso aquella sentencia sobre el miedo y lo sobrenatural parecería encontrar otras explicaciones. Pero la analizaremos en su momento, en relación con todo el conjunto de particularidades.

La idea del tiempo en relación con el agua tiende a enfatizarse en el texto de Papini, donde se menciona varias veces más que en el de Borges, aunque en ambos cuentos guarde su importancia dentro de la lógica interna del relato.

Ambos textos enfatizan la diferencia de pensamiento entre el yo-narrador y el otro *yo*, el hecho de que han pasado algunos años y ambas facetas de un mismo personaje se comportan como dos personas distintas en cuanto a gustos literarios. Tanto en “El otro” como en “Dos imágenes en un estanque” hay menciones insistentes en este sentido. Sin embargo, para ello se utiliza un lenguaje y estilo diversos. En “Dos imágenes en un estanque”, por ejemplo, se hace referencia a cierto romanticismo considerado literalmente genérico y desproporcionado, pero nunca se menciona a un solo autor. Borges prefiere citar

nombres, y no solo relacionados con el romanticismo: Víctor Hugo, Dostoievski, Whitman...

Es relevante que el yo-narrador sea más benévolo con su otro *yo* en “El otro”, si lo comparamos con el narrador y su doble en “Dos imágenes en un estanque”. Gracias a esto no causa mucha sorpresa el trágico desenlace de uno de los actores en el relato del italiano.

En resumen, esta alegoría del tiempo y el agua es mencionada más veces en el cuento de Papini, pero la idea es central en ambos relatos. El yo-narrador es más viejo y sabio en los dos textos. Y en las obras se alude con especial insistencia a la discrepancia de gusto entre los personajes, aunque el narrador de Papini sea definitivamente más impaciente y colérico que el de Borges. La tesis -definida como “la doctrina o sustrato ideológico del tema” (Villanueva 200)- implicaría cómo una persona cambia de opiniones con el paso del tiempo (evidente en el juego de los dobles y sus particulares pensamientos), por lo que este punto parece idéntico en ambos relatos.

3) *Marcadores intertextuales, alusiones y paratextos*

No hay elementos en el texto de Borges que permitan afirmar que una de sus intenciones al escribir “El otro” fuera remitir al relato de Papini. No aparece ningún componente paratextual en el título, y no existen epígrafes o notas de ninguna clase. Además, el propio argumento del texto no menciona ni a Papini ni a su obra.

No podríamos, tampoco, hablar de alusión, dado que Papini no es un escritor tan conocido. “Dos imágenes en un estanque”, incluso dentro de su

producción personal ocupa un puesto subalterno: se recuerda más a Papini por obras como *El diablo*, *Don Quijote del engaño* o *Historia de Cristo*. Se trata de un buen escritor, pero secundario dentro del ámbito universal, y esto puede ser corroborado por distintos metatextos. Curiosamente, el propio Borges le dedicó unas líneas irónicas, que no han pasado desapercibidas tampoco por Martí Domínguez:

Sobre todo si [Papini] hubiese podido leer la opinión de Borges sobre su obra: 'Sus libros más famosos -*Historia de Cristo*, *Gog*, *Dante vivo*, *El diablo*- fueron escritos para ser obras maestras, género que requiere cierta inocencia por parte del autor'. En definitiva, Borges olvidó a Papini porque era -utilizaremos una de sus palabras favoritas- baladí (Domínguez)

Entonces, admitimos que si se hubiera pensado en realizar un homenaje a una obra secundaria (“Dos imágenes en un estanque”) de un autor secundario (Papini), cualquier escritor habría echado mano de un marcador intertextual o una alusión clara, porque la sola intertextualidad implícita sería inútil. “El otro”, de J. L. Borges, no incluye ni marcadores ni alusión al respecto.

4) *Hipertextualidad*

Hablamos aquí de elementos transformadores dentro de la categoría sugerida por Genette. No hay ninguna evidencia de que se trate de ejecutar alguna deformación de sentido en “Dos imágenes en un estanque” como para sugerir parodia, por ejemplo. Tampoco parece que existan elementos como para pensar que “Dos imágenes en un estanque” es la base de un pastiche o travestimiento en “El otro”. Ambas obras parecen funcionar por separado, sin vínculo evidente, así que estas posibilidades quedan descartadas.

5) *Extratextualidad*

Al tratarse de literatura fantástica, esta posibilidad se vuelve problemática. Siempre podría ocurrir que un texto de corte fantástico se inspire en una historia real que, para efectos estéticos, termina siendo sobredimensionada. Pero este tema es demasiado especulativo para el presente caso.

6) *Tradición oral común*

Argentina e Italia podrían compartir historias, pues mantienen lazos culturales estrechos sobre todo tras la migración de peninsulares a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, y tal vez algunos de esos relatos de tradición oral no hayan llegado a otros sitios de Latinoamérica o Europa. Hay algunas razones para suponer, sin embargo, que profundizar en este acápite sería elegir el camino equivocado. Primero, las tramas de “El otro” y de “Dos imágenes en un estanque” parecen muy particulares como para encontrar una explicación por el lado de la tradición oral compartida. Tal vez sea más fácil buscar una luz por el lado del bagaje escrito de ficción compartido, que será evaluado en las conclusiones. Lo que se vuelve imperioso señalar es que podrían existir otras explicaciones más plausibles para aclarar las coincidencias que reflexionar sobre tradiciones ficticias orales.

7) *El antetexto*

Seguramente existirán los antetextos de ambos relatos, pero esta controversia puede resolverse sin la necesidad de su análisis.

8) Conclusiones

Ahora que hemos seguido paso a paso la metodología, procederemos a procesar y explicar los resultados. Existen coincidencias entre ambos textos, pero no se produce el plagio literal. Se mencionó que la sentencia aquella sobre el miedo y lo sobrenatural podría apuntar a otras explicaciones distintas a la de robo literario. Aunque podría ser considerada una válida reelaboración, parece ser algo más simple. La verdad es que las palabras de los narradores tanto de Papini como de Borges apenas son similares. Una simple coincidencia tomando en cuenta las circunstancias del relato: un hecho prodigioso en donde el narrador domina su miedo.

Hemos señalado que el agua parece tener relación con el tiempo en ambos textos, porque hay evidencia al respecto, pero en ambos casos apuntan a dos resultados distintos. Borges habla de agua en movimiento y señala el perpetuo cambio. El agua estancada de Papini, en cambio, significa la quietud, la eternidad y la muerte.

Sobre los actores de los dos relatos, la idea en sí de que el autor habla consigo mismo parecería en un principio muy particular. La verdad es que en literatura ya se había dado pasos en ese sentido con Miguel de Unamuno en *Niebla* (1914) o Karel Capek en su último capítulo de *La guerra con las salamandras* (1936). Se trata de una transgresión, un metalepsis narrativa según Genette.

El cuento de Papini apunta no solo al cambio radical de gustos en la vida de un literato, sino al parricidio literario, y el final del cuento confirma esta

impresión. El texto de Borges admite el cambio de gustos en un artista a lo largo de los años, pero no se avergüenza de su otro yo cuando era joven. Borges ve el proceso como algo natural. La radicalidad de Papini recuerda aquellos intentos en América Latina, a inicios del siglo XX, de torcer el cuello del cisne modernista y romper diametralmente con el pasado. De esta forma, el sustrato ideológico del tema no es exactamente igual en los dos relatos.

Se sugirió, asimismo, que ambos textos responden a la categoría de literatura fantástica, lo cual podría señalarse como otra coincidencia. Esto es cierto. Sin embargo, se vuelve necesario precisar una aproximación a lo que podríamos llamar intertextualidad genérica o architextualidad: habría que definir bajo qué parámetros de análisis se señala que cierto texto tiene o no rasgos de tal o cual índole. Se usará entonces una de las categorizaciones más difundidas al respecto: la propuesta de Tzvetan Todorov. Tras aplicarse, el cuento de Jorge Luis Borges parecería encajar en la categoría de lo *fantástico puro*.

Durante “El otro”, tanto el yo-narrador como el otro *yo* sopesan la idea de que lo que ocurre es solo un sueño, si bien el yo-narrador realiza algunos señalamientos en el sentido de que, efectivamente, el encuentro ocurrió: siguieron noches de vela, no escribió inmediatamente la historia para no perder la razón e incluso en cierto momento señala que la conversación ha sido lo suficientemente larga como para ser un sueño. Al mismo tiempo, usa nombres propios (Ginebra y Cambridge; los ríos Charles y Ródano) e inserta fechas (febrero de 1969 ó 1972) para dar mayor verosimilitud a su relato. Eso lo acercaría a la categoría de lo extraño, más cerca del mundo de la realidad que de

la condición de lo maravilloso. Mas el hecho de verse a sí mismo, tal y como era décadas atrás, es un rasgo definitivamente sobrenatural.

Estas pautas apuntan a cierta ambigüedad, la suficiente como para abstenernos de catalogar a los acontecimientos centrales de “El otro” como una ilusión creada por la mente del protagonista o como una anécdota abiertamente prodigiosa, mágica. Existen, además de estas menciones a la posibilidad de un sueño, otros puntos a tomar en consideración: el yo-narrador recuerda una fantasía de Coleridge, aquel de la flor del paraíso, y que es un ejemplo clásico de *fantástico puro*. O el detalle de que los personajes se despiden sin jamás haberse tocado, pues como en una alucinación clásica, hay contacto físico y auditivo, pero no se describe ninguna experiencia sensorial de otro tipo: olfativa, del gusto o del tacto.

Entonces, los elementos de la historia apuntan a provocar una sensación nivelada entre realidad e irrealdad. Se sostiene en la ambigüedad. Es lo que se denomina, entonces, *fantástico puro*, un estado intermedio entre lo *maravilloso* y lo *extraño*.

A diferencia del cuento de Borges, “Dos imágenes en un estanque” parece acercarse a la categoría de *fantástico maravilloso*: el texto empieza con cierta tendencia a lo fantástico y termina confirmándose como sobrenatural. No se menciona ningún nombre propio. Durante los días que el yo-narrador y su otro yo deambulan por las calles de la ciudad (nadie sabe cuál es ni en qué país se encuentra) no se topan con ningún otro ser humano. Pero el otro yo es tan real, tan palpable para la lógica del relato, que el protagonista termina por matarlo en

el estanque. Así pues, “Dos imágenes en un estanque” y “El otro” parecen no compartir la misma categoría dentro de la literatura fantástica.

Se ha sugerido que sería más fácil buscar una explicación por el lado del bagaje escrito (de ficción) compartido, que en las tradiciones orales. Concentrémonos en la literatura. Martí Domínguez señaló que, antes de Borges y de Papini, ya otros habían plasmados textos similares, y menciona a Hoffman y Stevenson. Estamos hablando de un motivo literario: el doble. Y sabemos que los motivos literarios no están sujetos a plagio. Hay una infinidad de *dobles* en las letras: Dr. Jekyll y Mr. Hyde de Stevenson; el protagonista en *Peter Schlemihl o el hombre que perdió su sombra*, la novela de Von Chamisso; el farsante en *Thomas el Impostor*, de Jean Cocteau; o la entidad sobrenatural de “La sombra”, de Hans Christian Andersen. El propio Borges menciona, en su texto, que su otro yo ha leído *El doble*, de Dostoiewski. Al mencionar esta novela, remite al lector a toda una tradición en la literatura que él mismo está desarrollando en su historia. Desde luego, esta alusión no es un accidente.

Se ha dicho que la explicación de Borges sobre el olvido y la memoria parecería implicar categorías propias de la psicología, al sugerir que su subconsciente guardó la información y que ésta después recibió un procesamiento inesperado. Se aseguró entonces que sería preferible no inmiscuirse en un campo como la psicología, sobre todo porque resultaría innecesario. Existe una forma de entender las justificaciones de Borges desde la literatura, y ya ha sido explicada. Se llama influencia, intertextualidad pura o tradición. Borges leyó a Papini, como leyó *El doble* de Dostoievski, como leyó

Dr. Jekyll y Mr. Hyde de Stevenson. No importa si lo recuerda o no después²⁰. Su inconsciente procesa una información que es plasmada en su relato a su propia manera.

Se admite que ambos textos siguen un tipo de corriente literaria y un motivo literario conocidos, pero basta una revisión general entre ambos relatos para darnos cuenta que las coincidencias no son tantas como para sugerir plagio.

Admitamos que Borges hubiera podido contentarse con escribir cuentos propios, en torno a personajes inventados y sin pasado literario, implicados en una trama por él elegida. En cambio, tal vez guiado por una frustrada veneración, prefiere arreglar sus cuentas con personajes de autores que ama, pero que lo dejan insatisfecho (Almeida).

De esta forma puede explicarse parte de su proceso de escritura y su tendencia a la reelaboración: “Tres versiones de Judas” o “La casa de Asterión”, etc. Por añadidura, tal y como se ha apuntado la idea del doble ha estado muy presente en la obra borgeana: “Borges y yo”; “Veinticinco de agosto, 1983”, etc.

Pero cabría completar la cita aquella sobre el olvido y la memoria de Borges, pues Martí Domínguez se ha referido solo a una parte de la misma. De hecho, el autor de “El Aleph” escribió unas líneas más:

Atónito y agradecido, compruebo ahora que esa historia [El otro] repite el argumento de “Dos imágenes en un estanque”, fábula que incluye este libro (Borges, *Giovanni Papini* 583).

A Borges mismo no parece interesarle demasiado la discusión sobre el plagio, autoría y originalidad. Para él, todo lo bueno que se ha ejecutado en literatura desemboca en la tradición, y ya no pertenece a nadie individualmente. Minimiza,

²⁰ En “El otro”, el narrador admite que recuerda *El doble*, pero señala que olvidó la obra *Los demonios*; en la realidad, Borges apunta que olvidó “Dos imágenes en un estanque”.

por ejemplo, la acusación de plagio que recae sobre Coleridge, aunque no la esconde: “En prosa concluyó [Coleridge] una *Biographia literaria*, que contiene, entre infinitas digresiones, una refutación de las teorías de Wordsworth y algunos plagios, inconscientes o no, de Fichte y de Schelling” (Borges y Vásquez 832). De la misma forma, reivindica a James Macpherson, aunque es obvio que su trabajo como compilador fue alterado conscientemente: “Otros, sin embargo, afirmaron que el *Fingal* era apócrifo (...) *Fingal* puede no ser una reconstrucción auténtica de una epopeya celta; lo indiscutible es que se trata del primer poema romántico de la literatura europea” (Borges y Vásquez 830).

¿Qué tienen en común Coleridge, Nabokov y Borges? Los tres son nombres mayúsculos en la literatura y los tres se han visto, a su tiempo, mezclados en acusaciones de plagio. No debería sorprendernos del todo, pues como en su momento se mencionó: “Apenas se ha escapado un gran nombre [a la imputación de plagio en la Antigüedad]: Heródoto, Aristófanes, Sófocles, Menandro y Terencio fueron acusados” (Shipley 422). Hemos visto que, al menos en Borges, se pueden encontrar explicaciones plausibles.

6.2 DOS POEMAS: “Spleen” (1915) de Emilio Berisso y “Emoción vespéral” (1916) de Noboa Caamaño

El argentino Emilio Berisso, dramaturgo y poeta²¹ es un nombre bastante secundario dentro de la literatura rioplatense. Un puñado de sus libros aparece en el catálogo de la Biblioteca Nacional²² de su país y apenas se lo menciona en un par de antologías modernistas. Ante todo fue conocido por una obra de teatro que en su tiempo cosechó buena fama: *Con las alas rotas* (1917). Se quitó la vida en 1922.

Ernesto Noboa Caamaño (1891 – 1927) es bastante más importante para la historia literaria ecuatoriana de lo que Berisso lo es para la de su terruño. Este guayaquileño pertenece a la denominada *Generación Decapitada*, un grupo de poetas que se suicidaron muy jóvenes:

En Ecuador, aunque con retraso, la generación de Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño, Humberto Fierro, Medardo Ángel Silva y Alfonso Moreno Mora intentó fundar, en la segunda década del siglo XX, la modernidad poética, recurriendo para ello a los grandes modernistas hispanoamericanos y a sus antecesores. De ahí nace su admiración por Verlaine, por algunos simbolistas menores como Samain, su predilección por la leyenda del "poeta maldito" (Carvajal)

Hay apenas un año de diferencia entre el supuesto plagio del texto de Berisso por parte de Noboa Caamaño. Parecería un detalle curioso, puesto que no solo existe una cercanía temporal en la publicación, sino que hay también cierta proximidad geográfica y cultural. Un punto relevante si lo comparamos con aquellas acusaciones de plagio apuntadas a Coleridge, de quien se dice sacó ventaja de su

²¹ No se lo debe confundir con Luis Berisso, traductor y amigo personal de Rubén Darío.

²² Al menos hasta la revisión de este capítulo (primavera del 2010). Cinco años antes, cuando se escribió el antetexto del presente apartado, ninguno de sus libros en solitario aparecían en el mencionado catálogo.

conocimiento del idioma alemán y de la ignorancia generalizada de sus coterráneos sobre los postulados filosóficos que venían del continente.

Antes de reproducir los textos de ambos autores, viene al caso comentar dos puntos. El primero es que en 1958 se publicó en Ecuador *Historia de un soneto*, donde de manera oficial se intenta defender la autoría del poema de Noboa Caamaño, acusando tácitamente a Berisso de ser él quien cometió el plagio. Digo de manera oficial porque el texto fue publicado por la Casa de la Cultura (Núcleo del Guayas), una entidad estatal, y quienes escribieron la obra, o al menos uno de ellos, junto con algunos testigos mencionados, estuvieron vinculados al servicio diplomático e incluso conocieron personalmente al autor, formando parte del círculo de intelectuales al cual Noboa Caamaño acostumbraba frecuentar.

El hecho de que entidades y funcionarios estatales se inmiscuyan tan activamente en este proyecto solo demuestra lo significativo que es el poeta guayaquileño a nivel nacional, y lo importante de la misión de limpiar su nombre.

Como todavía hay gánapiros que atacan a los pelucones [un grupo de intelectuales] y combaten a la generación decapitada que ha dado dos Presidentes Constitucionales, dos Encargados del Poder, Ministros de Estado, entre otros hombres ilustres del arte y de la ciencia, bueno será que conozcan este aserto definitivo sobre la originalidad del soneto de Ernesto Noboa Caamaño (Falconí y Romero 23-24)

El segundo punto a comentar es, justamente, las razones por las cuales *Historia de un soneto* concluye que la autoría de la obra pertenece a Noboa Caamaño.

Este mismo libro realiza una cronología útil sobre cómo estalló el escándalo y las circunstancias de publicación, así que empezaremos con una síntesis al respecto.

El poema “Spleen” de Emilio Berisso fue publicado en el libro *A la vera de mi senda* (1915)²³. El texto de Noboa Caamaño, en cambio, apareció por primera vez en una revista de cultura local: *Renacimiento*²⁴, en 1916, con el nombre de “Hay tardes en las que uno...” Se publicará posteriormente con el título definitivo de “Emoción vespéral” en el libro *Romanza de las horas* (1922).

En un artículo del crítico y escritor Francisco Dibella, que apareció en el periódico *La Prensa* de Argentina en 1955, se señalan las similitudes del texto de Noboa Caamaño con el de Berisso. Ambos autores, para entonces, habían fallecido. Dicho artículo será comentado por la crítica Rosa Arciniegas dos años más tarde.

¿Cuáles son los argumentos que se utilizan para defender el honor literario de Noboa Caamaño? Los enumero a continuación antes de exponer una segunda lista; ésta, en cambio, resumirá las razones por las cuales los defensores

²³ Cuando salió a la luz la segunda edición de esta obra, el título de *A la vera de mi senda* cambió por el de *La herida que sangra*. Se trata del mismo poemario, sin embargo, y conserva el prólogo de Guillermo Stock (firmado el 9 de febrero de 1914). Se puede colegir que el poema “Spleen” fue escrito antes de esa fecha, porque Stock ya lo menciona: “... y de la melodía de la nueva producción poética de un hombre a quien las tareas de lo útil no han impedido el florecimiento de esa ansiedad misteriosa, de valor inútil, en que ‘hay tardes en las que uno desearía –embarcarse y partir sin rumbo cierto –y silenciosamente de algún puerto –irse alejando mientras muere el día’” (4 y 5). Sin embargo, cabe mencionar que *La herida que sangra* no tiene fecha de publicación, aunque sabemos bien que salió a la luz después de 1917, porque la portada promociona que el autor del poemario es el mismo de la obra “Con las alas rotas”.

²⁴ Aquí también hay un detalle llamativo sobre el poema de Noboa Caamaño y su origen anterior a 1916. De acuerdo a una nota publicada junto con “Emoción Vespéral” en la revista *Renacimiento* y citado por Samaniego y Álvarez: “En estas páginas queremos hacer al público la revelación de unos versos suyos [de Noboa Caamaño] que se mantenían inéditos. Oídos, primero, recitar armoniosos de SU VOZ en un café de la Capital (...) oídos, después, de la boca cantarina de una adorable Mimí Pinón (...) Quizá no será de todo el gusto del Poeta esta publicación; pero nosotros, amigos y ex-camaradas suyos, preferimos sacrificar cualquier resentimiento pasajero a permitir que se pierda entre tantas joyas anónimas que de esa clase existen, resolviendo engastar ésta en ‘Renacimiento’, que sabrá guardarla lo mismo que un artístico cofre bizantino” (339). (Samaniego y Álvarez 339).

del poeta ecuatoriano suponen que Berisso nunca pudo haber escrito una obra así.

De acuerdo a *Historia de un soneto*, Noboa Caamaño escribió el poema porque:

a) Dicha poesía ya se recitaba en Quito desde 1910 en pequeñas tertulias literarias y todos sabían que era obra de Noboa Caamaño. A lo mejor fue de esta manera o de una forma vinculada a ella que el poema llegó a los oídos de Berisso. Se habla de al menos un intento de volver al texto una tonada musical y transformarlo en pasillo, algo que ocurrió en 1916 en una reunión en un lugar público, pero para ese entonces Berisso ya había publicado su poemario.

b) Existe la primera versión de este poema escrito de puño y letra de Noboa Caamaño. En el texto se aprecian las tachaduras y los cambios que implica pulir una creación literaria.

c) Noboa Caamaño fue un especialista en hallar los adjetivos adecuados. Eso se demuestra en “Emoción vespéral”. El poema corresponde al estilo del autor si se lo compara con el conjunto de sus creaciones. Y para ser más precisos:

Señala acertadamente [Bolívar Ávila] que el tema de “Emoción vespéral”... “no es nuevo en los motivos líricos de nuestro poeta”. Y en efecto, cita las últimas estrofas del poema “LA SOMBRA DE LAS ALAS”. Concluye afirmando que para él “Emoción vespéral”... “irá siempre unida a la firma de Noboa Caamaño” (Falconí y Romero 40. Las mayúsculas son del original).

d) Quienes conocieron a Noboa Caamaño personalmente, y quienes han llegado a conocerlo por su poesía, saben que un autor de su talla no necesita recurrir al plagio. Un hombre de letras, citado por el texto, afirma que “se duele de la acusación que pesa sobre el poeta ecuatoriano, considera a Noboa Caamaño

‘incapaz de nada bajo, de nada ruin’ y lo considera ‘lo suficientemente gran poeta para no robarle nada a nadie’ ” (Falconí y Romero 37).

Se hacen necesarios algunos apuntes. El literal “a” será puesto bajo análisis en el punto número 6 de la metodología propuesta, donde se menciona las tradiciones ficticias comunes a todos (leyenda, literatura oral, etc). Lo mismo ocurre con los literales “b” y “c”, que se corresponderían a diversos puntos del marco teórico. El literal “d”, en cambio, es una anécdota, una defensa emocional hacia el escritor ecuatoriano que no otorga bases para ninguna comparación textual. No creo que el presente estudio deba incluir el nivel extratextual de esta manera, por lo que para la presente metodología no encierra la mínima importancia.

De acuerdo a *Historia de un soneto*, Berisso no pudo ser el autor del poema porque:

a) Quien escribió el artículo en el periódico *La Prensa* de Buenos Aires, Francisco Dibella, denunciando el supuesto plagio de Noboa y Caamaño y afirmando la autoría de Berisso, es un personaje incógnito dentro del mundo de la literatura. Nadie sabe quién es, y ni siquiera existe seguridad sobre cómo se escribe su apellido: Divelle, Dibella o Dibela. Mientras que en el lado opuesto, quienes defienden a Noboa Caamaño son renombrados críticos locales.

Es posible que se trate de algún joven escritor [Dibella] que recién comienza a figurar en las letras de su país. Pero, en este caso, su autoridad no puede en ningún caso parangonarse con la de nuestros críticos –Falconí y Barrera– que abogan por nuestro poeta y tienen un prestigio hecho de muchos años de tesonera y continua labor literaria (Falconí y Romero 44).

b) El periódico donde apareció la denuncia de plagio no merece la menor credibilidad.

(...) en la época en la que aparece el artículo del escritor argentino en referencia en la sección literaria de La Prensa, de Buenos Aires – precisamente en mayo de 1955 – este periódico se hallaba intervenido por el Peronismo, en manos de los sindicatos peronistas era un periódico cualquiera, carente del prestigio anterior, una de las tantas hojas cotidianas, oficiales u oficialistas... (Falconí y Romero 44 y 45).

c) Los cambios de palabras en el texto de Berisso, si lo comparamos con el de Noboa Caamaño, no mejoran el poema. Al contrario, le disminuyen su valor. Eso significa que Berisso no tenía talento para escribir a este nivel. El poema de Noboa Caamaño es más logrado, por lo tanto es el original.

d) Pero se admite que, a pesar de los cambios, el poema “Spleen” es todavía bueno. Lo suficientemente bueno como para que Berisso haya sido incapaz de escribirlo si lo comparamos con otras obras suyas, de baja calidad.

“Emoción vespéral” convertido en “Spleen”, de Berisso, aparece como una perla de extraño oriente entre tanta bambalina lírica del argentino, y denota la melancolía aristocrática de Noboa, con la sensualista materialidad de Berisso, quien parece más influenciado por Manuel Acuña o Manuel Florez, que por Rubén Darío o por los poetas de su escuela” (Falconí y Romeo 8).

O como diría uno de los íconos de la crítica literaria ecuatoriana, Aurelio Espinoza Pólit, en una carta personal:

“El argumento (...) de crítica interna, de que el soneto responde mucho más al tono habitual y como congénito de Noboa que al tono de Berisso, altisonante y rotundo y a su enfoque concreto, materializado y toscamente sensual, parece verdaderísimo” (Falconí y Romero 9).

e) Berisso es un poeta blasfemo²⁵. Sus obras pueden caer en lo “vulgar, obsceno y hasta sacrílego” (Falconí y Romero 11), como ocurre en el poema “El claustro”. Berisso nunca pudo haber concebido “Spleen”.

Incluyo ahora unos breves comentarios. Los literales “a” y “b” no tienen ninguna trascendencia para el análisis. Las apreciaciones de que la mencionada publicación se hundía en la mediocridad y de que a Dibelle no lo conocía nadie no llegan al meollo del asunto. Se recurre a la intertextualidad pragmática al descalificar al diario, pero lo importante no es saber si *La Prensa* era un periódico panfletario, ni si Dibella se escribe con dos o una ele, ni si era un crítico mediocre o no. Lo importante es saber si la información publicada es falsa en sus datos básicos. ¿Hay similitudes entre los poemas de Noboa Caamaño y Berisso? Y de acuerdo a los años de publicación, ¿Berisso concibió el poema antes que Noboa Caamaño?

El literal “c” posee una lógica apenas parcial, discutible, pero se acerca un poco más a lo que interesa a este estudio: la comparación textual. El literal “d”, en cambio, se inmiscuye abiertamente en asuntos de discusión estilística y de intratextualidad, por lo que encontrará cabida en el presente método de aproximación.

El literal “e”, por su parte, casi no merece comentario alguno. De hecho, juzgar negativamente a Berisso porque escribe un poema que a los autores les parece sacrílego, con lo que tácitamente se vuelven defensores de la moral

²⁵ En este juego de oposiciones radicales donde Noboa Caamaño es la antípoda del argentino, suponemos que el ecuatoriano fue, sino un católico ferviente, al menos un respetuoso de la confesionalidad.

cristiana, ensombrece los demás argumentos, algunos verdaderamente literarios, de *Historia de un soneto*.

¿Pero existe de verdad alguna razón para suponer que estamos frente a un caso de plagio? Podría tratarse de intertextualidad o de mera influencia: cabe recordar que ambos autores fueron contemporáneos. Los textos²⁶ son:

“Spleen”
(Emilio Berisso).

Ils auraient pu du moins s'épargner le voyage.
(Théophile Gautier)

...Lejos cruza un barco: se diría
Que va trazando un surco de azucenas...

Hay tardes en las que uno desearía
embarcarse y partir sin rumbo cierto,
y silenciosamente de algún puerto
irse alejando, mientras muere el día.

Emprender una larga travesía,
e internarse después en un desierto
y misterioso mar, no descubierto
por ningún navegante todavía.

Aunque uno sepa que hasta los remotos
confines de los piélagos ignotos,
le seguirá el cortejo de sus penas;

y que al desvanecerse el espejismo,
desde el glauco Eldorado del abismo
le tentarán las últimas sirenas.

²⁶ Tanto en la transcripción del poema de Berisso como en la del texto de Noboa Caamaño, los autores del libro *Historia de un soneto* cometen ligeras inexactitudes con las comas y la puntuación, si comparamos éstas con las versiones publicadas en *La herida que sangra* (Berisso) y *Romanza de las horas* (Noboa Caamaño). Los textos transcritos aquí provienen, efectivamente, de estas dos últimas fuentes. Cabe agregar que *Historia de un soneto* tampoco menciona el epígrafe del poema de Berisso.

“Emoción vespéral”
(Ernesto Noboa Caamaño)²⁷.

Hay tardes en las que uno desearía
embarcarse y partir sin rumbo cierto,
y silenciosamente de algún puerto,
irse alejando mientras muere el día;

Emprender una larga travesía
y perderse después en un desierto
y misterioso mar, no descubierto
por ningún navegante todavía.

Aunque uno sepa que hasta los remotos
confines de los piélagos ignotos
le seguirá el cortejo de sus penas,

y que, al desvanecerse el espejismo,
desde las glaucas ondas del abismo,
le tentarán las últimas sirenas.

Finalmente ha llegado el momento de aplicar la metodología.

Ante un poema –texto intenso, que no extenso, como el propio Poe se preocupó de subrayar– es didácticamente aconsejable dilucidar primero su *tema*, eje temático, significado o contenido, para descubrir después cómo las formas responden, con mayor o menor pertinencia, al mismo (Villanueva 15).

Afortunadamente la aproximación textual que planteada, por motivos pedagógicos, toma en cuenta una separación entre formas de expresión y de contenido cuando se diese el caso.

1) Preliminares: intertextualidad genérica e intratextualidad

En los textos hay estilos idénticos: la voz poética intimista refleja estéticas calcadas de desesperanza y soledad.

²⁷ En algunas ediciones aparece la dedicatoria “A Manuel Arteta, como a un hermano”, no así en *Romanza de las horas*.

Si bien “Spleen” tiene un epígrafe y “Emoción vespéral” no, describir y reflexionar sobre uno de los poemas es prácticamente hacer lo mismo que analizar el otro. Ambos textos constan de cuatro estrofas de versos de arte mayor (específicamente endecasílabos), divididas en dos cuartetos aconsonantados (el primer verso rima con el último y el segundo con el tercero) y dos tercetos. Esto es, hablamos de sonetos con rima ABBA en los cuartetos, y CCD, EED en los tercetos.

Cierta lógica señala que la impronta de un escritor es identificable, de la misma forma que los rasgos de un pintor pueden ser descubiertos. Esto derivaría en la adjudicación de la autoría de un texto a un autor, por eso hablábamos de textos borgeanos en un ejercicio pasado: aquellos textos que siguen cierto patrón, tanto en formas de expresión como de contenido, que consideramos se vinculan a las creaciones del literato rioplatense. Se trata de intratextualidad. Los defensores de Noboa Caamaño afirman que “Emoción vespéral” encuentra coincidencias con otras obras y con el estilo del escritor guayaquileño.

Al mismo tiempo, acusan que el texto “Spleen” no corresponde al estilo de Berisso. De ser esto cierto, este argumento sería uno de los más convincentes para defender la dignidad del poeta de la Generación Decapitada. Sin embargo, no sería definitivo. Cuando Genette habla de locuciones propias de un idioma, afirma: “Hay también, decimos nosotros más llanamente, idiotismos de autor, o de una obra singular, puesto que el estilo de un mismo autor puede variar sensiblemente de una obra a otra” (98).

Es lo que ocurre en la llamada cuestión homérica. Una corriente señala que Homero fue el rapsoda principal pero no el único que compuso la Odisea y la Ilíada, pues en ambas obras se encuentran diferencias de estilo. Otra apunta a que Homero fue el único autor, solo que compuso la Ilíada en su juventud y la Odisea en su vejez. La distancia temporal entre una y otra obra justifica la desigualdad en la forma de expresión. Al fin y al cabo, tal y como reseñaban los cuentos de Papini y Borges, los escritores cambian con los años y nuestro joven *yo* no puede reconocerse plenamente con el actual.

¿Podría variar un autor diametralmente de estilo en textos considerados sincrónicos? Es posible si tratáramos con un autor especialmente versátil. Pero incluso en este caso debería haber otras señales en esa dirección. Los autores versátiles suelen mostrar, con varias obras, ejemplos de esta cualidad. Una sola excepción se vuelve más difícil de explicar, aunque los críticos encuentren que ahí radica justamente su valor: en lo insólito y singular. Como investigadores nos remitimos al material disponible y trabajamos en él pensando primero en la regla, después en la posible excepción. Se evaluarán los textos de Noboa Caamaño y de Berisso que estén a mano y se considerará si las afirmaciones sobre el estilo mediocre de Berisso son verdaderas o no. De la misma forma, resulta plausible descubrir si Noboa Caamaño mantenía una tendencia a escribir poemas en la línea de "Emoción vespéral", tal y como aseguran sus defensores.

Tras revisar la obra poética de Noboa Caamaño, se nota que no solamente ha escrito sonetos. Sin embargo, un enfoque en estos últimos, algunos con títulos

sugerentes como "Anhelos"²⁸ o "Vivo galvanizado", muestra que el ecuatoriano echa mano de diversos patrones para las rimas, si bien en al menos uno repite el mismo molde de ABBA, CCD, EED que se encuentra en "Emoción vespéral"; aquí, en específico, me refiero al poema "La divina comedia".

Otras obras tuyas comparten coincidencia temática, más específicamente en el sustrato ideológico del tema con "Emoción vespéral". Ya se ha mencionado a "La sombra de las alas", y aunque éste no es un soneto, resulta adecuado referirnos a un trozo de una de sus estrofas para que el lector encuentre las similitudes con "Emoción Vespéral":

errar sin guía ni brújula, vagar sin rumbo cierto,
y en el azar del éxodo llegar hacia algún puerto...
para partir de nuevo.. partir.. siempre partir! (Noboa Caamaño 81).

Basta, también, con revisar algunos de sus textos, particularmente el soneto "Hastío", o poesías como "Nostalgia", donde en la tercera estrofa resulta clara la idea de la huida, de la marcha, mientras el resto de versos evocan tristeza en el mundo de la voz poética.

La voz poética en los textos de Noboa Caamaño tiende a narrar recuerdos románticos que causan dolor, desengaño amoroso, nostalgia por un pasado feliz, y sentimientos de impotencia y pena por la situación actual. Esto se descubre en "Brisa de otoño", "Aria del olvido", "Para la angustia de las horas", "Llueve"... Los títulos de los poemas brindan una fuerte señal sobre la temática.

Al mismo tiempo, hay que señalar que Noboa Caamaño estaba consciente de lo que significaba citar textos que no eran suyos. De esta forma, los epígrafes

²⁸ Los poemas de Noboa Caamaño que se mencionan en este acápite pertenecen a *Romanza de las Horas*. Las obras aludidas de Berisso se encuentran recopiladas en *la herida que sangra*.

que acompañan los poemas "Brisa de Otoño", "Trova de Juglar" o "Anheló" (por poner tres ejemplos) tienen la firma de sus autores, que son en su orden Juan Ramón Jiménez, Jules Laforgue y Paul Verlaine. Y cabe añadir que los franceses están citados en su lengua original.

Como curiosidad, vale añadir que al menos dos de sus obras, el soneto "Bíblica" y "A Arturo Borja", tienen menciones religiosas. El detalle pasaría inadvertido, si no fuera porque en *Historia de un soneto* se acusó a su contrincante, Berisso, de hacer un uso indebido de elementos religiosos. Aunque la característica religiosa es más evidente en "Bíblica", donde podemos encontrar comparaciones del calibre de: "Tenías los rizos blondos de María Magdalena / y la voz armoniosa de la Samaritana", es en "A Arturo Borja" donde hallamos la siguiente estrofa, bastante explícita:

Como una hostia hacia Dios, siempre elevaste,
tu espíritu: la fe dormía en tu pecho;
y al despegar las alas exclamaste:
ANIMA MEA, FIAT LUX!... La luz se ha hecho (Noboa Caamaño 65).

Hay que admitir, sin embargo, que la manera de tratar lo religioso en Noboa Caamaño dista bastante de la forma en que Berisso presenta este elemento en "El claustro", poema completamente ajeno al tratamiento lírico del ecuatoriano.

Hablemos ahora del autor argentino. Otros textos de Berisso muestran similitudes con respecto a su "Spleen". Por ejemplo "Bogando" o "Marina", donde las ideas del viaje y el mar están presentes. O en "Del hogar", un poema perteneciente a "Cuadros y evocaciones", donde descubrimos cierto sentimiento de tristeza y nostalgia. Una similitud un poco más clara se puede hallar en la poesía "Glosa", donde la segunda estrofa dice:

Ya la nave va a partir
 Sobre el sereno oleaje;
 Debemos hacer el viaje
Si ya es penoso vivir.
 (38. La bastardilla es del original).

También se adivina una temática cargada de desesperanza en "La incurable" o "La muerte ansiada". Berisso, además, echa mano de esta estética típicamente modernista en relación con lo fastuoso y exótico en "Las amazonas", que es una parte del poema "Heliogábalo".

Tampoco es desconocido para el rioplatense el uso de los sonetos con rima ABBA, CCD, EED, como ocurre con los textos "Violante" o "Presagio". Adicionalmente, hemos visto gracias al epígrafe de "Spleen" que Berisso cita otras líneas no escritas por él y que es capaz de señalar, al mismo tiempo, quién es el autor de esos versos.

Todos los elementos que hemos mencionado en este apartado se evaluarán en la conclusión, en caso de que las coincidencias entre estos dos textos no puedan ser resueltas en alguno de los pasos intermedios.

2) *Intertextualidad interna y obra abierta*

La extensión de las semejanzas es casi íntegra. Es tanta que resulta más fácil describir aquello que no se repite en ambos textos. Primero, el título²⁹. "Emoción vespéral", por su rimbombancia y componente exótico se aplica bastante bien a un poema de corte modernista. "Vespéral", dicho sea de paso, significa "Libro de canto llano, que contiene el de vísperas" ("vespéral" 2082). Desde luego, habría que definir "vísperas": "Una de las horas del oficio divino

²⁹ El título es una categoría especial. Podría ser compatible por la intertextualidad interna o por la clasificación de paratextualidad según Genette. Para este caso, hemos elegido la primera opción.

que se dice después de nona, y que antiguamente solía cantarse hacia el anochecer” (“vísperas” 2097).

Respecto a “Spleen”, puede resultar en principio extraño el uso de un anglicismo, pues si un poeta latinoamericano modernista se decide a utilizar un barbarismo, esperaríamos más bien un galicismo: Rubén Darío y sus seguidores estaban influenciados sobre todo por los franceses. Sin embargo, *spleen* tiene vínculo con el movimiento modernista y algunas de sus temáticas reiteradas.

Aunque proviene del inglés, podemos hallar otros términos relacionados:

De hecho, es un sentimiento universal (melancolía o nostalgia producida por una pérdida o ausencia querida) que ha sido nombrado de diferentes formas: morriña en Galicia, saudade en Portugal, o el más internacional spleen (“Spleen de Paris”, escribía Charles Baudelaire en *Les Fleurs du Mal*). Pero el inglés spleen no sólo significa estado de melancolía, sino que también rencor, rabia, mal humor... (López)

Efectivamente, *spleen* se enlaza en literatura a Charles Baudelaire, cuya influencia en el movimiento modernista está fuera de discusión. Asimismo matizamos que la noción de *spleen* es una expresión y un sufrimiento aristocráticos:

No es la manifestación de tristeza por un motivo concreto sino más bien la enfermedad característica del ocioso sensible y lúcido, el ‘tedio de vivir’ del que habla Valéry, que se manifiesta en el individuo exento de una obligación laboral sometida a un horario por la necesidad de asegurarse la supervivencia, de ahí su carácter crónico (...) Los nuevos bohemios parisienses de la metrópolis decimonónica sobreviven intoxicados por esa bilis negra causante de la depresión y la tristeza (Sueiro).

Pasemos a las otras variantes de los textos. En “Emoción vespéral” no existe una coma después de “alejando”, en el cuarto verso de la primera estrofa, que termina además con un punto y coma, y no con un punto, como en la versión del

argentino. Noboa Caamaño prefiere utilizar “y perderse” en vez de “e internarse” como aparece en el poema de Berisso en el segundo verso de la segunda estrofa. Existe una coma luego de “penas” al final del primer terceto, mientras que Berisso prefiere utilizar un punto y coma. Lo mismo ocurre con “puerto” y “abismo”: Noboa Caamaño echa mano de una coma después de esos vocablos, ubicados en el primer cuarteto y último terceto. Berisso, en ambos casos, no usa puntuación. Donde sí la usa es después de “travesía”, con una coma, ausente en el texto de Noboa Caamaño.

Para el ecuatoriano la frase en el primer verso del último terceto “al desvanecerse el espejismo” es una aposición, así que va entre comas; Berisso prescinde de una de esas comas: la que viene antes de “al”. Noboa Caamaño apunta a “glaucas ondas del abismo” en el penúltimo verso del soneto, mientras que el argentino opta por “el glauco Eldorado”.

Si evaluamos un texto desde la perspectiva de obra abierta, tendríamos la posibilidad de diversas lecturas. En el caso de estos poemas, y sin importar en qué elementos pusiésemos mayor énfasis, conseguiríamos solo interpretaciones compartidas. Si no encontramos alguna explicación satisfactoria para las coincidencias textuales en los siguientes apartados, evaluaremos lo descrito en los párrafos anteriores durante las conclusiones.

3) Marcadores intertextuales, alusiones y paratextos

No existen señales de un marcador intertextual y tampoco podría considerarse éste como un caso de alusión: la obra de ambos autores son

desconocidas si hablamos a una escala hispanoamericana. Suponer que uno quiso citar implícitamente al otro y que esperaba que el lector entendiera la alusión no tiene sentido.

4) *Hipertextualidad*

Se puede asegurar sin posibilidad de error que no existe ningún cambio de sentido, ni una intención de burla, ni de continuar una saga. Puede afirmarse que el tema o *leitmotiv* de ambas creaciones es común en poesía, y mucho más durante una época como el modernismo, pero no estamos hablando de un pastiche. Este acápite, en general, no aplica al caso que tenemos en estudio. No nos encontramos frente a dos textos, donde el segundo es una versión del primero. Dado que la diferencia entre ambos no son suficientes, nos encontramos frente a un solo texto.

5) *Extratextualidad: anécdotas, hechos reales o históricos*

La voz poética siempre ha sido más difícil de determinar que la voz narrativa. En efecto, en una creación sentimental donde se topan temáticas como la soledad y la desesperanza hay facilidad para confundir al autor empírico con el narrador. Se encuentra muy difundida aquella idea de que los poetas hablan de lo que sienten y lo plasman ficcionando menos que los narradores. Experiencias como la tristeza y la desolación son comunes a todos los seres humanos y desde este punto de vista, las creaciones están basadas en hechos reales.

La forma en que se expresan esas experiencias comunes es justamente lo que hace distinta a la poesía intimista. Tampoco podemos encontrar aquí un

justificativo para la enorme semejanza entre “Emoción vespéral” y “Spleen” en este acápite.

6) *Tradición oral común*

Los autores de *Historia de un soneto* han mencionado que el poema de Noboa Caamaño era conocido en Quito algunos años antes de que fuese publicado en Argentina por Berisso, pues se lo recitaba sobre todo en reuniones de intelectuales e incluso, alguna vez, en un lugar público. De hecho, hasta se llegó a tomar la letra del soneto para adaptarlo a una pieza musical cantada por una tal Mimí Pizón. Profundicemos un poco más:

O sea que hay que anotar las siguientes circunstancias: (1) Que en 1916, se indicaba ya que esos versos SE MANTENIAN INEDITOS; (2) Que fueron oídos recitar DE SU VOZ (la del autor, naturalmente) en sitio público, como el Café Fígaro de la capital; y (3) que ya en esa época eran cantados, lo que significa que había transcurrido el tiempo necesario de madurez que se requiere para que un poema sea gustado lo suficientemente como para que un compositor se dedique a musicalizar la letra del mismo (Falconí y Romero 48. Las mayúsculas son del original).

Los argumentos expuestos no carecen de interés. Podría ocurrir con los versos lo mismo que con frases más cortas de pertenencia genérica (como refranes): el poema era lo suficientemente bueno como para que la gente lo repitiera, memorizara y lo recitara en ocasiones especiales. Así pues, se perdería la idea de la autoría, recordando aquella frase de Machado (ya mencionada en algún momento de este estudio) en el sentido de que se podría disolver el nombre del creador, pero los versos perdurarían en la memoria colectiva.

Lo que extraña en este caso es que no tratamos con un texto especialmente corto. Y en textos no muy cortos, sobre todo si son narraciones, la

posibilidad de que la historia se mantenga exactamente como en un principio es mínima, aunque admitimos que en el caso de los poemas siempre existe la posibilidad de la rima y el ritmo interno, lo cual funciona como un recurso mnemotécnico.

No tenemos pruebas de que eso haya ocurrido en el caso de Noboa Caamaño. Se mencionó que recitaba sus poemas sobre todo en círculos privados, de élite, y así no se puede crear una conciencia colectiva. Las leyendas urbanas, las creaciones que circulan por las ciudades, necesitan de la participación de un público más amplio:

Pero los que seguimos con atención el movimiento de las letras nacionales, podemos informar que en 1910 en las veladas literarias de la Capital, en la casa de la distinguida familia Sánchez Carbo, recitaban este soneto original de Noboa Caamaño, el propio poeta, Francisco Guarderas, Nicolás Arteta, Alberto Gortaire, Manuel Fierro, Nicolás Delgado y otros intelectuales contemporáneos (Falconí y Romero 5).

De ser así, el poema existía antes de que Berisso lo publicara, pero el testigo es uno de sus defensores y, probablemente, amigo personal. Como investigadores requerimos de otro tipo de registro. Habría que preguntarse si este poema circula todavía entre la gente de la ciudad, si se lo aprende de oídas y se lo recita después, de memoria, en ocasiones especiales. Esto es justamente lo que no ocurre. Si el poema fue escuchado desde un principio por las élites, parece que se quedó circulando en un grupo reducido a pesar de haber sido recitado cierta vez en un lugar público, antes de que pudiera afianzarse en el imaginario colectivo. Desde luego, esta es una desventaja para probar la autoría de Noboa

Caamaño, pero no significa de inmediato que debamos descartarlo como el creador de “Emoción vespéral”.

Los autores de *Historia de un soneto* sugieren también que la intención de poner música a los versos solo corresponde porque a la gente le ha gustado el poema previamente, después de un proceso de asimilación. Sin embargo, existen algunos inconvenientes para confirmar esta propuesta. No tenemos los detalles de aquel intento de musicalización, excepto un nombre (Mimí Pinzón) que no ha sido posible rastrear para ser emparejado con el poema de Noboa Caamaño, y saber así, a ciencia cierta, desde cuándo existía dicha composición musical. Tampoco aparecen registros de una musicalización tan temprana. El propio Samaniego y Álvarez es vago en este punto al decir que: “un compositor autóctono lo musicalizó en pasillo” (338), sin mencionar su nombre. La única musicalización del poema que recogen tanto *La literatura en el pasillo ecuatoriano* como la *Enciclopedia de la música ecuatoriana* es la de Lauro Guerrero Varillas. Aunque ninguna de las dos publicaciones señala una fecha aproximada, Guerrero Varillas nació en 1904. Si el poema se volvió pasillo antes de 1915 (fecha de la publicación de “Spleen”), entonces el compositor habría tenido menos de once años.

De todas maneras, resulta llamativo suponer que un texto poético que en un principio circuló en un grupo reducido, entre gente con poder económico y político, pudo terminar como una tonada de pasillo, un ritmo definitivamente popular, arraigado en lo que se considera la identidad ecuatoriana. Esta opción de supervivencia para un texto poético es mucho más probable que la mera

memorización de las estrofas en un ambiente de tertulias literarias. Un pasillo perfectamente puede quedarse en la memoria colectiva: como muestra está “El alma en los labios”, cuya letra fue del poeta Medardo Ángel Silva, contemporáneo de Noboa Caamaño, y que en la actualidad aún se canta y escucha.

7) *El antetexto*

Historia de un soneto recuerda la existencia del manuscrito original. El pedazo de papel escrito de puño y letra de Noboa Caamaño donde se plasmaron en un principio los versos de “Emoción vespéral” lo tenía uno de los parientes del escritor, Manuel Arteta (a quien fue dedicado el poema). En una de sus cartas, Manuel Arteta explica:

“En una noche de bohemia con Ernesto fuimos al café “Fígaro”, y nuestra conversación versó principalmente sobre el tema descubrimiento del medio ambiente nacional y punzante deseo migratorio (...) Después de recitarme el soneto que tan humana y bellamente traslucía nuestro nostálgico sentir y palpitante anhelo de evasión, solicitó a un empleado del bar papel y lápiz y escribió el soneto.

La dedicatoria, el texto del soneto y las iniciales E.N.C., son absolutamente originales de Ernesto, sólo hay una corrección escrita por mí en el primer terceto, que es el adjetivo “remotos”, para su consonancia con ignotos.

El soneto original lo conservo como recuerdo cordial del amigo fraterno y del poeta de delicada y dolida sensibilidad” (citado por Falconí y Romero 23-24).

Este es solo un fragmento de la carta de Arteta. Se citan algunas líneas adicionales en *Historia de un soneto* sobre dicha misiva, pero en ningún momento se menciona, textualmente, alguna línea en la que Arteta señale una fecha en la cual recibió los versos. Es Falconí, uno de los autores de *Historia de un soneto*, quien se permite apuntar: “Tengo certidumbre que fue escrito entre los

años 1910 y 1911, y que Arturo Borja, fallecido en 1912, lo conoció” (Falconí y Romero, 24).

Aquí debemos reseñar algunos puntos. El primero, que la corrección hecha por Arteta de “remotos” aparece tanto en la versión final de “Emoción vespéral”, de Noboa Caamaño, como en la supuestamente original de Emilio Berisso. Este es un detalle que favorecería al ecuatoriano: Berisso simplemente tomó el texto último de “Emoción vespéral”, incluyendo la pequeña corrección de Arteta, y después ejecutó ligerísimos cambios aunque manteniendo la palabra “remotos”, de la que nunca supo venía de Arteta.

Los defensores del argentino, desde luego, siempre pueden poner en duda la versión de Arteta, pues fue pariente y amigo del acusado. O señalar que el antetexto susodicho, aunque es auténtico, fue escrito después de la publicación de Berisso.

Existe asimismo un detalle a ser tomado en cuenta. Samaniego y Álvarez manifiesta que “La versión de ‘Emoción Vespéral’ [en *Romanza de las horas*] no es copia del autógrafo original entregado a Arteta sino de otra repetida por Noboa³⁰” (342). Aquí quedan dos opciones. Los cambios serían insignificantes: tal vez así se explican algunas diferencias de mera puntuación con el poema transcrito en *Historia de un soneto*, suponiendo que sus autores tomaron la versión directamente del manuscrito entregado a Arteta.

La segunda opción: hay algunos cambios de palabras. ¿Acaso una mayor coincidencia con Berisso? Resulta entonces de sumo interés dar con el antetexto

³⁰ ¿Por qué no corresponden ambas versiones? No cabe sorprenderse demasiado si la versión publicada encuentra diferencias con su equivalente primigenio: ésa es justamente la utilidad práctica de un antetexto para un autor.

en cuestión. Aquí es donde surge otro problema, pues el documento seguramente estará en manos privadas, pero no ha sido posible contactar a ningún pariente de Noboa Caamaño a pesar de las averiguaciones que se iniciaron.

Sin embargo, hay otras maneras de obtener dicha información. *Historia de un soneto* presenta un facsímil del documento, desgraciadamente borroso pues el libro fue publicado a finales de 1950. Se puede adivinar la dedicatoria, la firma, y en una esquina un gráfico que sugiere corresponder al Café Fígaro, a modo de papel membretado.

En *Historia de un soneto* también se menciona que otra copia fotostática de este poema, escrito de puño y letra de Noboa Caamaño, se encuentra en la Moderna Antología Ecuatoriana, Tomo 1, de 1949. Y que una transcripción del documento puede hallarse en un artículo del diario *El Telégrafo* de Guayaquil, publicado el 27 de noviembre de 1957 y firmado por Bolívar Ávila Cedeño.

¿Por qué puede ser importante el antetexto en este caso? En *Historia de un soneto* se lee al pie mismo de la imagen sobre el documento manuscrito: “obsérvese las enmiendas y tachaduras en la composición” (Falconí y Romero 9). Se puede adivinar, de hecho, que existen dichas enmiendas, aunque no se pueda leer su contenido. ¿En qué palabras hay correcciones? ¿Qué texto reemplaza a otro? Por ejemplo, si el poema original dice “el glauco Eldorado del abismo” (como consta en el de Berisso) y Noboa Caamaño lo ha tachado para escribir “las glaucas ondas del abismo” (como aparece en su propio poema), la evidencia textual sería que el ecuatoriano ha cometido plagio y que el antetexto es posterior a la publicación del argentino.

El artículo escrito por Bolívar Ávila Cedeño es de 1957, y el comentario vertido en *Historia de un soneto* no ha sido del todo preciso. Se mencionan las enmiendas en el manuscrito de Noboa Caamaño, pero de una manera vaga. Ávila Cedeño no ha tenido nunca en su poder el texto original, sino que echa mano de la copia fotostática del manuscrito que se publica en la *Antología de la Moderna Poesía Ecuatoriana*, que es el nombre correcto del texto, de 1949. Nótese que dicha publicación sale antes de que estallara el escándalo en los periódicos, así que la copia fotostática no sale a la luz como recurso para defender la honra de Caamaño, sino como mera curiosidad. El mismo autor del artículo periodístico admite que hay algunas líneas que no se pueden leer “por la mala calidad del clisé” (Ávila Cedeño 20).

Comparto, de todas maneras, las impresiones de Ávila Cedeño publicadas en *El Telégrafo*:

A manera de título hay una frase tachada por Noboa que comienza con la palabra “Corazón” sin que se pueda leer el resto (...) En el renglón siguiente ésta dedicatoria: “A Manuel Arteta, como a un hermano”.

Hay más todavía. En el segundo cuarteto se notan enmiendas visibles, y el primer verso del primer terceto tiene tachada la palabra “ignotos” y escrita encima el término “remotos” (Ávila Cedeño 20).

En cuanto a mi propia aproximación a la copia de 1947 (dado que no me ha sido posible ubicar el original), resulta algo más clara que la publicada en *Historia de un soneto*. Efectivamente, hay una línea tachada en donde debería ir el título del poema, pero no es fácil adivinar que la palabra “corazón” esté ahí. En la parte superior izquierda se observa con mayor nitidez el gráfico a modo de papel membretado.

En el segundo cuarteto parece haber correcciones en el artículo “un”, junto a la palabra “desierto”, lo mismo que en la siguiente línea con respecto al vocablo “descubierto”, pues entre él y el adverbio “no” se nota que existe algo sobrepuesto. Se adivina, claramente, la corrección de “remotos” por “ignotos”, tal y como Arteta, ratificado luego por Ávila Cedeño, indicó a su tiempo. Además, en el último terceto, tras la palabra “abismo”, parece existir algo. ¿Es acaso una línea de tachadura?

Sería de gran utilidad tener a mano el original, pero lo importante también sería demostrar que el antetexto de Noboa Caamaño fue escrito en una fecha anterior a 1915. Aquí viene al caso reflexionar sobre la correspondencia entre las distintas artes. Cuando se trata de descubrir la autenticidad de una obra pictórica, no solamente se recurre a un análisis entre las otras obras del mismo autor, con el objetivo de encontrar un patrón y descubrir si se repiten ciertos elementos (técnica, temática, etc.). Si se duda de la autoría, también se echa mano de la ciencia: estudios radiográficos, pruebas de tejidos, evaluación de pigmentos, etc. A veces se requieren análisis documentales y caligráficos para saber si la firma en el cuadro es original o no.

En el caso actual, una aproximación idéntica para conocer si el manuscrito es anterior a 1915, incluiría pruebas químicas sobre la tinta, analizar el tipo de papel y buscar a un experto en caligrafía. Por útiles que para algunos puedan parecer estas tareas, aquellas no corresponden a nuestra área desde un punto de vista transtextual. El antetexto, dentro de la metodología propuesta, se aplica para complementar otros pasos de análisis (todos ellos básicamente

textuales; los puntos extratextuales, de una u otra forma siguen teniendo alguna pequeña ancla en el texto) y adquirir una visión panorámica más exacta de la situación.

El mismo proceso de análisis debería ocurrir con el antetexto de Berisso, si éste existiera. Sin embargo, las dudas para encontrar un manuscrito suyo parecen más que justificadas. Sus propios libros publicados son difíciles de hallar. Pero de existir, el antetexto podría arrojar nueva luz sobre este caso.

8) *Conclusiones*

Después de analizar los datos recabados en el apartado uno, coincidimos en que Noboa Caamaño y Berisso se enmarcan dentro del modernismo hispanoamericano. Esto significa que las características generales de este movimiento se encuentra en sus obras, algo que se puede apreciar en las temáticas compartidas, cierta tendencia a un lenguaje refinado y su preocupación por la métrica y el cuidado de la forma. La architextualidad engloba la influencia de la estética francesa del parnasianismo y simbolismo: no olvidemos a qué autores cita en sus epígrafes Noboa Caamaño.

Tal y como se puede desprender de la conclusión anterior, tanto Noboa Caamaño como Emilio Berisso pudieron escribir el soneto controversial, llámeselo "Spleen" o "Emoción vespéral". No debería sorprendernos, pues ambos parecen haber desarrollado sus habilidades poéticas en circunstancias similares, provienen de familias acomodadas: a Noboa Caamaño se lo vincula con la aristocracia de su país y Berisso proviene de una familia de ganaderos e

industriales; y como jóvenes poetas podían dejarse embargar por sentimientos de tristeza y soledad³¹.

Sobre el punto dos, si bien hay ligeras variantes entre el texto de Berisso y el de Noboa Caamaño, ninguno de los cambios afecta al tema de la poesía. Las semejanzas son tan amplias que la lógica descarta una posible coincidencia. Ni “Spleen” ni “Emoción vespéral” tienen vidas independientes: confluyen en un solo texto, por lo que hay que averiguar cual nació primero.

Sin posibilidades de hallar una explicación de las semejanzas en la influencia literaria, con la falta de un marcador intertextual, con la carencia de una intencionalidad³² que vuelva al texto parodia o pastiche, con la inutilidad de buscar una explicación en las anécdotas reales o históricas, quedan pocos puntos por descartar. Pero justamente son ellos los que más interés muestran para el presente análisis.

El punto número seis menciona la posibilidad de que “Emoción vespéral” de Noboa Caamaño se haya vuelto parte de la tradición oral, tanto desde el punto de vista estrictamente literario (un texto que se pasa de generación en generación) como en forma de obra musical (pasillo), lo cual apoyaría la tesis de la autoría del ecuatoriano, si se demostrara que ambos o alguno de estos procedimientos ocurrieron antes de 1915. Desgraciadamente no se han descubierto pruebas a favor en ninguno de estos casos. De todas formas, hay que apuntar un hecho curioso: es verdad que la *Generación Decapitada* ha influido

³¹ Una idea no solo popularizada a su modo por Baudelaire con su “spleen”, sino temática del soneto en cuestión; curiosamente, el corolario a las afirmaciones anteriores sería un hecho extraliterario: tanto Berisso como Noboa Caamaño se suicidaron muy jóvenes.

³² La intención del texto, en este caso, no es remitirnos a otro por medio de su forma de parodia o pastiche.

en el desarrollo del pasillo, y no debería resultar extraño que se haya tratado de musicalizar “Emoción vespéral”:

El pasillo es la música ecuatoriana por antonomasia, por tradición, por la profundidad de sus raíces en el alma del pueblo, por derecho propio. El pasillo se ha alimentado de la poesía tradicional desde sus inicios. Una de sus fuentes más generosas es la poesía modernista, que a principios del siglo XX se apropió de casi toda la producción lírica de los ecuatorianos. De allí que entre los autores de las letras se encuentren nombres como Medardo Ángel Silva, José María Egas, Arturo Borja, entre otros (Casa Ecuador).

A pesar de ello, no se ha encontrado ninguna prueba de que “Emoción vespéral” sea un pasillo anterior a 1915, fecha en que Berisso publica su propio poemario.

El análisis del antetexto otorga más elementos para completar una evaluación del poema, aunque no sea decisivo a la hora de emitir un juicio de autoría. Se ha asegurado que si el manuscrito de Noboa Caamaño hubiera tenido todos los detalles de la versión escrita por Berisso, y que si las correcciones supusieran las correcciones del propio poema final del guayaquileño, podría ser un indicativo de que el ecuatoriano plagió al rioplatense. Tampoco hay indicaciones de aquello, sin embargo.

De lo que sí hay indicación es de un hecho curioso: la palabra “ignotos” fue en un principio “remotos” en el manuscrito de Noboa Caamaño. Pero “ignotos” termina por entrar dentro de su original. De hecho, “ignotos” es la única corrección clara que se puede leer en la fotostática, está escrita por otra mano³³. Y el original de Berisso lleva la misma palabra: “ignotos”. O hay una

³³ Esto consolida el comentario de Arteta, de que fue él quien corrigió el vocablo, en presencia de su pariente el poeta.

pequeña confabulación para otorgar la autoría al escritor ecuatoriano, o el verdadero plagiarlo es Berisso.

Como hemos visto, el caso de este soneto con dos nombres tiene puntos que lo vuelven especial. El plagio existe. La controversia se enfoca en descubrir quien lo ha cometido. Debido a los años de publicación, los hechos se inclinan a favor del argentino como autor, a no ser que surjan nueva información relacionada con el punto 6 (tradición oral) o que se pudiera disponer del manuscrito de Berisso para su análisis.

Como se señaló, también podría someterse a pruebas químicas el poema original de Noboa Caamaño, pero eso ya no entraría dentro del área de influencia de la comparación textual.

Varios meses después de haber terminado de escribir el primer borrador del presente capítulo, cayó a mis manos un texto firmado por Eduardo Samaniego y Álvarez: “El proceso literario de Ernesto Noboa Caamaño”. Desconocía completamente su existencia. El texto contiene unos pocos elementos nuevos: el nombre de la musa que cantaba el poema en forma de soneto (Mimí Pinzón), la existencia de una nota aclaratoria sobre la versión de “Emoción Vespéral” de Noboa Caamaño publicada en 1916 en “Renacimiento” (mencionado en un pie de página del presente estudio) y un ensayo crítico algo más complejo que el de Falconí y Romero, aunque para la comparación hayan escogido el mismo poema de Berisso: según los anteriores, llamado simplemente “El claustro”; según Samaniego y Álvarez, “Obsesiones: Del claustro”. Y según se puede colegir por *La herida que sangra*, dicho texto es la primera parte de un

poema dividido en dos –“Del claustro” y “Del hogar”–, llamado “Cuadros y evocaciones” y con el subtítulo de “Obsesiones” (Berisso 13-14). Por lo demás, “El proceso literario de Noboa Caamaño” contiene básicamente lo mismo que el libro *Historia de un soneto*, el cual incluso es citado varias veces por Samaniego y Álvarez.

Queda un espacio para la reflexión. Ya sea como “Emoción vespéral” o “Spleen”, no solo se trata de un texto típico del modernismo americano, sino también de un buen poema. Los lectores corrientes se dedican simplemente a disfrutarlo, al menos en Ecuador, donde la acusación a Noboa Caamaño no aparece en los manuales de estudio. Solo quienes se concentran en cuestiones teóricas se encargan de la ingrata tarea de los detalles técnicos. Pero esta ambigüedad sobre su origen no debería impedir, incluso a este pequeño grupo, que se regocijara con la melodía y belleza del texto.

6.3 UNA OBRA DE TEATRO Y UNA NOVELA: *Los indios estaban cabreros* (1958), de Agustín Cuzzani, y *El conquistador* (2006), de Federico Andahazi

Aunque el argentino Agustín Cuzzani (1924-1987) también incursionó en los relatos, fue ante todo un dramaturgo cuyas creaciones se representaron en lugares tan disímiles como Madrid y Leningrado. Una de ellas, *El centroforward murió al amanecer*, fue incluso llevada a la pantalla grande.

Sabemos que la obra en cuestión, *Los indios estaban cabreros*, fue estrenada en 1958 en Buenos Aires y vamos a dar como válida dicha fecha, a pesar de que por un lado la primera edición del libro recién aparece en 1960, y por otro las declaraciones de Cuzzani hacen suponer que la obra podría ser algo anterior: *Las cuatro obras* [una de ellas es ‘Los indios estaban cabreros’] *fueron escritas y representadas en un lapso aproximado de cinco años, entre 1953 y 1958* (Cuzzani 9).

La novela *El anatomista* (1997) hizo que el narrador argentino Federico Andahazi (1963) obtuviera el premio Planeta de Novela y su nombre pasara a ser conocido en círculos culturales hispanoamericanos. Pero el texto de la controversia es otra de sus obras. La acusación de plagio interpuesta por los herederos de Agustín Cuzzani contra Andahazi llegó a los tribunales en marzo del 2007, y a partir de entonces tenemos solo un par de reportes periodísticos adicionales³⁴: el sobreseimiento de Andahazi en junio del 2008 y la reapertura de la causa, en agosto del mismo año. Aunque escuetas, dichas notas informativas

³⁴ Hasta la presente fecha, 24 de mayo del 2010.

dan una pauta para entender el problema de manera adecuada. Un resumen conciso del problema lo encontramos en diario *El Clarín*, el cual señala:

Federico Andahazi fue acusado de plagio por su novela *El Conquistador*, ganadora del Premio Planeta 2006. La denuncia fue presentada ante el Juzgado Nacional Federal en lo Penal No.9 por Agustín Cuzzani, hijo del dramaturgo Agustín Cuzzani, quien asegura que *El Conquistador* es plagio de la obra *Los indios estaban cabreros*, pieza teatral escrita por su padre y estrenada en 1958 (...) Ambas presentan a un líder del imperio azteca que viaja a Europa antes de la llegada de Colón a América con la intención de traer información sobre la vida y las costumbres europeas (Picabea)

En algunos momentos, las notas periodísticas ennumeran elementos vinculados al área de las leyes, que como hemos visto no comparten por fuerza las mismas reglas de los estudios literarios. Sin embargo, también se hace mención a algunas nociones que caen en el campo de la actual investigación:

El peritaje realizado por tres expertos dictaminó que el plagio no existía, entre otras razones, porque mientras que la primer obra es una novela [*El conquistador*], la segunda [*Los indios estaban cabreros*] se trata de una pieza teatral ("*Andahazi*").

El presente estudio no puede tomar como válido un argumento de este tipo. Tras lo explicado en capítulos previos sobre el trabajo intelectual y su diferencia con el trabajo mecánico, para que dos obras literarias sean consideradas diferentes a pesar de los puntos en común que puedan compartir, debe producirse un trabajo apreciable en el trabajo con las ideas. Una simple transferencia de un género a otro, en este caso del teatro a la novela, no es de por sí una causa para suponer la inexistencia del plagio. Aunque Genette no alude específicamente a un caso así, encontramos similitudes en la transposición, donde un versificador o un traductor

se proponen decir lo mismo que el hipotexto (475). Sin embargo, la transposición requiere del uso de ciertas normativas y también la señalización de la fuente. Y si el objetivo fuera una transformación de otro tipo, debe tomar en cuenta ciertas premisas y evitar el simple trasvase:

Imitar directamente, es decir copiar (recopiar) un poema o un fragmento musical, es una tarea meramente mecánica (...) y carece de significación literaria o musical (Genette 102-103)

Por ejemplo, *Homero, Iliada*, de Alessandro Baricco, es una obra independiente a pesar de la transferencia. Es la misma historia del poema épico de Homero, pero contada en primera persona por sus personajes, lo cual implica no solo el conocimiento de la obra previa, sino una capacidad de observación para imitar y ficcionar desde la psicología de los protagonistas. Esta reescritura implica un trabajo que no es mecánico.

Como se ha señalado, las aludidas notas de prensa incluyen declaraciones de las partes involucradas, y algunos comentarios poseen significación literaria: argumentos a favor y en contra del plagio. Desgraciadamente, esa información llega a cuentagotas y de manera muy general, por lo que va a ser reevaluada en los siguientes pasos.

1) Preliminares: intertextualidad genérica e intratextualidad

Para el presente punto tomaremos en consideración algunos elementos de la primera nota de prensa del diario El Clarín, en donde se apunta que los inicios en ambas obras han dado pie a especulaciones. La experta literaria en

representación de la parte acusadora, Graciana Vázquez Villanueva, ha hecho las siguientes reflexiones:

Una de las coincidencias destacadas por Vázquez Villanueva es que ambas obras se inician en un mercado azteca. En *Los indios estaban cabreros* se lee: “Estamos en la plaza del mercado de una pequeña aldea de pescadores a orillas del Mar Atlántico, en las costas mexicanas del Imperio Azteca”. En *El conquistador*: “La plaza del mercado, rodeada de canales, se iba poblando a medida que llegaban las barcazas cargadas. Era aquél el corazón del Imperio Mexica” (Picabea)

Efectivamente, tanto la novela de Andahazi (Vásquez Villanueva se ha referido aquí al segundo párrafo del primer capítulo) como la obra de Cuzzani (lo citado corresponde a la descripción de la escena del acto primero) tienen su punto de partida en el imperio azteca.

Un poco después, la nota de prensa señala que:

El leit motiv de la novela es el mismo que el de la obra y además hay entre ambas diecinueve puntos de contacto”, explicó Cuzzani [hijo] Tales puntos incluyen, según el estudio, el eje argumental, los protagonistas y los lugares en los que se lleva a cabo la acción, entre otros (Picabea).

No hay información pública disponible sobre esos 19 puntos desarrollados por la investigadora Vázquez Villanueva, material que habría sido punto de partida para un trabajo de valoración. El presente apartado incluirá un estudio propio, y al final de la aplicación metodológica podrá compararse si las conclusiones finales coinciden con la realizada por la acusación de Cuzzani (plagio), en base al reporte de Vázquez Villanueva.

Ambos textos tienen como protagonistas a nativos mexicanos durante el s. XV, un poco antes de la llegada de Colón. El líder de la expedición desde América hasta Europa se llama Quetzá, en el caso de Andahazi. El dramaturgo

Cuzzani llama a su personaje el Príncipe Tupa (*Príncipe*, con mayúscula en el original). Ambos personajes llegan a España.

Las tripulaciones, en los dos casos, se componen de marginados sociales: Quetza recluta a huastecas, a quienes los aztecas consideran gente de inferior rango, y mexicas criminales. El Príncipe Tupa se hace de los servicios de un mendigo viejo y un minero. Este último, incluso, ha cometido actos punibles de acuerdo a la ley imperante. Por añadidura el trabajo en las minas es descrito en *Los indios estaban cabreros* como una labor de esclavitud.

Quetza ha aprendido el arte de construir canoas gracias a su maestro Machana, a quien incluso termina por superar en la ejecución de este oficio. El Príncipe Tupa también es dueño de conocimientos sobre la construcción de barcos. Tanto él como Quetza, en sus respectivas aventuras, son los arquitectos y ejecutores de sus propias naves.

Ambos personajes llegan a conocer lo que es la Santa Inquisición. Quetza y el Príncipe Tupa, a su modo, tienen posteriormente un encuentro con la reina Isabel la Católica. Se reúnen incluso con Cristóbal Colón. Tras la entrevista el almirante, tanto en el caso de la obra de Cuzzani como en la de Andahazi, junta la información necesaria para emprender el camino inverso al de los forasteros: de Oriente a Occidente.

Por añadidura, los protagonistas de ambos textos comienzan sus andanzas durante el reinado de Axayaca, emperador azteca. Andahazi usa la variante indígena del nombre: Axayáctl. La trama de su novela también se complementa con los reinados de los emperadores Tizoc y Ahuízotl.

La figura de ambos emperadores Axayaca se vincula por asociación al sistema político-social azteca. Dicho sistema y sus autoridades son puestos en entredicho tanto por el narrador y los personajes en *El conquistador* (donde, por ejemplo, se evidencia que algunos mexicas desapruban en secreto los sacrificios humanos) como en *Los indios estaban cabreros*. A continuación transcribimos ejemplos de ambas obras:

Realmente, no estaba asustado. No era miedo, sino otro sentimiento: le parecía todo tan salvaje, tan brutal e injustificado, que su espíritu se llenó de una indignación tal, que experimentó un odio infinito (Andahazi 75).

A partir de entonces, el mundo comenzó a girar en torno de los sacrificios humanos y los hombres se transformaron en la mera leña que alimentaba vivo su fuego (...) Era ese fuego el que se estaba devorando los mejores hombres del Imperio (Andahazi 75).

El trato que los soldados mexicas daban a los nativos era degradante hasta la humillación . Quetza no toleraba ver cómo la tropa al mando de Papaloo apaleaba a los huastecas y el modo brutal en que eran obligados a rendir tributo al *tlatoani* (Andahazi 124).

¡Tlausicalpán para toda la aldea que hoy es día de Mercado! (Confidencialmente al público, apróximandose hasta hacerse casi un relator). Bueno, la verdad es que uno dice "para toda la aldea" pero lo cierto es que estas sabrosas mercaderías no las compran aquí sino unos pocos. En todo el vasto imperio de México y particularmente aquí, en Michoacán, lo que más abunda es el hambre y el látigo. Y nada de chocolate ni de harinas finas para mineros ni pescadores, sino unas pobres tortas de maíz con sal (Cuzzani 123).

A ese no le dolerán los latigazos. Es de raza de rebeldes. Conocí a su padre y a sus cuatro hermanos. Todos murieron contra el emperador en las revoluciones del Príncipe Tupa (Cuzzani 127).

Asimismo tanto Quetza como el Príncipe Tupa terminan por ser críticos con las sociedades del otro lado del océano. Quetza no siente mucha consideración por Cuauhtlollan (Europa), y el Príncipe Tupa y su séquito (igual que el

protagonista de *El conquistador*) se dan cuenta que la tiranía reina en ambas orillas del Atlántico:

Observaban [Quetza y sus camaradas] a esos hombres rústicos [los españoles], brutales, que hablaban a gritos, que se emborrachaban y peleaban entre sí a punta de cuchillo por cualquier nimiedad como si pertenecieran a una especial distinta (...) No tardaría en llegar el día en que esos salvajes alcanzaran el otro lado del océano con sus naves (Andahazi 190-191)

Comprobó [Quetza] que el Mundo Nuevo era una tierra arrasada por las guerras, el oscurantismo, las matanzas y las luchas por la supremacía entre las diferentes culturas que lo habitaban. Vio que los monarcas eran tan despóticos como los de su propio continente y que los pueblos estaban tan sometidos como el suyo (Andahazi 10)

La manera [de los españoles] de ofrendar hombres a su Dios es clavándolos en una cruz, según atestiguan varias estatuillas, o bien quemándolos con leños verdes para prolongar la agonía, tal como yo mismo he podido ver [Quetza describe la acción pública de la Santa Inquisición]. El Dios al cual le hacen la ofrenda se llama Cristo Rey. Los nativos gritan su nombre mientras los sacerdotes hacen el sacrificio, del mismo modo que en Tenochtitlan el pueblo invoca el nombre de Huitzilopotchtli (Andahazi 183)

TONATIO- (...) ¡Viva Axayaca!

TUPA- No digas eso, Tonatio.

TONATIO- ¿Por qué no? ¿Acaso el látigo no es igual aquí [España] que allá [imperio azteca]? (Cuzzani 156-157).

(...) Yo [Cristóbal Colón] quería navegar hacia occidente para llegar al horizonte y entrar en los cielos, llegarme a la Casa de Dios y contarle de mi propia boca los infinitos males y miserias que sufren las gentes de este mundo (Cuzzani 173).

Adicionalmente los sacerdotes indígenas son descritos negativamente en ambas obras. Hallamos en ellos personajes planos, de intenciones oscuras. El vengativo Tapazolli de *El conquistador* y el oportunista sacerdote (sin nombre) de *Los indios estaban cabreros* encajan en este apartado. Y como colectivo, los sacerdotes de *El conquistador* aparecen en rituales relacionados al dios de la muerte, mientras que en *Los indios estaban cabreros*, el Príncipe Tupa está

seguro de que los sacerdotes engañan al Dios-Sol. En ambos casos, las prácticas religiosas y sus autoridades son miradas con recelo por los personajes protagonistas.

La descripción de Andahazi no incluye frases idénticas a las de Cuzzani, y tampoco hay indicadores de paráfrasis. No hallamos imitación estilística alguna. Además hay que decir sobre Andahazi, en cuanto a intratextualidad, que Quetza es un personaje que recuerda a otros actantes de sus obras. En *El anatomista*, Mateo Colón (el apellido no es un accidente) busca el *amor veneris*, lo que lo vuelve un explorador y descubridor, como Quetza.

2) *Intertextualidad interna y obra abierta*

Como se puede apreciar, las similitudes son múltiples y ocurren antes de los respectivos viajes de Quetza y el Príncipe Tupa. Y después también, durante la estancia de ambos en Europa. En el presente apartado evaluaremos su importancia en cada relato y su respectivo contexto.

Tal y como señala la investigadora Vásquez Villanueva, ambas obras empiezan en un mercado azteca. Sin embargo, caben algunas precisiones: para Cuzzani la acción se sitúa en una aldea junto al mar, mientras que Andahazi describe los aconteceres en una feria de la capital del imperio, Tenochtitlan. En términos generales, el mercado en *Los indios estaban cabreros*, en donde toda la acción del primer acto tiene lugar, es mucho más importante que en *El conquistador*.

Es exacto que ambas historias comienzan durante el reinado de Axayaca. En el caso de *El conquistador*, sabemos que Axayaca aprueba la ofrenda de personas en nombre del dios de la muerte mexicana:

Todo le parecía propicio para celebrar sacrificios (Andahazi 17)

Sin embargo, el narrador no insiste en una imagen de Axayaca como un jefe especialmente cruel o tirano:

Para muchos era un rey justo comparado con su antecesor (Andahazi 17)

En *Los indios estaban cabreros*, sabemos con total certeza que Axayaca es un gobernante opresor. De hecho, lo sabemos porque hay carteles con su rostro en toda la aldea mexicana, en donde tiene lugar el primer acto del drama.

Efectivamente, la obra de Cuzzani habla de carteles con la cara del gobernante. De hecho, la descripción de la aldea otorga una buena señal de hasta qué punto en *Los indios estaban cabreros* se enfatiza en la imagen despótica del emperador: la plaza principal se llama Plaza Axayaca. En ella se puede encontrar el Mercado Axayaca, muy cerca está un cartel que anuncia a la Avenida Axayaca y, tampoco a mucha distancia, otro rótulo indica el camino a Puerto Axayaca.

La descripción de esta curiosa escena donde se usan *carteles* y la palabra *avenida* en espacios públicos y lenguaje escrito en una aldea precolombina no son los únicos elementos que llaman la atención y que dificultan identificar lo que Genette denomina la *diégèse*, esto es el marco histórico-geográfico de la obra. De hecho, el cartel de la avenida esta señalado con un par de flechas que

añaden *doble mano*. Y los anacronismos son múltiples. Durante el primer acto el lector se encuentra con un peculiar representante de Axayaca:

Entretenidos en este juego, ninguno advierte que por platea ha entrado y avanza subiendo al escenario, el policía. El policía viste ropas del siglo XX, sombrero, impermeable, diario en el bolsillo, y fuma encendiendo sus cigarrillos con un encendedor automático

(...)

POLICÍA.- Eh, tú. ¡Documentos!

TONATIO-. Sí, señor. (*Busca en su bolsa y saca un fajo de papeles de todas clases*). Aquí están... Cédula de identidad, certificado del Ministerio, acta de pobreza, carnet de afiliado al partido de Axayaca, certificado de buena conducta en trámite, tarjeta de inscripción en rédito y una recomendación del señor Sub-secretario para cualquier cosa. Mírelos usted, que yo no sé leer (Cuzzani 133).

Estas digresiones son frecuentes en la obra de Cuzzani. Aquí viene otro ejemplo:

PREGONERO – (*Redoble de tambores. Luego con lenta prosopopeya desenrolla su pergamino y lee con voz tonante. Tono habitual de locutores radiotelefónicos y de informativos*). Esta es la primera cadena de Pregoneros del Imperio de Tuantisuyo, transmitiendo su edición oral matutina del Boletín Informativo preparado con informaciones locales propias y del exterior de las agencias Tinahuaquense Unida y Goldstein Limitada (Cuzzani 128).

El pregonero anuncia que hay un nuevo impuesto, esta vez focalizado en los mendigos: una bolsa de piojos debe ser sacrificada en honor a los dioses. Con estos ejemplos recalcamos que las acciones de los personajes en *Los indios estaban cabreros*, durante los tres actos, se desarrolla en medio de una atmósfera burlesca y atemporal. Y debemos considerar dichos elementos para evitar una comparación sesgada con *El conquistador*.

Quetza y el Príncipe Tupa tienen encuentros con la Santa Inquisición. Sin embargo, en *El conquistador* dichos pasajes tienen menos relevancia que en *Los indios estaban cabreros*. Quetza es observador de los tormentos en un lugar público. El Príncipe Tupa y su tripulación, en cambio, son directamente juzgados

por un tribunal eclesiástico. Hay que añadir, en un afán contextualizador, que los acusados llegan frente a los jueces luego de pasar ocho semanas confinados en una lata de sardinas gigante, donde permanecieron sumergidos en aceite de oliva.

Otros encuentros en común que se han mencionado, por ejemplo la reunión con Isabel La Católica y con Cristóbal Colón, tienen entornos y finalidades distintas. En *Los indios estaban cabreros*, la Reina Isabel es un personaje arrogante: habla solo una vez para exigir sus derechos sobre las tierras a descubrirse, mientras el resto del tiempo es su secretario Saldívar quien habla por ella. En la misma obra Cristóbal Colón es ridiculizado, pues su personaje mantiene una pose de estatua y no sabe ni su nombre ni su nacionalidad. Al mismo tiempo, se descubre su benevolencia: el almirante, al cual no le interesan ni el oro ni las riquezas, quiere solo encontrarse con Dios y contarle sobre el sufrimiento humano. En este sentido, es evidente la semejanza entre él (Europa) y el Príncipe Tupa (América), en una obra de teatro claramente basada en paralelismos y dualidades.

En *El conquistador*, Quetza también se entrevista con la reina Isabel y el almirante Colón. Pero a diferencia de la trama en *Los indios estaban cabreros*, los europeos no saben que Quetza y su comitiva vienen de Occidente. Ellos han falsificado su origen y dicen venir de las lejanas tierras de Oriente, en relación a los europeos, esto es, son viajeros de los reinos asiáticos. Se sugiere a un almirante Colón audaz, conocedor de que la tierra es redonda y dispuesto a demostrarlo. Mientras que su protectora, la reina Isabel, aparece a los ojos de los lectores como una mujer sencilla y amable con faz de campesina.

Aunque en *Los indios estaban cabreros* la travesía aborigen no llega más allá de España, y en *El conquistador* los aztecas dan la vuelta al globo terráqueo hasta arribar a las costas de su patria por el oeste, no se puede negar que el viaje hacia oriente es el eje de acción de las dos obras. Pero mientras Quetzal siempre tuvo la seguridad de que la Tierra era redonda y de que había un continente y pobladores por descubrir del otro lado del océano, el Príncipe Tupa no. A él le empuja otro motivo para emprender su expedición:

¿Sabe el Sol lo que ocurre con sus hijos? ¿Oye nuestros lamentos y nuestras plegarias? Yo... iré a buscar las respuestas. Navegaré. Navegaré con esta balsa hacia el este, donde el sol sale todas las mañanas. Navegaré hasta el fin del mar y golpearé a las puertas del Sol bien de mañana. Y pediré por ti, por él y por nosotros. Le diré la verdad (Cuzzani 136).

A modo de conclusión, la mayoría de similitudes descritas en el apartado número uno, tras ser definidas y contextualizadas en el presente acápite, resultan tener funciones diferentes o hallarse sumergidas en contexto disímiles. Un resumen de las posibles interpretaciones en ambos textos lo encontraremos en el punto de las conclusiones.

3) *Marcadores intertextuales, alusiones y paratextos*

La novela de Federico Andahazi no tiene marcadores intertextuales que la relacionen con *Los indios estaban cabreros*. A pesar de las coincidencias, no se puede tampoco hablar de una alusión: *Los indios estaban cabreros* no es una obra famosa como para esperar que el público entendiera alguna referencia tras la lectura de *El conquistador*. Agustín Cuzzani obtuvo un éxito relativo con su obra, pero no es considerada como un clásico, por lo que no podemos esperar una

reacción asociativa por parte de los lectores. Cualquier alusión de parte de Andahazi, si éste hubiera sido el caso, debió haber sido precisada en el texto con marcadores intertextuales o alguna señal paratextual, que tampoco existen.

En el caso de *Los indios estaban cabreros*, encontramos un paratexto de interés que será analizado en el punto seis.

4) *Hipertextualidad*

Los indios estaban cabreros es un texto burlesco, lúdico. *El conquistador* es un texto en régimen serio. Podríamos evaluar la posibilidad de que se haya producido una transformación del texto de Cuzzani al texto de Andahazi. Esto es, que *Los indios estaban cabreros* sea, efectivamente, la base de *El conquistador*, pero que al mismo tiempo *El conquistador* sea un nuevo texto, un texto independiente en cuanto a significación.

Pero para considerar esta posibilidad, deberíamos concluir que hay un vínculo hipertextual entre las dos obras. Aunque existen coincidencias evidentes ya anotadas en el punto uno, en el punto dos también hemos analizado las diferencias de contextos. Decir que dichas diferencias se explican porque *El conquistador* es la versión seria de *Los indios estaban cabreros*, implica lo contrario: que la obra de Cuzzani es la parodia de *El conquistador*. No podemos llegar tan lejos: la relación entre ambas obras no funciona de esta forma, y una lectura atenta lo descubre con facilidad: los personajes y las acciones en Andahazi no se reescriben en función de Cuzzani. No existe la relación de un hipotexto y un hipertexto en estos casos.

Por otra parte, si Andahazi hubiese tenido la intención de reescribir en régimen lúdico una obra antecesora, debía haberlo señalado en caso de que el hipotexto no fuese tan conocido por el público. Como se ha visto en el punto tres, ningún elemento paratextual de *El conquistador* apunta a dicho camino.

5) *Extratextualidad*

Ambos textos mencionan personas, situaciones y lugares reales e históricos para mezclarlos luego con la ficción. La presencia de personajes como Isabel la Católica o Cristóbal Colón son solo dos ejemplos. El narrador en *El conquistador* también alude, en diversas oportunidades, a la presencia de los *viquincatl* (vikingos) en América.

Sin embargo, hay un elemento principal en ambas obras, aquel que actúa como desencadenante de las acciones: la travesía de una embarcación desde América hasta Europa antes del viaje de Colón. Y una anécdota de este tipo no pertenece al presente acápite.

6) *Tradición oral común*

La nota publicada por diario El Clarín echa un poco de luz en este apartado:

El derecho de autor protege las formas expositivas, el estilo personal del autor. No protege los temas ni los argumentos y mucho menos los hechos históricos y las leyendas, como es este caso”, continuó Finkelberg, quien agregó que la línea argumental que está en disputa no es original, “se reconocen antecedentes anteriores a la obra de Cuzzani, incluso desde principios del siglo XX” (Picabea).

Dichos antecedentes no están señalados en el reportaje, ni han salido hasta ahora a la luz pública. La presente investigación, sin embargo, se ha hecho eco del mencionado argumento, lo que ha llevado a dar con el nombre de al menos dos textos del siglo XX en los cuales un indígena “descubre” Europa antes de que Colón hiciera el camino inverso. Estos son *Palabras de Opoton el Viejo* (1968) y *Crónica del descubrimiento* (1980). Nótese, sin embargo, que ambas obras son posteriores a *Los indios estaban cabreros*.

Palabras de Opoton el Viejo es una obra del catalán Avel·lí Artís-Gener (1912-2000). En “Literatura catalana y exilio”, encontramos que:

La clave es humorística: los aztecas descubren Europa algo antes de la llegada de Colón a América, y el descubrimiento se produce en una costa agreste y «rota que se nota enseguida que se les ha estropeado», que es la manera cómo el cronista azteca descubre la impresión que le causa la costa de Galicia, por Bayona. La historia al revés: a los aztecas les cuesta muchísimo distinguir a los hombres de las mujeres, ya que éstas se cubren hasta la cabeza; y se sorprenden de que laven en el río sin meterse en él y luego pongan a secar las sábanas en el suelo —aunque quizá se trate de un gesto de bienvenida—(Espadaler)

Asimismo el uruguayo Alejandro Paternain (1933) ha escrito una obra en esa dirección:

Al año siguiente se publicó la novela *Crónica del Descubrimiento*, el famoso viaje de los indios que descubren Europa, con un toque de humor (“Alejandro Paternain”).

Sin embargo, parece ser cierta la aseveración del abogado Finkelberg, defensor de Andahazi, cuando señala que el origen de la historia es una leyenda. El mismo Agustín Cuzzani lo señala, en varias ocasiones, en su “Epílogo para críticos y bachilleres”, fechado en 1958:

Un viaje de indios americanos a España al tiempo que los españoles planeaban su viaje a América, resulta lo más armónico, lógico y natural, si arrancamos de muy antiguas leyendas y mitologías hebreas, egipcias, babilónicas y griegas, así como *aztecas, mayas, toltecas, o de todo el nahuac*. Todo Oriente empuja al hombre a buscar más allá del mar, tierras a Occidente. Todo Occidente americano empuja a buscar tierras al Oriente. Y en ese orden de premisas, mi Príncipe Tupa viajando hacia España, *empujado por viejísimas tradiciones mejicanas*, es tan posible como ese extraño y casi legendario Cristóbal Colón buscando el paraíso terrenal al Occidente de Europa (Cuzzani 179-180. La bastardilla es nuestra).

La Tierra del Tlapallon, donde nació Quetzalcoatl, el redentor mejicano, es llamada País de la Luz Renaciente y queda al Oriente (Cuzzani 181).

De esta forma, podemos concluir que *El conquistador, Crónica del descubrimiento, Palabras de Opoton el Viejo y Los indios estaban cabreros* beben de una fuente común en cuanto a su trama: el viaje de un indígena hacia el otro lado del océano se encuentra dentro de una tradición oral de origen azteca.

7) *El antetexto*

Aunque existiesen los antetextos de ambos relatos, esta controversia puede resolverse sin la necesidad de su análisis.

8) *Conclusiones*

El primer elemento destacable se encuentra en el preámbulo: haber aclarado la importancia de no excluir una comparación de plagio solamente por tratarse de dos obras de distinto género (teatro y novela). La escueta nota periodística dice que tres expertos llegaron a una conclusión distinta. Se puede añadir que la base de un resultado así no tiene puntos en común con la presente metodología: el volumen del trabajo intelectual, y no mecánico, es uno de los parámetros básicos para decidir la existencia de plagio. Y la carencia de trabajo

intelectual, descubierta en la excesiva sujeción de una obra con relación a otra, puede hallarse perfectamente en una trasposición de géneros.

También cabe enfatizar en el detalle de la fecha de *Los indios estaban cabreros*. La propuesta no es considerar su publicación como libro (1960), sino el año de estreno ante el público, en este caso en un teatro bonaerense en 1958. Aunque en principio una comparación textual en relación al plagio requeriría de la fecha de publicación en el formato de un documento escrito, el mismo término *publicación* se vincula al momento en que la obra ha sido puesta a disposición del público.

Una diferencia apreciable entre *Los indios estaban cabreros* y *El conquistador*, antes del tipo de género, está en el tono de ambos libros y la manera en que el argumento es tratado, lo cual lleva a interpretaciones distintas. El uno es burlesco, el otro no. Esta diferencia también ocurriría si los textos bajo análisis fueran dos novelas. De hecho, es una categoría vinculada a la relación hipertextual. Pero aquí hay una variante: la hipertextualidad no puede aplicarse a los textos de Cuzzani y de Andahazi con tanto éxito como la otra opción elegida: la perspectiva de que es una leyenda mexicana el nervio motor en ambas historias.

Es justamente por esto determinante el punto cinco de la metodología. A partir de entonces, una vez aceptada la fuente compartida, jugar con la posibilidad del encuentro de dos mundos pero al revés puede desembocar también en algunos lugares comunes. En el primer paso de la presente aproximación se ha mencionado que las tripulaciones, tanto de Quetza como del

Príncipe Tupa, se componen de personas marginadas socialmente. Esto podría ser explicado como un guiño a la historia tanto de Cuzzani como de Andahazi, si pensamos en la propia tripulación de Cristóbal Colón de la cual se ha dicho que estuvo conformada por expresidarios, vagabundos y buscadores de fortuna.

Otro ejemplo del mencionado afán por invertir la historia oficial es que tanto los indígenas de Andahazi como los de Cuzzani consideran a los españoles como crueles y salvajes. Incluso en el caso de Andahazi hay un elemento adicional de paralelismo invertido, y es el hecho de que Quetza tiene un diario de travesía, tal y como el almirante Colón lo tuvo en su propio viaje.

En este mismo sentido, otra obra mencionada en el presente estudio a partir de metatextos, *Palabras de Opoton el Viejo*, parece compartir en su medida dicha intencionalidad. Hay una versión (Motolinia 303) que explica que el nombre geográfico de Yucatán proviene de un malentendido lingüístico entre los conquistadores españoles, que preguntaron a los aborígenes por el nombre de aquella tierras, a lo que los indígenas respondieron *Tectetán*, que significa *No te entiendo*.

Todo el mundo les pregunta [a los aztecas en España] por Santiago, y en Puebladeldean «un cacique vestido de negro al que todos hacían mucho caso» les vuelve a preguntar «Sant lago?». «Era — anota Opoton— su tozuda manera de averiguar de dónde veníamos». Una ligera venganza sobre Yucatán (Espadaler).

Bajo esa lógica de inversión de la historia donde los indígenas son los primeros en hallar un nuevo continente, se puede explicar también que se haya incluido las obras de Cuzzani y de Andahazi a personajes famosos y claves del

descubrimiento “oficial”, como la reina Isabel la Católica o el mismo almirante Colón.

Respecto al informe de la investigadora Vásquez Villanueva, el único punto específico que conocíamos estaba relacionado con la comparación entre los mercados aztecas que se encuentran al inicio de ambos textos. Este detalle también fue evaluado (y precisado) en el apartado número dos. Además, cabe recalcar que el informe de Vásquez Villanueva desemboca, de acuerdo a lo expresado por la acusación de Cuzzani, en la existencia de plagio. Esto sugiere, igual que en el caso de los tres expertos contratados por la defensa, que Vásquez Villanueva utiliza una perspectiva distinta a la postura transtextual desarrollada en el presente estudio. Mantengo que las similitudes existen, pero que deben ser analizadas dentro de un contexto para evitar el sesgo del que hablaba Lindey en los *parallel-hunters*. Y el marco más amplio para dicho contexto, en el presente caso, es la existencia de una leyenda. La evaluación ha sido en todo momento coherente con las reflexiones previas que hemos hecho sobre el fenómeno del plagio.

Existen motivos para suponer que las interpretaciones en ambas obras no confluyen en un mismo camino. *Los indios estaban cabreros*, a pesar de sus múltiples elementos de absurdo y discurso humorístico, tiene una fuerte tendencia hacia la denuncia social. También *El conquistador*, aunque la etiqueta de novela de aventuras parece más precisa en su caso. Son dos textos que, basados en una leyenda, echan mano de la inversión de la historia oficial y

especulan con sus resultados. Tras el análisis del material, se revela que las obras de Cuzzani y Andahazi han arribado a puertos distintos.

6.4 DOS CUENTOS: “Emma Zunz” (1948), de Jorge Luis Borges, y “Los vestidos de una dama” (1987), de Alonso Cueto

Hemos mencionado con motivo de un caso anterior a Jorge Luis Borges (1899-1986). En la presente comparación, Borges no es el acusado sino la presunta víctima. En un sitio en la red enfocado en temas de plagio se puede encontrar la siguiente insinuación:

Finalmente, para remover más el pozo turbio aquí dejo una tareíta para que saquen sus propias conclusiones. Comparen el cuento “Los vestidos de una Dama” de Alonso Cueto con “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges. Una vez más: cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia (Jauregui Zavaleta).

Tras una primera lectura, admitimos el paso de ambos textos por el filtro de la metodología propuesta. El cuento “Emma Zunz” pertenece a la colección *El Aleph*, de 1949, pero fue publicado previamente en la revista *Sur*, en la edición de septiembre de 1948.

Los vestidos de una dama es el nombre de una colección de cuentos que salieron a la luz bajo el sello Peisa, en 1987. Dicha colección contiene un relato del mismo nombre. El autor es el escritor y periodista peruano Alonso Cueto (1954), quien cuenta entre su palmarés con los premios Herralde, Wiracocha y un puesto como finalista en el premio Planeta-Casa de América.

A continuación procedemos a aplicar la metodología:

1) *Preliminares: intertextualidad genérica e intratextualidad*

Tanto el texto "Emma Zunz" como "Los vestidos de una dama" son contados por un narrador heterodiegético (omnisciente). El desarrollo de los hechos, en ambos relatos, tiene lugar en un área urbana latinoamericana junto al mar, durante el siglo XX.

En "Emma Zunz" el personaje principal ha maquinado un plan tras la muerte de su padre, Emanuel. Si bien dicho fallecimiento es un suicidio (el texto utiliza el eufemismo de que Emanuel bebió veneno por accidente), Emma Zunz culpa de la tragedia a uno de los dueños de la fábrica Tarbuch y Loewenthal, el señor Aarón Loewenthal, y se prepara para hacer justicia.

En "Los vestidos de una dama" el personaje principal es también una mujer: Elena Santos. Ella considera que el culpable del aparente suicidio de su madre (no se utiliza la palabra *suicidio*, pero hay aquí también cierta sugerencia) es el productor de una empresa de televisión, el señor Pablo Ortiz. Y Elena Santos prepara los detalles de su venganza.

En base al texto, es fácil imaginar a la protagonista del cuento de Borges, Emma, como una mujer trabajadora, de vestir modesto y costumbres espartanas. Hay cierto aire de pulcritud e inocencia que ella proyecta a su entorno:

Con Elsa y con la menor de las Kronfuss discutió a qué cinematógrafo irían el domingo en la tarde. Luego, se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara (...) De vuelta, [Emma] preparó una sopa de tapioca y unas legumbres, comió temprano, se acostó y se obligó a dormir. Así, laborioso y trivial, pasó el viernes quince, la víspera (Borges, "Emma Zunz" 70).

La manera de ser de Elena Santos en su primera etapa, aquella en la cual no conoce la verdad sobre su madre, encuentra similitudes con Emma Zunz:

Elena era una mujer que se vestía sobriamente, cumplía con eficiencia en su trabajo, y representaba más edad de la que tenía. Llevaba una vida de familia con su padre... (Cueto 83)

El narrador incluso ofrece una descripción más minuciosa casi a la mitad del relato:

Por eso, se había comprado trajes largos, de un solo color y se había dejado el pelo corto. Ahorraba parte de su sueldo, nunca hacía gastos supérfluos y siempre era muy cumplida en el trabajo. En la oficina era amistosa con todas pero había escogido a sus amigas. Salía por las noches, aunque poco; la invitaban a bailar, iba al cine o a alguna peña, pero no le gustaba amanecerse (Cueto 95).

Tanto en “Los vestidos de una dama” como en “Emma Zunz”, el mecanismo que dispara la maquinaria del castigo es una carta: Elena encuentra la misiva en un libro de versos, mientras que Emma recibe por escrito el mensaje de la muerte de su progenitor. Igualmente se evidencia en ambas protagonistas la impaciencia por la ejecución de sus planes. El narrador en “Emma Zunz” asegura:

El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día, por fin. Ya no tenía que tramar y que imaginar; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos” (Borges, “Emma Zunz” 70-71).

La zozobra por ver cristalizado su proyecto se adueña también de Elena Santos:

Un mes antes, al saber la verdad, había empezado a esperar este momento, el momento en el cual ya podía saborear al ser que había arrastrado la desgracia hasta el centro de su familia (Cueto 95).

El lector se topa, por añadidura, con la figura de los padres vinculada a la sexualidad, y al mismo tiempo mezclada con un desagradable sentimiento de impureza. Sobre Emma Zunz, el narrador dice que:

Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo (Borges, "Emma Zunz" 73).

Mientras que Elena, tras encontrar la carta en la que se detallan los juegos sexuales de su madre con Ortiz, no logra contener su imaginación y revive aquellos detalles:

Primero vio a su madre abrazando a un extraño, luego vio que ese extraño la desnudaba, luego que hacían las cosas más obscenas (Cueto 84-85).

Hallamos similitudes, asimismo, en los planes elaborados por ambas protagonistas. Uno de los pasos de la trama urdida por Emma Zunz es la pérdida de su virginidad a manos de un desconocido, para de esta manera justificar su historia y la pretendida violación a cargo de Aarón Loewenthal. Emma encuentra a un marino de un barco escandinavo, el *Nordstjärnan*. El narrador asevera:

Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del *Nordstjärnan*. De uno, muy joven, temió que le inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada (Borges, "Emma Zunz" 72).

La protagonista del cuento de Cueto, Elena, también debe perder su virginidad para que su plan funcione a la perfección. Y también decide empezar la búsqueda de hombres en un bar :

La primera noche fue al bar de un hotel cercano. Lo había elegido porque por fuera parecía limpio y más o menos elegante (Cueto 92).

Allí conoce a un sujeto casi calvo con el que termina por acostarse. La sugerencia de un escandinavo en la trama tiene relación con la segunda experiencia sexual de Elena:

Esta vez era un extranjero, un danés, que había vivido en Alemania (96).

Una similitud con aquel joven que pudo provocar ternura en Emma se encuentra en el tercer compañero sexual de Elena Santos:

Era un tipo joven, había venido desde Piura para hacer algunos negocios. Tenía algo de lastimado e inseguro (97).

Las acciones de Aarón Loewenthal habían llevado a Emanuel a la desesperación, y después al suicidio. Lo mismo parece ocurrir con las acciones de Pablo Ortiz, en relación con la madre de Elena. Esa alusión se encuentra en el siguiente diálogo entre el padre y Elena:

(...) Pero ella [la esposa del personaje] siempre recordó la historia.
En fin, tal vez algo de esa tristeza, fue lo que acabó con ella.
-¿Tú crees? ¿Lo crees de verdad? – dijo [Elena Santos]
-No sé, hija, de veras que no lo sé, pero no es hora de especular sobre lo que pasó, sino de seguir adelante (Cueto 86).

Ambos personajes, Ortiz y Lowenthal, también comparten una característica crucial: son excesivamente ambiciosos. De Lowenthal sabemos que:

Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. Vivía en los altos de la fábrica, solo. Establecido en el desmantelado arrabal, temía a los ladrones; en el patio de la fábrica había un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver. Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer --¡una Gauss, que le trajo una buena dote!--, pero el dinero era su verdadera pasión. Con íntimo bochorno se sabía menos apto para ganarlo que para conservarlo (Borges, "Emma Zunz" 74).

Por su parte, el relato de Alonso Cueto brinda la oportunidad de escuchar la voz de Pablo Ortiz, quien cuenta una anécdota sobre su carácter, pertinente para la comparación:

Un día me asocié con uno de mis jefes (...). Le dije que si él me daba diez mil dólares, que en esa época era mucha plata, yo iba a hacerlo millonario (...) Yo quería una cosa. No solo quería pagarle a él sino quería ganar mucho dinero por una sola razón. Quería ser la persona de la televisión en el Perú (Cueto 92-93).

En los dos casos, tanto Emma como Elena consiguen matar a sus víctimas y así completar sus planes. Ambas ejecutan el castigo con una pistola. Ambas, asimismo, cometen el crimen en casas privadas, cada una con el hombre respectivo frente a ella. Tanto Emma como Elena tienen un discurso preparado para que su víctima entienda la razón de su asesinato. Las dos disparan su arma tres veces. Y las dos esquivan el castigo de la justicia gracias a la planificación detallada de sus crímenes.

Respecto a la intratextualidad, "Emma Zunz" es un texto algo extraño dentro de la obra de Borges, más conocida por su tendencia hacia lo fantástico.

Mientras que varios puntos en el relato de Cueto se repiten en otras obras suyas, y algunos ejemplos los encontramos en la misma colección de *Los vestidos de una dama*. El engaño de un familiar se evidencian en “La oscura felicidad” “Testamento de sangre”, en este último incluso se llega a sugerir en un momento una relación extramarital de la madre de los personajes principales. El asesinato ejecutado por una mujer y justificado moralmente lo hallamos de nuevo en “La distancia”; el cadáver aparece junto a un acantilado, en el mar (en “Los vestidos de una dama”, el cadáver se abandona en el malecón). Finalmente, y como curiosidad, acbe apuntar que su texto “La total liberación”, trata justamente sobre el proceso de influencia y la creación literaria.

2) *Intertextualidad interna y obra abierta*

Un suicidio, una mujer protagonista, una carta, el plan y la ejecución de un crimen. Todos estos elementos son compartidos por ambos relatos. Al mismo tiempo, la ciudad carece de un significado simbólico en los dos cuentos. Por un lado sabemos que la urbe es Lima en “Los vestidos de una dama” y podemos adivinar que “Emma Zunz” tiene lugar en algún punto de la geografía Argentina (¿Buenos Aires?) por ciertas menciones, por ejemplo aquella sobre la calle Liniers. Los tiempos son distintos y podemos deducirlo también de los propios textos: el de Borges se desarrolla en 1922, mientras que el de Cueto está más cercano a los albores del siglo XXI.

La tragedia familiar marca a ambos textos, siendo ésta una característica plenamente identificable. Una carta empuja a la acción, lo cual es digno de remarcar, junto a que las ejecutoras de la justicia son mujeres. Estos dos últimos

elementos, venganza (o justicia) y protagonistas, otorgan la pauta para una comparación.

Evaluemos cómo Emma Zunz y Elena Santos ejecutan una serie de pasos en común: perder la virginidad, urdir un plan, encarar a la futura víctima y ejecutarla. Tras su primera y única noche de sexo, Emma lamenta la forma en que perdió su inocencia, pero no requiere acostarse con nadie más: su plan está listo. Eso no ocurre con Elena Santos: ella pierde su virginidad, pero insiste en ir al bar y durante algunas semanas conoce nuevos hombres y aprende más sobre sexo. Para ella es una etapa instructiva, de preparación, antes de presentarse al empresario. El objetivo de Elena Santos, a diferencia de Emma Zunz, es seducir a su futura víctima:

Durante las semanas que siguieron, Elena logró mediante algunos desplantes y demostraciones de una pasión muchas veces entrenada, meterse como una cuña de piedra en el costado de su vida [la de Pablo Ortiz], hasta saber que él no podía seguir adelante sin sentir el impulso de verla (Cueto 98).

A partir de la primera noche, la sexualidad de Elena Santos se ha liberado (incluso se permite desnudarse en la oficina de Ortiz durante su primer encuentro). Dicha liberación es algo que no se produce en Emma Zunz, sino todo lo contrario.

Los asesinatos tienen características propias. El crimen en sí es ejecutado por Elena con una pistola con silenciador, en su propio departamento y después de que Ortiz entendiese las razones del desquite. Emma, en cambio, ejecuta a Aarón Loewenthal en el despacho de éste (el hombre vivía en el mismo lugar de

la fábrica), con un revólver del mismo Loewenthal (la mujer sabía dónde lo tenía escondido) y el discurso que ella había preparado para encarar a su jefe antes de la ejecución tiene un giro distinto al de “Los vestidos de una dama”:

Emma inició la acusación que tenía preparada («He vengado a mi padre y no me podrán castigar...»), pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca si alcanzó a comprender (Borges, “Emma Zunz” 76).

La resolución, en ambas historias, es disímil. “Los vestidos de una dama” es bastante más simple (y predecible) que “Emma Zunz”. Elena Santos se hace cargo del cadáver, utiliza con cuidado bolsas de plástico, guantes, lleva el cuerpo inerte en la maleta del propio auto de Ortiz y lo abandona junto al mar.

Emma Zunz, en cambio, dirá que Aarón Loewenthal la ultrajó y que se vio forzada a dispararle. El párrafo final, tan enfrentado en estilo a lo mostrado por Cueto en cualquier momento de “Los vestidos de una dama”, es bastante conocido entre los aficionados borgeanos:

La historia [contada por Emma Zunz] era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios (Borges, “Emma Zunz” 76).

El plan de Emma Zunz ha tomado dos días: desde el 14 hasta el 16 de enero. El proyecto de Elena Santos, en cambio, ha llevado varias semanas. En determinada ocasión, Elena ha tenido que cambiar de aspecto (echar mano de una peluca rubia y pintarse un lunar) para entrevistarse con la esposa de su amante. En este caso no hay paralelismo alguno con Emma Zunz. Ortiz y Elena han pasado el tiempo

juntos en restaurantes e incluso en la playa. Dicho nivel de intimidad entre Emma y Aarón Loewenthal tampoco ha llegado a producirse.

Los planes de revancha se elucubran gracias a una carta, y hemos visto que el proceso en ambos relatos termina en asesinato. Pero las razones de la muerte final de Aarón Loewenthal son más complejas que las de Pablo Ortiz. Mientras que en *Los vestidos de una dama* Elena Santos quiere vengar la muerte de su madre (una deshonra familiar), a Emma Zunz termina por empujarle una motivación extra. Es verdad que ella quiere que Loewenthal, en un principio, pague por la muerte de su padre. Pero es una deshonra privada, personal (la pérdida de su inocencia), lo que en última instancia no la hace dudar de lo correcto de su acción:

Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra (Borges, "Emma Zunz" 75).

Aquel detalle, el de la pérdida de la virginidad, no es una motivación adicional en el caso de Elena Santos. Dicho cambio ocurre solo con Emma Zunz, lo que hace que ambos personajes (Santos y Zunz) terminen por tomar distancia.

Aunque es verdad que vengador y verdugo se encuentran en las dualidades Elena/Ortiz y Emma/Loewenthal, si vemos a Ortiz y Loewenthal como verdugos de la tranquilidad familiar de Elena y Emma, en "Los vestidos de una dama" la relación es más compleja. Hay un vínculo carnal entre la progenitora de Elena y Pablo Ortiz. Años después, los juegos sexuales de Ortiz se repiten, esta vez con la propia Elena. La idea de continuación es clara:

Antes y sobre todo después de su muerte [la de la madre], Elena había querido ser como ella (Cueto 95)

Dicho concepto de retorno, de repetición de un capítulo vivencial o familiar, está ausente en el triángulo Emanuel Zunz, Emma Zunz y Aarón Loewenthal.

En cuanto a la estructura, el relato de Cueto, dividido en quince partes, recurre permanentemente a la analepsis. Tenemos una descripción más detallada, si lo comparamos con el texto de Borges, de los personajes y sus respectivos pasados. El narrador incluso hace partícipe a menudo de los diálogos entre personajes.

En oposición, el texto de Borges es mucho más corto, más preciso en su descripción, con algo de juego con el tiempo, característica con énfasis especial en el otro relato, el de Cueto, aunque también es posible encontrar en "Emma Zunz" algún *flashback* sobre el padre de la protagonista y su antigua vida en familia. No se encuentran diálogos, tal y como suele ocurrir en sus cuentos, aunque un par de veces se puede escuchar la voz de los personajes.

En resumen, en "Emma Zunz" existens suficientes pruebas que apuntan a la obtención de la justicia tras la ofensa tanto familiar como personal. La distribución de los elementos en "Los vestidos de una dama" llevan a una interpretación sobre la venganza tras la ofensa familiar, además de la circularidad de la existencia. En este último caso, el relato se vuelve más largo que el de Borges y el manejo del tiempo corrobora la intencionalidad mencionada.

3) *Marcadores intertextuales, alusiones y paratextos*

El relato de Alonso Cueto carece de marcadores intertextuales que puedan relacionarlo con “Emma Zunz”. En ningún momento hay menciones a otros textos literarios.

Es verdad que algunas obras de Borges, por su importancia y la popularidad que éstas han adquirido, pueden resultar adecuadas para ser objeto de alusión en otros escritos. Sin embargo, en “Los vestidos de una dama” tampoco hay pruebas suficientes para suponer que lo que se intenta con el texto sea una alusión. Asimismo, es inaplicable aquí la noción de paratexto.

4) *Hipertextualidad*

La hipertextualidad sugerida por Genette, y los modos en que la misma puede presentarse, no son pertinentes en el análisis de “Los vestidos de una dama” en comparación con “Emma Zunz”. Hablamos aquí de elementos transformadores. A pesar de las similitudes, no existe evidencia suficiente de que Cueto ha tomado como base el texto de Borges para crear algo nuevo: no hay señales de parodia, y la posibilidad de algún tipo de pastiche o travestimiento encontraría argumentos débiles de defensa. Ambas obras se sostienen de manera independiente.

5) *Extratextualidad: anécdotas, hechos reales o históricos y paratextos*

No tenemos información al respecto. Si ésta fuera la razón principal de las similitudes entre ambas historias, al menos no se trata de un hecho ampliamente conocido.

6) *Tradición oral común*

Carecemos de información que apunte en esta línea. De todas maneras, tampoco es de esperarse: el tipo de textos (tanto el de Borges como el de Cueto) se circunscriben a espacios y tiempos donde la tradición oral (con excepción de la leyenda urbana) no suele encontrar cabida.

7) *El antetexto*

No parece necesaria la búsqueda y evaluación de antetextos para llegar a conclusiones plausibles en este caso.

8) *Conclusiones*

Tras aplicar paso a paso la metodología, pasaremos a procesar y explicar los resultados. El primero es que no existe plagio literal. Sin embargo, es incuestionable que se encuentran coincidencias en los textos de Borges y Cueto. Dichas semejanzas, una vez analizadas en sus respectivos contextos, terminan por tomar distancia entre sí.

Las protagonistas no resultan similares en la manera en que viven su sexualidad. Ambos son personajes redondos y sufren una evolución, pero en Emma Zunz el proceso seductivo no existe, mientras que éste es un punto importante, junto al aprendizaje amoroso, en el desarrollo de Elena Santos. La misma distancia, respecto a seducción y sexualidad, se halla si comparamos a los jefes Ortiz y Loewenthal. Que ambos personajes sean ambiciosos tiene un valor casi insignificante en este contexto: cuando se trata de empresarios, esta característica es casi un cliché, por lo que hablamos en términos narratológicos

de personajes tipo. Ambos comparten el defecto de la avaricia y la moralidad dudosa, pero en Ortiz se enfatizan sus relaciones interpersonales y en Loewenthal su vinculación al dinero.

Las reacciones y los motivos de Elena y Emma son distintos, lo cual hace que los textos sean diferentes: “Los vestidos de una dama” puede leerse como un ajuste de cuentas por una afrenta familiar. “Emma Zunz” es más compleja y aquí se añade la lectura de la afrenta personal. Además, el castigo ejecutado por Emma Zunz, según lo recuerda varias veces el narrador, tiene vínculos con la justicia. No se menciona la venganza, elemento sobreentendido que parece más enfático en la obra de Cueto.

En ambos textos hay muchas circunstancias parecidas. Algunas pueden toparse una explicación simple. Una de ellas, que tanto Emma como Elena vayan a un bar para encontrar hombres: un bar es el lugar ideal para una tarea de este tipo. Otras similitudes pueden ser algo generales: los personajes femeninos o la pérdida de la inocencia. Y otras algo más particulares: el suicidio de un progenitor, la carta, la destrucción del círculo familiar, etc. Visto en conjunto, hay razones para pensar en una de relación entre ambos relatos, aunque sin llegar al plagio. Podría ser que los dos cuentos tuviesen una fuente en común, la fabulación a partir de un artículo periodístico, por ejemplo, pero lo más simple es pensar en un tipo de influencia desde Borges hasta Cueto: intertextualidad pura. Tras una lectura minuciosa queda sentada la impresión de que se trata de dos textos bien distintos.

6.5 DOS POEMAS: “Poema 30” en *El Jardinero* (1913), de Rabindranath Tagore, y “Poema 16” (1924) en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Pablo Neruda

[Neruda cuenta] Incapaz de juzgar mi primera
 producción, se la llevé a mis padres (...)
 -¿De dónde lo copiaste?
 Y siguió conversando en voz baja con mi madre,
 de sus importantes y remotos asuntos.
 Me parece recordar que así nació mi primer poema
 y que así recibí la primera muestra
 distraída de la crítica literaria (citado por Aguirre 80)

El título de este subcapítulo, además de los nombres de Tagore y Neruda, debería incluir el de la traductora Zenobia Camprubí Aymar (1887-1956), quien se dio a conocer en el mundo de las letras hispanoamericanas por su traducción al español de las obras de Tagore. Su trabajo será tomado en cuenta en esta sección a modo de herramienta, en un intento por desentrañar el vínculo entre el escritor indio y el chileno.

Dentro del repertorio de los casos propuestos para un análisis, éste es el único que incluye a dos premios Nobel de Literatura en los papeles de plagiador y plagiado, y que además tiene a la esposa de un tercero (Camprubí estaba casada con Juan Ramón Jiménez) como intermediaria/traductora. Aunque sabemos que Jiménez colaboró con su esposa en alguna de las traducciones, sobre ella fue que recayó la mayor parte del trabajo.

La insinuación de un robo que involucre a escritores de reputación siempre producirá controversia. El caso Tagore-Neruda no es nuevo, aunque hasta donde entendemos nunca se ha publicado algo parecido al enfoque

propuesto en estas páginas. Se evaluarán las opiniones de distintas fuentes sobre la marcha, con la ayuda metodológica.

La difusión de este probable plagio la encontramos gracias a otro ícono de la poesía chilena: Vicente Huidobro. A cargo durante la tercera década del siglo XX de la publicación *Vital*, Huidobro imprime en la edición de enero de 1935 los artículos “El affaire Neruda-Tagore” y “Precisemos”. Asimismo, durante este número salen a la luz las notas “Habla el descubridor del plagio de Pablo Neruda”, a cargo de Volodia Teitelboim, años más tarde, conocido reportero y militante comunista; y “Pablo Neruda, plagiario o gran poeta”, firmado bajo seudónimo.

Si bien en la nota “Precisemos”, Huidobro apunta a que otra revista (*Pro*) en su segundo número (noviembre de 1934) había sido la primera en poner sobre el tapete la coincidencia Neruda-Tagore, es realmente *Vital* quien se encarga de dar relevancia a la cuestión. Pablo de Rokha se uniría a las críticas hacia Neruda en artículos como “Esquema del plagiario” (1934) y el libro *Neruda y yo* (1955). Cabe mencionar que la animadversión que siente hacia su compatriota pasa por lo político y lo artístico, aunque me enfocaré en lo segundo:

La poesía académica [de Neruda] –1923-1927–, plagiada, afrancesada, ramplona y sin novedad ni de fondo ni de forma, infinitamente por debajo de sus maestros –Baudelaire, Maeterlinck, Mallarmé– (De Rokha 56).

Los versos colonial-anglosajones, plagiados en la hamaca consular de Rangoon, a los “poetas metafísicos” de la época isabelina, decadentemente influenciada por Séneca y Lucano, porque sus discípulos, lectores y admiradores de la hamaca consular de Rangoon, le echaron al canasto lo menos *anexo* y espantablemente *ajeno* de su *literatura*, aún de aún o copiado o burla-burlando la máscara, porque el pobre se encumbró a la populachería demencial

con lo peor de lo peor de toda su obra, que es siempre mediocre y de simulaciones (De Rokha 84).

Durante los siguientes años, voces en defensa del poeta de Isla Negra han clamado la inexistencia de plagio, basándose en que la acusación era fruto del resentimiento que sentían los acusadores por Neruda. No ha sido secreto alguno la ausencia de cordialidad en su relación con Huidobro, enemistad que duró la mayor parte de sus vidas. En *Vital*, igual que De Rokha en sus folletos, Huidobro se permite lanzar algunos dardos a su oponente:

Ignoro por qué el señor Neruda cada vez que puede trata de socavarme hipócritamente (...) Muerto José Santos Chocano, el primer poeta de América es Pablo Neruda. Muerto Neruda, el primer poeta de América es don Eusebio Lillo (Huidobro 5)

A continuación reproduzco tanto los textos de Tagore como los de la traductora Camprubí y del poeta Neruda, y junto a cada nombre el año de la primera publicación. En el caso de Tagore, el original es anterior a la divulgación anglosajona (los textos de la colección *El Jardinero* fueron escritos en bengalí), sin embargo utilizaremos la edición de 1922 basada en la primera versión al inglés que, por añadidura, fue traducida por el mismo autor. En cuanto a Camprubí, se incluye la obra tal y como aparece en su sexta edición (1930)³⁵. Para el texto de Neruda, se ha recurrido a la primera edición (Editorial Nascimento, 1924).

³⁵ Pero no hay indicaciones de que se haya revisado o corregido el texto desde su publicación en 1917, por eso respetamos el año originario en la transcripción. Camprubí utiliza una prosa versificada y la extensión de las líneas se han respetado.

30

(Rabindranath Tagore, 1913)

You are the evening cloud floating in
 the sky of my dreams.
 I paint you and fashion you ever
 with my love longings.
 You are my own, my own, Dweller
 in my endless dreams!

Your feet are rosy-red with the glow
 of my heart's desire, Gleaner of my
 sunset songs!
 Your lips are bitter-sweet with the
 taste of my wine of pain.
 You are my own, my own, Dweller
 in my lonesome dreams!

With the shadow of my passion
 have I darkened your eyes, Haunter
 of the depth of my gaze!
 I have caught you and wrapt you,
 my love, in the net of my music.
 You are my own, my own, Dweller
 in my deathless dreams!

30

(Rabindranath Tagore, traducido por Zenobia Camprubí, 1917)

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 res-
 plandor ansioso de mi corazón, ¡se-
 gadora de mis cantos vespertinos!
 Tus labios agridulces saben a mi
 vino de dolor.
 Eres mía, eres mía,
 y vives en mis sueños solitarios.

Mi pasión sombría ha oscurecido

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.

16

(Pablo Neruda, 1924)

En mi cielo al crepúsculo eres como una nube
y tu color y forma son como yo los quiero.
Eras 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.

1) *Preliminares: intertextualidad genérica e intratextualidad*

En principio vamos a tratar las tres muestras (Tagore, Camprubí y Neruda) como textos diferentes, estableceremos las relaciones que guardan y así delimitaremos su posible cercanía. Durante el presente estudio se intentará, asimismo, algunas traducciones lo más literales posibles de los versos de Tagore al español, y serán señaladas como tales. Si dichas explicaciones no aparecen junto a la cita, será porque tratamos el trabajo de Camprubí y su propia trasposición.

Comenzaremos con el trabajo que Zenobia Camprubí hizo del poema de Tagore. La traductora ha respetado la estructura general (tres estrofas). Sin embargo, su manera de trasladar los versos del poeta indio al castellano no corresponde necesariamente a una versión literal. Por ejemplo, la forma verbal *floating* ('flotando') es obviada en el primer verso. El uso del sustantivo *Dweller* ('habitante', 'morador') es eludido para la formación, en su reemplazo, de la forma verbal 'vives'. Encontramos, solo por mencionar unos cuantos casos más, la sustitución del verbo *to be* ('ser') por 'tener' (al inicio de la segunda estrofa) o el uso de tres sustantivos con mayúscula en el original (*Dweller*, *Gleaner*³⁶ y *Haunter*), algo de lo que prescinde la versión española.

Para la siguiente comparación (Camprubí y Neruda), resulta ejemplificador echar mano de las primeras líneas de cada obra y ratificar la inexistencia de un calco idéntico. Lo que se produce es una alteración en el orden de algunas palabras, aunque se conserva el sentido en ambos textos.:

Tú eres la nube crepuscular del
 cielo de mis fantasías. Tu color
 y tu forma son los del anhelo de mi
 amor (Camprubí 184)

En mi cielo al crepúsculo eres como una nube
 y tu color y forma son como yo los quiero (Neruda, *Poema 16 s/n*)

³⁶ La transcripción que hizo *Vital* en 1934 del texto de Camprubí se equivoca porque usa la mayúscula en 'Segadora', cuando el original de Camprubí no lo incluye así. Cabe mencionar el detalle primero porque la versión que más circula en internet es la publicada en *Vital*, segundo porque tiene especial relevancia en comparación con los otros dos sustantivos bajo análisis: 'cazadora' (sin mayúsculas en la traducción) y 'moradora'/'habitante' (inexistente). Camprubí se ha tomado algunas licencias.

Podría existir una paráfrasis de Neruda: la sensación de que el chileno hace suyos versos ya existentes se repite en toda la obra. Sin embargo, dicha reproducción en ocasiones es parcial, con tendencia a la paráfrasis constructiva:

(...) En la red de mi música te
tengo presa, amor mío (Camprubí 80)

En la red de mi música estás presa, amor mío,
y mis redes de música son anchas como el cielo
(Neruda, *Poema 16 s/n*)

(...) Eres mía,
eres mía, y vives en mis sueños inmortales (Camprubí
80)

Mi alma nace a la orilla de tus ojos de luto.
En tus ojos de luto comienza el país del sueño
(Neruda, *Poema 16 s/n*)

Enfatizamos aquí detalles como ”y mis redes de música son anchas como el cielo” o ”el país del sueño”, ausentes en la traducción de Camprubí, y que muestran una voz poética nerudiana que lucha por ser independiente en un mar de coincidencias. Porque incluso en el ejemplo que trata sobre la red, Camprubí usa la expresión ”tener presa” mientras Neruda echa mano de un giro similar: ”estar presa”. El original de Tagore dice, en cambio, “I have caught you and wrapt you” (literal: ‘te he atrapado y te he envuelto’)

Si procedemos a la confrontación de los textos de Tagore y Neruda, sin posibles intermediarios, concluimos que las similitudes son evidentes. Hay versos de Tagore que no se diluyen en la voz de Neruda, conservando claramente su semilla originaria. La voz poética en *The Gardener* dice “Your lips are bitter-sweet with the taste of my wine of pain” (literal: “tus labios son agridulces con el

sabor de mi vino del dolor”), “Gleaner of my sunset songs!” (literal: ‘recolectora de mis canciones de ocaso’) y “You are my own, my own, Dweller in my lonesome dreams!” (literal: ‘Tú eres mía, mía, Habitante de mis sueños solitarios’). Estos versos tienen claros equivalentes en el texto de Neruda: “el agrio vino mío es más dulce en tus labios, oh segadora de mi canción de atardecer y cómo te sienten mía mis sueños solitarios!”

Cabe apuntar que en su poema 16, Neruda prescinde de detalles como la forma verbal *floating*, omite el uso de *Dweller* y las mayúsculas en un par de sustantivos; está ausente el verbo *to be*, reemplazado en su caso por “sonrosar” tras la reescritura de la frase en la segunda estrofa, o el uso de la forma adjetival “envuelta”, que termina por volverse “presa”. Esto es, la comparación Neruda-Tagore tiene relación con Camprubí-Tagore. Neruda y Camprubí marchan por el mismo sendero. O para ser precisos, es Neruda quien toma, con matices, las mismas decisiones de Camprubí en la ‘reelaboración’ del poema.

Los matices de Neruda no son radicalmente distintos en relación con la traductora o con Tagore. Pero una de esas distinciones parece ineludible: el poema del chileno, a diferencia de los otros dos textos, está estructurado en cuatro estrofas (y no tres). Además, incluye un par de versos que no se encuentran ni en Tagore ni en Camprubí: son sus menciones a la brisa, la voz viuda y el agua.

2) *Intertextualidad interna y obra abierta*

Hay obviamente un vínculo entre los tres textos. Camprubí ha definido el suyo como traducción, y no dudaremos de esa categoría. La relación entre los poemas

de Neruda y Tagore es la que más interesa, pero para ello se requiere observar con detenimiento el trabajo de la traductora y su posible influencia en el poeta chileno.

Tras los ejemplos mostrados (*floating*, *Dweller*, etc.) está claro que la traducción de Camprubí echó mano de cierto nivel de recreación en el texto, en su afán de conservar el espíritu poético de Tagore. Dicha recreación está presente con mayor claridad en otros versos, con cambios que suenan más líricos: “With the shadow of my passion” (de traducción literal “con la sombra de mi pasión”) se vuelve en el texto de Zenobia Camprubí “mi pasión sombría”; mientras que el “my love” (“mi amor”), de Tagore, termina por convertirse en un tradicional (poéticamente hablando) *amor mío* bajo la pluma de la traductora.

Sin embargo, ninguno de los cambios efectuados por Camprubí afecta seriamente al texto de Tagore. Ninguno, excepto: *Haunter*. Tras revisar la literatura previa sobre este supuesto caso de plagio, sorprende que nadie haya notado el detalle. Camprubí traduce a la palabra *Haunter* como “cazadora”. Sin embargo, el vocablo exacto para cazador en inglés es *hunter*, y su femenino *huntress*. En cambio, *Haunter* se usa para designar a una persona que frecuenta un lugar. En la entrada de *haunt* como sustantivo, encontramos:

“*noun* a place frequented by a specified person: *the bar was a favourite haunt of artists of the time.*
-DERIVATIVES *haunter -noun* .- ORIGIN Middle English (in the sense ‘frequent (a place)’): from Old French *hanter*, of Germanic origin; distantly related to home” (“Haunt”).

Un manual etimológico refuerza el origen de esta palabra: “Probably about 1200 *hanten* practice habitually” (“Haunt”, *Chambers* 469). Se añade que

su actual significado de “ir o visitar frecuentemente un lugar” fue adquirido probablemente antes del año 1300 d.C.

De esta manera, las líneas del poema 30 de *The Gardener* que apuntan *Haunter of the depth of my gaze!* (literal: “Persona que habitualmente está en el fondo de mi mirada”) no equivale al de Camprubí. Podría en este punto argüirse que la traductora echó mano de una interpretación. Por ejemplo, el verbo ‘to haunt’ (‘aparecerse un fantasma/atormentar’), si bien conserva la idea de la presencia permanente, incluye cierta noción de persecución. Esto último ocurre con un cazador (*hunter*). Sin embargo, dicho camino lleva a estirar al máximo el posible significado. No es lo mismo traducir *Haunter* que *hunter*. El sentido ciertamente es más complejo que una mera persecución: en *Haunter* persiste la idea que encierra el tormento, la obsesión y lo sobrenatural.

Si Camprubí, consciente de la diferencia, hubiese elegido traducir como *hunter* el término *haunter*, no resultaría coherente con el resto del texto y su interpretación de Tagore. Tra una lectura detenida del poema, se puede aceptar que Camprubí ha echado mano de la recreación, pero solo hasta cierto límite, pues asimismo es posible argumentar que la recreación ha intentado ser fiel con el espíritu original en todo momento, excepto en *Haunter*, curiosamente una palabra que se escribe y se pronuncia muy parecida a *hunter*. La posibilidad de un error en la traducción resulta razonable.

Este descubrimiento apunta a que Neruda, quien escribe en su verso *cazadora*, igual que Camprubí, nunca utiliza como base el texto en inglés de Tagore. Dicha presunción ya era bastante fuerte tras la evaluación de las

coincidencias previas entre Camprubí y Neruda: los giros especiales de Camprubí están presentes en el chileno.

A pesar de los cambios, es posible afirmar que los textos de Neruda y Tagore son demasiado cercanos, lo suficiente como para que las interpretaciones que se obtengan de uno puedan aplicarse también en el otro. Se profundizará más al respecto en el punto 8.

3) *Marcadores intertextuales, alusión o paratextos*

Uno de los puntos a destacarse en el caso Tagore-Neruda tiene relación justamente con la posibilidad de un marcador intertextual. En las ediciones de 1938 y 1940 del texto *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, publicadas por editorial Ercilla, los lectores descubren que el poema incluye una explicación:

El poema 16 es, en parte principal, paráfrasis de uno de Rabindranath Tagore, en *El jardinero*. Esto ha sido siempre pública y publicadamente conocido. A los resentidos que intentaron aprovechar, en mi ausencia, esta circunstancia, les ha caído encima el olvido que les corresponde y la dura vitalidad de este libro adolescente (Neruda, *Obras Completas* 1336).

Cuando el poemario de Neruda se publicó en la Colección Cometa de la Editorial Tor, en 1940, el poema 16 llevaba apenas un pie de página que lo identificaba como una paráfrasis de Tagore. Esta breve explicación es la que prevalecerá en las ediciones futuras.

Sin embargo, en la primera edición de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (junio de 1924) no existe alusión alguna a una posible paráfrasis. Tampoco en la edición de 1932 (Editorial Nacimiento) ni en las de

1933 y 1934, ambas bajo el sello Editorial Tor. Ciertos internautas interesados en el caso han explicado que Neruda sí pensó en la importancia de mencionar el origen de su texto. Con algunas variantes, la siguiente historia circula en el internet:

The poet had said in his memories that he had thought to himself to put in a note explanatory recognizing that it was a paraphrase of a text of Rabindranath Tagore, but his friend Joaquin Cifuentes Sepveda [sic] advised to him that he should not do it: "...you are not idiot, Pablo. They will accuse you of plagiarism... ".He was not mistaken (S. Roy)

Un camino para averiguar algo más sobre esta anécdota debería entonces ser la lectura de las propias memorias del poeta (*Confieso que he vivido*, 1974). Sin embargo, en las mismas no se menciona propiamente al poema 16. Neruda sí rememora las acusaciones lanzadas por Huidobro, aunque sin especificación alguna y sin darles tampoco mucha importancia.

De todas maneras, es en el libro *Neruda, el viajero inmóvil* donde se encuentran más detalles del hecho. El texto apunta a que el propio poeta narró la siguiente historia en una conferencia en 1954:

Aquella muchacha de Temuco era una gran lectora de Rabindranath Tagore y me mandaba un viejo volumen de El Jardinero que tenía todo marcado de crucecitas, rayas, estrellitas y suspiros. Me propuso hacer una paráfrasis poniendo en verso uno de aquellos poemas en prosa, agregándole mi propia sustancia. Lo hice como un juego (...) Iba yo una noche con Joaquín Cifuentes Sepúlveda, muy alegres y despreocupados, cuando de pronto recordé que este poema no llevaba una nota explicativa. Lleno de preocupación le rogué a Joaquín que me recordara al día siguiente, para pasar a la imprenta juntos y escribir la nota. Joaquín reaccionó en el acto: 'No seas tonto, Pablo. Lo acusarán de plagio en El Mercurio y ¡se venderá el libro!' (Rodríguez Monegal 51-52)

Evaluemos de esta posibilidad: ¿es el texto de Neruda una paráfrasis? Tenemos la afirmación escrita de Neruda, a partir de las ediciones de 1938 de su poemario, de que el poema 16 es una paráfrasis. Y hemos demostrado que el texto es muy cercano al de Tagore, por lo que vamos a dar por supuesto que un poema puede parafrasear a otro. Sin embargo, me reservo la suposición tanto de que los textos sean radicalmente distintos como de que haya ausencia de intertextualidad o de plagio. La pregunta a resolver: ¿se trata de una paráfrasis, tal y como se la entiende generalmente?: “A restatement of the text’s meaning in different words, usually in order to clarify the sense of the original” (Baldick 184), y no se puede dudar de que Neruda ha reescrito a Tagore. En el poema 16 hay cambios, pero al mismo tiempo se respeta el espíritu del poema 30 de *El Jardinero*. Ni siquiera el uso de *cazadora* en la versión del chileno hace que el poema se aleje lo suficiente de Tagore como para olvidar los vínculos que los unen. Esto significa que parte del concepto de paráfrasis es aplicable: se conserva el significado y se han utilizado vocablos y formas de expresión diferentes, más allá del uso de códigos distintos por la obvia diferencia de lengua.

Lo que no ocurre es la posible explicación del sentido del original: la supuesta paráfrasis no explica a Tagore, sino que recrea y extiende ligeramente al poema 30. La paráfrasis y la reescritura de un texto tienen cabida en los estudios de fuentes e intertextualidad. Tradicionalmente la paráfrasis ha sido un concepto cercano a la cita, y no solo en el área académica, también en la literatura. Baldick menciona en su definición a [la obra] *original*. La tradición apunta a dos textos, uno primigenio y uno reescrito, y esto solo implica que el original debe ser

claramente identificable. En el caso de Neruda, el poema 16 (en su versión de 1924, fuente de esta comparación) no lleva ningún paratexto explicativo.

Entonces podríamos dirigir el estudio por otro camino. ¿Acaso no es posible equiparar el trabajo de Neruda al de Camprubí? Esta postura implica desechar la opción de paráfrasis para considerar directamente el texto de Neruda como una traducción de Tagore:

On the hand we have poets who translate other poets as a form of apprenticeship, or as homage, or in order to maintain an important tradition. This is a practice quite common in other art forms: musicians, painters and scultors have always imitated what they considered to be models for their art or style (Sager 81).

Existen varias razones para desestimar la posibilidad de una traducción libre de Neruda a Tagore. Primero, el mismo texto descarta esa opción: los giros utilizados, el sustantivo *cazadora*, etc., muestran que Neruda nunca empleó la versión en inglés como base de su propio poema, sino que echó mano del trabajo de Camprubí. Segundo, la formalidad marca la verdadera diferencia entre el trabajo de Camprubí con el de Neruda en relación a Tagore. En Camprubí encontramos explícito el elemento paratextual que dice *traducción*, que es lo esperado normativamente. En Neruda, dicho elemento está ausente.

4) *Hipertextualidad*

La parodia y travestimiento entre el poema 16 (Neruda) y el poema 30 (Tagore) quedan descartadas. El pastiche (en su teoría, Genette habla incluso del pastiche-homenaje) parecería en principio una opción para explicar el vínculo entre ambos textos. Un razonamiento genérico de este concepto parece describir bastante bien la relación textual Tagore-Neruda:

Whether applied to part of a work, or to the whole, [pastiche] implies that it is made up largely of phrases, motifs, images, episodes, etc. borrowed more or less unchanged from the work (s) of the author (s). The term is often used in a loosely derogatory way to describe the kind of helpless borrowing that makes an immature or unoriginal work read like mosaic of quotations (Fowler 173).

El poema de Neruda incluye ese ‘préstamo’ de Tagore sin cambios radicales. En el mismo también encontramos frases, motivos e imágenes que remiten al escritor indio. Sin embargo, el marco de referencia de este estudio es Genette. Bajo la óptica de su teoría, la noción de pastiche no viene a ser aplicable al poema 16 básicamente porque no cumple uno de los requisitos:

Un texto sólo podría funcionar plenamente como un pastiche cuando hubiese establecido, entre el autor y el público, el “contrato de pastiche” que sella la co-presencia cualificada, en algún lugar y bajo alguna forma, del nombre del que hace el pastiche y del que es objeto del pastiche: *aquí, X imita a Y* (Genette 156-157)

La formalidad que no cumple el poema de Neruda es la misma que impide su consideración como paráfrasis: ningún elemento paratextual de la primera versión del poema 16 remite a Tagore.

5) *Extratextualidad*

Este punto de la metodología, para el presente caso, es irrelevante. Resulta obvio que la experiencia del amor puede ser tomada como un tipo de experiencia universal, pero éste no es el espíritu de la reflexión. La expresión particular de la temática amorosa es lo que atañe en la comparación Neruda-Tagore.

6) *Tradición oral común*

Este punto tampoco es aplicable. Lo que resulta llamativo en ambas obras es que la voz poética es de corte intimista, personal. Las similitudes son tan fuertes que no pueden achacarse solo a un tipo de tradición común.

7) *El antetexto*

La evaluación de los poemas puede resolverse sin la necesidad de antetextos. Sin embargo, expertos en traducción podrían encontrar sugestivos los apuntes, si existiesen, de la intermediaria Camprubí y su labor respecto a Tagore, sobre todo tras los descubrimientos descritos. Al mismo tiempo, el antetexto o antetextos de Neruda, aquel libro con apuntes devuelto a la muchacha de Temuco, podrían confirmar versiones biográficas y las propias conclusiones de este estudio. En todo caso, ninguno de esos documentos resulta esencial para llegar a una conclusión plausible.

Hay posibilidades de interpretar los hechos desde diversas orillas. Por ejemplo, habría quien considerase a las primeras versiones del poema 16 como un antetexto, mientras que el texto definitivo es solamente aquel que se publica en las ediciones posteriores, con la correspondiente anotación de paráfrasis. De todas maneras, dicha visión sale del campo de estudio propuesto: la comparación de dos textos publicados. Y resulta difícil considerar como antetexto a un poema que vio oficialmente la luz, sin cambios, durante 14 años en cuatro ediciones. Se considera generalmente como antetexto a una obra previa a la publicación, no aquella que ya es accesible al lector.

8) *Conclusiones*

Yo no creo en la originalidad. Es un fetiche más
creado en nuestra época de vertiginoso derrumbe
(Neruda, *Confieso* 362)

El poema 16 de Neruda, en su publicación original (1924) bajo el sello de Editorial Nascimento, no es una paráfrasis ni tampoco una traducción de Tagore, puesto que no existe elemento paratextual que lo señale. Esto es, si se tratara de una traducción (algo que hemos descartado tras la evaluación de los poemas), sería una adaptación libre y, adicionalmente, sin mención alguna al autor original. Si fuera una paráfrasis, se ha olvidado la alusión del autor primigenio (Tagore). El poeta chileno recrea algunos versos pero en el fondo elude una transformación compleja (indirecta) de acuerdo a como lo entiende Genette, al resultar su texto semejante en extremo al del literato indio. Ateniéndose a los criterios del presente estudio, el poema es un plagio.

El texto de Camprubí, en cambio, es un texto legítimo de traducción. Sin embargo resulta curioso que hasta ahora haya pasado inadvertido el desliz en *Haunter* y su confusión con *cazador*: parecería haberse obviado el cotejo entre el original de Tagore y el texto de Neruda. De hecho, las comparaciones en internet suelen confrontar la traducción de Camprubí con el poema 16 (así es como aparece incluso en la revista *Vital*) y olvidar el texto en inglés. A falta de la versión en bengalí, el texto anglosajón es igual de válido, dado que el mismo Tagore se encargó de escribirlo.

El poema 30 es un texto que ha pasado por dos filtros: la traducción de Camprubí y el plagio, posterior paráfrasis formal a partir de 1938, de Neruda.

Pero Tagore sigue siendo su origen. Enfatizamos el hecho de que en una paráfrasis lo normativo sea escribir el nombre del autor original y no el de un posible intermediario (en este caso, la traductora). Neruda, a partir de su publicación con Editorial Ercilla, respeta esta regla, pero en el proceso, hace suyos el error y el tono dado por Camprubí al texto.

Y aunque la norma básica se haya preocupado ante todo de los autores primigenios (Tagore, en este caso) y se haya desentendido de los mediadores, resulta útil apuntar que la traducción literaria es más un trabajo intelectual que mecánico. Y como tal está obligada a recurrir a la inventiva, a veces en mayor medida que en otras. Se trata de una labor tan independiente que incluso está protegida por la legislación. Aquí podemos recordar el caso de Ana Rosa Quintana, quien fue acusada porque su libro *Sabor a hiel* (2000) plagiaba a Ángeles Mastretta y a Danielle Steel. La traductora de Danielle Steel al español, María Antonia Menini, demandó una compensación económica al entender que la formulación de las frases en castellano de la neoyorquina le pertenecían:

Quintana vende como suya la traducción al español y se ha apropiado íntegra y textualmente, palabra por palabra, de fragmentos enteros de la traducción española de dicha obra, limitándose a cambiar los nombres de los protagonistas (David y Adriana por Ward y Faye) y de los lugares (Palacio de Oriente y Madrid de los Austrias por Los Ángeles, por ejemplo, o Tienda de Serrano en lugar de Limoges) y detalles como ojos verdes en lugar de azules, etcétera ("La traductora").

No queda mucho más por mencionar en cuanto al caso Tagore-Neruda. Cabría añadir que las posibilidades que brinda la lírica nerudiana para reflexionar sobre los límites de las fuentes es aún mayor. El mismo Neruda nunca ocultó que en sus inicios había recibido fuertes influencias:

Recibí poco después, y sin que ello disminuyera mi entusiasmo por él, una noble carta de Sabat Ercasty en que me decía que había leído en ese poema una admirable poesía que lo había traspasado de emoción, pero que, hablándome con el alma y sin hipocresía alguna, hallaba que ese poema tenía “la influencia de Carlos Sabat Ercasty” (Neruda, *Confieso* 710)

Y en *Vital*, los entonces enemigos del poeta hacen menciones a otros supuestos plagios y préstamos:

Aquí debo afirmar que me consta que no fue Volodia el que hizo la famosa lista de plagios de Neruda a mí, a Díaz Casanueva y otros (Huidobro 5).

En mis lecturas de algunos poetas y novelistas extranjeros, advertí y sigo advirtiendo frecuentes coincidencias con Pablo Neruda (Teitelboim 6).

Neruda nunca defendió el plagio como tal. En sus memorias aceptó las lecturas y su asimilación como algo común en el proceso de formación de un escritor e incluso ha descrito cómo otros colegas laboraban en el oficio de la literatura. Como él mismo dice: “No se trata aquí de defenderse de influencias” (Neruda 711), opinión con la que es difícil estar en desacuerdo. Sin embargo, la división entre influencia, imitación, intertextualidad y plagio, y las concepciones al respecto, se ponen a prueba tras ejemplos como el del poema 16.

Gracias a las insinuaciones de *Vital*, se ha descubierto que la controversia persiguió a Neruda no solo por el poema 16. Incluso existe otro texto que ha llamado la atención los últimos meses: su poema ‘Farewell’ (1922) en relación a ‘Los nautas’ (1914) del cubano Miguel Ángel Macau. Un libro a cargo de Álvaro Castillo Granda, *De cuando Pablo Neruda plagió a Miguel Ángel Macau*, de circulación limitada tras salir a luz en una editorial independiente, inicia una

investigación respecto a esta nueva controversia, que habría comenzado en 1943 tras un reporte del diario La Razón de Bogotá.

Viene al caso la siguiente cita:

En los tiempos antiguos, los más nobles y rigurosos poetas, como Quevedo por ejemplo, escribieron poemas con esta advertencia: "Imitación de Horacio", "Imitación de Ovidio", "Imitación de Lucrecio" (Neruda, *Confieso* 362).

Tal vez Neruda no se consideraba tan riguroso en ese sentido, y varias de sus creaciones podrían ser adecuadas para futuros estudios sobre la copresencia textual.

6.6 UN 'EXEMPLUM' Y UN CUENTO: “Exemplum XXXII” en *El Conde Lucanor* (1335), de Don Juan Manuel, y “El traje nuevo del emperador” (1837), de Hans Christian Andersen

A Don Juan Manuel (1282-1348), figura política de su tiempo, se le atribuyen una decena de obras si bien algunas de ellas (*Libro de los ingenios*, *Crónica complida*, *Reglas cómo se deve trobar*, etc.) no han llegado a nuestros días. Es gracias a *El Conde Lucanor*, redactado entre 1330 y 1335, que Don Juan Manuel trasciende para la historia de las letras hispánicas. “El Conde Lucanor, la pieza maestra del arte juanmanuelino, cerró con brillantez la tradición cuentística anterior llevándola a su punto más alto y a la vez desbrozó con su arte el camino de la nueva narrativa” (Sotelo 15).

El texto se encuentra dividido formalmente en cinco partes: los ejemplos, tres recopilaciones de proverbios (una de ellas incluye un “razonamiento”) y un ensayo de tipo moral/didáctico, además de dos prólogos. En la práctica, los estudiosos de la obra suelen dividirla en tres secciones: ejemplos, proverbios y ensayos. Normalmente se otorga la importancia central a los 51 ejemplos (*exempla*, tradicionales en la Edad Media).

Hans Christian Andersen (1805-1875), una de las figuras epónimas del cuento infantil mundial, publicó el “Traje del emperador” (“Keiserens nye Klæder”, en el original) en el tercer volumen de la antología *Eventyr, fortalte for Børn*. El texto es sin duda uno de sus relatos más famosos.

La controversia entre las narraciones de Don Juan Manuel y Hans Christian Andersen lleva ya cierto tiempo. Con la finalidad de rastrear los

antecedentes del texto danés y del hispano, se ha apuntado a un tronco común: la posibilidad de que tradiciones alemanas e italianas puedan ser el verdadero origen de ambos relatos. En ellas encontramos pinturas que solo los elegidos pueden observar (Taylor, *Emperor's* 17-18). De las pinturas como objeto se pasaría luego a la tela mágica. Sin embargo, es aparentemente en el texto de Don Juan Manuel donde por primera vez se utiliza la combinación de los bribones, el monarca y una pieza textil milagrosa que solo los elegidos pueden observar, y las similitudes con “El traje nuevo del emperador”, escrito quinientos años más tarde, son elocuentes. La pregunta es si el relato danés puede mantenerse o no como parte de una tradición, tal y como la lectura de Taylor sugiere, si acaso es posible dar con alguna noción intertextual explícita, o si debemos considerar al texto de Andersen simplemente como un plagio.

1) Preliminares: la intertextualidad genérica y la intratextualidad

Existen evidentes similitudes en las acciones narrativas de ambos textos. En el ejemplo XXXII de *El Conde Lucanor* titulado “De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño”, un rey moro recibe la visita de tres estafadores que le prometen una tela mágica que solamente los hijos de padres legítimos pueden ver. El rey les envía oro, seda y plata, y los tejedores se encierran a ejecutar su labor. El rey envía servidores para comprobar el avance de la tela. Dichos emisarios, que no ven nada y tienen miedo de confesarlo, indican al monarca que la tela es maravillosa y repiten las aclaraciones sobre el diseño que los bribones han hecho en voz alta. Cuando el rey decide visitar el taller tampoco ve la tela pero actúa como si lo hiciera: lo contrario significaría la

aceptación de que jamás fue el heredero legítimo del trono. El rey elogia el paño y lo mismo hace, luego de unos días, uno de sus alguaciles y los posteriores visitantes. Llega finalmente el día de exponer al traje en las fiestas mayores y el rey recorre desnudo la ciudad sin que nadie se atreva a poner en duda la existencia de la tela, hasta que un negro afirma que el rey no tiene ropa encima. La voz se corre y la gente termina por admitir, incluyendo el propio rey y los cortesanos, que la tela no existe y que han sido engañados.

En “El traje nuevo del emperador” dos truhanes visitan al monarca y le proponen confeccionar un traje con una tela maravillosa: todos aquellos que fueran estúpidos o no aptos para su cargo serían incapaces de ver el tejido. El emperador acepta y provee a los embusteros de seda, oro y dinero. Pasado un tiempo, el monarca siente curiosidad y envía a su viejo ministro para ver cómo avanza el trabajo de los tejedores: el funcionario no ve la tela, pero decide callarse. Escucha cómo los bribones describen el diseño del tejido y transmite estos detalles al emperador. Otro emisario es enviado y vuelve con una descripción maravillosa de una tela que no ha visto en absoluto. El mismo emperador quiere admirar el traje antes de la fiesta, no puede ver nada pero pretende haberlo hecho. Durante la fiesta el emperador recorre la ciudad desnudo y todos elogian un traje inexistente, hasta que un niño exclama que el monarca no lleva nada encima. La voz corre entre la gente y todos aceptan que el emperador va desnudo, incluso él mismo, quien para mantener las apariencias decide no suspender el desfile.

En la primera narración queda claro que los embaucadores huyeron sin recibir su castigo. El texto de Andersen no contiene indicación explícita sobre la suerte final de los bribones.

Vale añadir que “De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño” responde a la típica estructura de los otros *exempla* del libro: el conde Lucanor tiene un problema y busca ayuda en su consejero Patronio. Los textos empiezan con la exposición del conflicto por parte del noble, luego se pasa a una historia de Patronio (*exemplo*). Al final el noble comprende el mensaje y en las últimas líneas aparece la figura del autor, en un renglón que con ligeras variantes es más o menos así: “et veyendo don Johan que éste era buen exiemplo” (Esto es, “y viendo don Juan que este era buen ejemplo”). Los *exempla* se rematan con un par de versos, y “De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño” no es la excepción.

La narración de Andersen, si bien es parte de una colección de cuentos infantiles, no tiene una relación intratextual de dependencia con los otros textos de la antología, en el sentido de una repetición de personajes o estructuras. Encontramos también que, si bien “El traje nuevo del emperador” contiene más diálogos entre personajes comparado con el relato de Don Juan Manuel, el espíritu de ambos textos claramente se mantiene.

2) *Intertextualidad interna y obra abierta*

Ambos textos son cortos y están escritos en forma de narración. Si bien “De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño” es parte de un libro mayor donde los personajes del Conde Lucanor y el consejero Patronio

se repiten, los *exempla* pueden funcionar independientemente, sin necesidad de leer los textos precedente o los ejemplos posteriores.

Ambos textos, en su argumento común, poseen pequeñas variantes: el rey en un caso, un emperador en el otro; tres bribones en un texto, dos en el otro. No se prestará demasiada atención a elementos que aparentemente no producen cambio de significado alguno. Me concentraré en rasgos textuales que tal vez resulten en interpretaciones distintas. Por ejemplo, en *El Conde Lucanor* se ve que el paño solo puede ser visto por hijos legítimos. “El traje del emperador” tiene una tela maravillosa que resulta invisible para ineptos y estúpidos. ¿Puede ser ésta una diferencia sustancial? En *El Conde Lucanor* se especifica las razones por las cuales la mencionada tela, que revela quién es un hijo legítimo, resulta interesante para el monarca. Dichas explicaciones vuelven la cuestión un asunto más económico que social:

El rey plogo desto mucho, teniendo que por aquel paño podría saber cuáles omnes de su regno eran fijos de aquellos que devían seer sus padres o cuáles non, et que por esta manera podría acrescentar mucho lo suyo; ca los moros non heredan cosa de su padre si non son verdaderamente sus fijos (Manuel 153).

El rey moro se queda con las pertenencias de los bastardos según la ley, y dicho elemento, ausente en el relato Andersen, enciende la codicia del monarca en la narración de Don Juan Manuel. Sin embargo, la función de las telas termina por ser la misma y esto se explica mejor por otra consecuencia sugerida en *El Conde Lucanor* y directamente explicada como una virtud en Andersen: la tela descubre la incapacidad de un funcionario para ocupar su cargo. En *El Conde Lucanor* se dice que el mismo rey temía perder su puesto y que su alguacil, que llegó

después como emisario, pensó que si no mentía “perdería toda su onra” (Manuel, 154). Algo parecido ocurre con el viejo ministro del emperador “skulde jeg due til mit Embede?”³⁷ (Andersen 108) Lo mismo se repetirá después con un nuevo emisario, quien piensa que es mejor conservar su empleo a decir la verdad.

El fraude es descubierto gracias a las palabras de un negro, de acuerdo al texto español, y de un niño, según la versión escandinava. Esta diferencia tampoco parece ser decisiva. Ambos personajes pueden ser tratados como marginales frente al mundo de los adultos y ciudadanos con derechos y posiciones sociales. Lo importante es que ninguno de los servidores ni los consejeros del rey/emperador, ni los propios monarcas por su cuenta descubren el engaño, y esa puntualización se mantiene en ambos relatos. El detalle de que es un niño y no un negro quien pone en evidencia lo absurdo de la situación no produce ninguna diferencia sustancial en el texto.

Aunque sin ocasionar tampoco cambio alguno destacable, cabe apuntar que Hans Christian Andersen ha añadido cierto detalle explicativo ausente en *El Conde Lucanor*. Aunque la tela es invisible, el rey no sospecha de un engaño ni siquiera cuando se viste con el traje: la tela puede no ser vista, pero debería tener un peso. Andersen soluciona el asunto con un diálogo, donde uno de los granujas precisa al emperador: “Det er saa let, som Spindelvæv! Man skulde troe man havde ingen Ting paa Kroppen, men det er just Dyden ved det!”³⁸ (Andersen 110).

³⁷ “¿No seré adecuado para mi cargo?” (la traducción es mía).

³⁸ “Es tan liviana como una telaraña. Uno creería que no lleva nada sobre el cuerpo, pero esa es justamente su virtud” (la traducción es mía).

Los dos textos son muy cercanos, a tal punto que la composición y elementos dentro de los mismos los hacen compartir interpretaciones. Mencionaremos algo más al respecto en las conclusiones.

3) *Marcadores intertextuales, alusiones y paratextos*

Taylor (*Emperor's* 24) ha incluido en sus estudios cierta referencia a Hans Brix, uno de los principales investigadores y críticos de la literatura danesa, quien afirma que Hans Christian Andersen poseía una traducción de *El Conde Lucanor* en alemán, y que esa sería la fuente que conecta a Don Juan Manuel con el escritor escandinavo. En este apartado analizaremos esa sugerencia basados en la posibilidad de que, además, exista algún marcador intertextual o alguna alusión en el texto que apunte en la misma dirección.

Dentro del cuento “El traje nuevo del emperador” no existe anotación explícita alguna que remita a *El Conde Lucanor* o a otra fuente como posible origen de la narración. Sin embargo, es en el apunte paratextual “Til de ældre Læsere” (“A los lectores mayores”) en *Eventyr, fortalte for Børn* donde se encuentran un par de elementos de interés. En dicha nota, fechada en marzo de 1837, Hans Christian Andersen se dirige a su público y descubre algunos detalles de su proceso creativo y de las historias contenidas en su volumen. Afirma, por ejemplo: “Aldeles min egen Opfindelse ere de tre: Den Lille Idas Blomster, Tommelise, Den lille havfrue”³⁹ (Andersen 20). ¿Pero qué pasa con el resto de historias?

³⁹ “De mi propia inventiva provienen tres historias: Las flores de la pequeña Ida, Pulgarcita y La sirenita” (La traducción es mía).

Taylor y otros estudiosos no ofrecen en sus ensayos una mención explícita hecha por Andersen sobre la obra española, o cualquiera de sus posibles antecedentes alemanes e italianos. Normalmente se ha trabajado con conjeturas basadas en las ineludibles similitudes entre ambas narraciones. Hemos señalado que Taylor (*Emperor's* 24) especula con una traducción que Hans Christian Andersen poseía de *El Conde Lucanor*, apuntando que era una versión alemana, probablemente aquella de Ed. von Bülow “So ist der Lauf der Welt”. Recurrimos ahora a la fuente de primera mano:

Ogsaa Kejserens nye Klæder er et Æstetisk Indlæg. Stoffet er hentet fra en middelalderlig spansk Fortæling af Don Juan Mnauel. Den foreligger oversat i 1836 i E.v. Bülow „Novellenbuch” 4de Bd. Under Titelen: So ist der Lauf der Welt. Vittig og skarpt har Andersen fortalt os historien; men med yderlig Forsigtighed. Thi hvor er de morsomme Figurer han kan henkaste paa Papiret i tre Streger? Hvor de Ord med dobbelt Bund, der leder fra Overfladen ind i Digtningens Hjerter? Andersen har ikke blot skjult sin Anvendelse af Fabeln, han har fuldkommen fjernet hvert Spor af den⁴⁰ (Brix 93)

Descubrimos que Brix especifica el origen de la versión de *El Conde Lucanor* en la traducción al alemán, por lo que el apóscito de Taylor es exacto. Tampoco duda Brix en admitir la influencia del texto hispano en el autor danés, aunque termina por resultar curiosa su acotación de que Andersen ha intentado borrar toda huella del texto previo, la cual podemos interpretar de dos maneras: o bien hubo una transformación completa del texto en Andersen y así desaparece el rastro ibérico

⁴⁰ “También ‘El traje nuevo del emperador’ es una propuesta estética. El material fue tomado de una historia medieval española por Don Juan Manuel. Se encuentra en una traducción de 1836 a cargo de E.v.Büllow „Novellenbuch’, en el volumen cuarto, bajo el título ‘So ist der Lauf der Welt’. Gracioso y agudo, Andersen nos ha contado la historia, pero con extremada prudencia. ¿Dónde están las figuras graciosas que él nos ha delineado en tres trazos? ¿Dónde las palabras con doble significado que nos llevan de la superficie al núcleo de la composición literaria? Andersen no ha ocultado solamente su uso de la fábula, él ha hecho desaparecer completamente cualquier rastro de ella” (La traducción es mía).

del mismo, o bien se produjo un plagio, desapareciendo entonces cualquier mención explícita a la obra de Don Juan Manuel y a su autor.

Sin embargo, la afirmación de Brix es inexacta. Andersen no ha ocultado su fuente y, con seguridad, tampoco tenía la intención de apropiarse del texto sin mostrar la raíz hispana del mismo. Descartando la comparación entre los relatos, hay una manera más fácil para comprobar el aparente vínculo Don Juan Manuel-Andersen. Existe una mención hecha por Andersen a manera de apunte paratextual, aunque lo extraño es que no aparezca mencionada por los estudiosos interesados en este cuento. La acotación la encontramos en la misma nota “Til de ældre Læsere”, incluida en el volumen donde se publica por vez primera “El traje nuevo del Emperdor”. Dicha mención dice: “Det kortere eventyr ‘Keiserens nye Klæder’, som slutter Heftet, er af spansk Oprindelse. Hele den morsomme Idee skyldes vi Prinds Don Juan Manuel, født 1277, død 1347”⁴¹ (Andersen 19).

4) *Hipertextualidad*

Los cambios del danés son suficientes como para considerar su texto como una versión del apólogo de Don Juan Manuel. A pesar de ello, la variante no puede ser considerada una parodia o un verdadero travestimiento del original. Tampoco podríamos tomar en consideración la posibilidad de un pastiche, pues la versión danesa no imita el estilo y la estructura general de los *exempla* contenidos en *El Conde Lucanor*, y por ende tampoco del ejemplo XXXII en particular.

⁴¹ “El cuento corto ‘El traje nuevo del emperador’, con el que termina el volumen, es de origen español. Debemos esta graciosa idea en su totalidad al príncipe Don Juan Manuel, nacido en 1277, muerto en 1347” (La traducción es mía).

5) *Extratextualidad*

En ninguno de los dos casos se aplica esta opción. La posibilidad del fraude hacia un rey podría ser la base de la historia, pero el argumento contiene demasiados elementos, tanto absurdos como específicos, para buscar su fuente en una anécdota. Pero si el comportamiento sin sentido de un monarca hubiese sido matizado y deformado por la literatura popular antes de pasar al texto escrito, entonces sería el siguiente punto de la metodología el que resultara pertinente para este estudio.

6) *Tradición oral común*

Hans Christian Andersen ha justificado su obra literaria gracias a la abierta presencia de otras fuentes, siendo el suyo un trabajo de reelaboración en la mayoría de los casos:

I min Barndom hørte jeg gjerne Eventyr og historier, flere af disse staae endnu ret levende i min Erindring; enkelte synes mig at være oprindelige danske, ganske udsprungne af Folket, jeg har hos ingen Fremmed fundet de samme. Paa min Maade har jeg fortalt dem, tilladt mig enhver forandring, jeg fandt passende, ladet Phantasien opfriske de i Billederne afblegede Farver⁴² (Andersen 19).

Taylor (*Emperor's* 17-27) afirma que ciertas semillas primigenias de “El traje nuevo del emperador” pueden rastrearse hasta la literatura oral y hallarse también en ciertos textos escritos de origen alemán, italiano e incluso polaco, algunos de ellos vinculados con elementos religiosos y, normalmente, con una pintura como

⁴² “Durante mi niñez escuché con gusto historias y cuentos de hadas, muchos de ellos viven todavía en mi memoria; me parece que son de origen popular danés y que están bastante extendidos entre la gente, no he encontrado entre extranjeros algo parecido. A mi modo los he contado, permitiéndome cualquier cambio que encontrara adecuado, cargando la fantasía para refrescarlos con imágenes de colores” (La traducción es mía).

objeto milagroso. Entre estas obras se cuentan episodios del *Pfaffe Amîs* (1236) y *Le Bouffonnerie de Gonnella, cosa piaceuole et da ridere* (1585). Aunque él y otros investigadores incluso han llegado a mencionar como antecedente a *El retablo de las maravillas* (1615) de Cervantes, resulta obvio que el texto de Andersen absorbe los elementos de Don Juan Manuel sin la necesidad de recurrir al resto de obras precedentes, volviéndose la versión hispana el modelo único para esta historia:

In this Juan Manuel has created what becomes the classical literary form of the tale, and its later history is almost wholly in the field of literature. The merit of Juan Manuel's invention lies in the drastic utilization of the King's credulity to bring about the catastrophe; only in Juan Manuel and in the literary tradition dependent on him is this so cleverly brought about (Taylor *Emperor's* 24).

En cuanto a los textos de *El Conde Lucanor*, estos también encuentran sus fuentes en textos folclóricos o manuscritos precedentes. Ayerbe-Chaux (140-149) los evalúa y admite al mismo tiempo la deuda que debemos para este tipo de estudio a Taylor. En busca de las fuentes de *El Conde Lucanor*, Ayerbe-Chaux se concentra principalmente en *Pfaffe Amîs*, en una historia turca (“Los 40 visires”), en una versión anónima italiana y, finalmente, un texto francés: *Le Manteau mal taillé*, sobre el cual Ayerbe-Chaux se muestra algo escéptico: el supuesto, sugerido a su tiempo por el hispanista francés Adolphe de Puibusque, no parece del todo decisivo. Se conoce que los cuentos de Don Juan Manuel bebían de distintas fuentes, desde las de origen hindú como el libro de *Barlaam y Josafat* hasta Esopo. “Los hay de origen oriental, clásico, arábigo-hispano, de historia o pseudohistoria española, etc.” (Sotelo 52).

Es llamativo que, al fin y al cabo, Andersen solamente ejecuta lo que los contemporáneos de Don Juan Manuel consideraban correcto y normativo respecto a su propia tradición literaria: tomar textos y reformarlos con fines pedagógicos. Un paratexto del desconocido autor del *Libro del caballero Zifar* (del año 1300, aproximadamente) confirma que cualquiera poseería legítimo derecho de tomar obras para mejorarlas. En el “Prólogo” de la obra encontramos:

E porque la memoria del ome ha luengo tiempo, e non se pueden acordar los omes de las cosas mucho antiguas sy las non fallan por escripto, e porende el trasladador de la estoria que adelante oyredes, que fue trasladada de caldeo en latin e de latin en romance (...) Pero esta obra es fecha so emienda de aquellos que la quisieren e la sopieren emendar sy quier; porque dize la escriptura: “qui sotilmente la cosa fecha emienda, mas de loar es que el que primeramente la fallo”. E otrosy mucho deue plazer a quien la cosa comiença a fazer que la enmienden todos cuantos la quesieren emendar e sopieren; ca quanto mas es la cosa emendada, tanto más es loada (*Libro del Caballero Zifar* 70-71)

7) *El antetexto*

Es posible resolver la controversia entre ambas obras sin la necesidad de recurrir a posibles antetextos. La diferencia temporal entre los dos casos es de quinientos años aproximadamente, por lo que el antetexto no aportaría ningún dato relevante para la cuestión de cuál obra fue publicada primero. Por otra parte, los originales de *El Conde Lucanor*, incluidos en el códice de Peñafiel, desgraciadamente se perdieron tras un incendio. Aquello que ha llegado hasta nosotros es un manuscrito posterior que reposa en la Biblioteca Nacional de España.

8) *Conclusiones*

Ambas historias mantienen objetivos que no defienden la moderna premisa de arte por el arte. *El Conde Lucanor* es una obra didáctica: muestra y aconseja al

lector. Lo mismo hace Hans Christian Andersen: su obra enseña e inculca valores a su propio lector objetivo: los niños. Y a pesar de ello, ambas historias no descuidan propósitos estéticos. A Don Juan Manuel se lo considera como el primer escritor en letras castellanas que tiene conciencia de su trabajo y de la importancia estética del texto, incluso bajo fines pedagógicos. Hans Christian Andersen es también un literato interesado en la comunicación amena, y es asimismo un refundidor como Don Juan Manuel: ambos toman su material de otras fuentes, pero terminan por recrearlas a placer.

El estudio del presente caso demuestra la inexistencia de plagio. Es verdad que ambos textos poseen fuertes similitudes y podemos interpretarlos de una misma manera. Sin embargo, Andersen menciona su préstamo en una nota a los lectores adultos, donde además explica el origen folclórico de otras de sus producciones. Mientras que Don Juan Manuel, sumergido en la tradición de la Edad Media, también toma prestadas historias, en su caso de origen bastante disímil. De esta manera “De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño” tiene su propia prehistoria creativa.

En varias fuentes se menciona la similitud entre “El traje nuevo del emperador” y aquel ejemplo XXXII de Don Juan Manuel. En ninguna de esas fuentes se alude, sin embargo, a que el propio Hans Christian Andersen había aceptado y descrito el origen de su texto en la nota paratextual publicada junto con “El traje nuevo del emperador” y los otros relatos del volumen de 1837. Tras revisar los textos originales, hemos dado con una puntualización que tiene significancia tanto para quienes ven el plagio desde un asunto literario e

intertextual como para los que lo ven desde una óptica meramente moralizante. En el primer caso, las descripciones necesarias ya han sido elaborado en estos apartados. En el segundo, habrán encontrado paradójico que un autor de libros para niños, sobre todo uno tan representativo como Andersen, moralizara con sus historias mientras impusiera el robo con sus acciones. Ahora sabemos que el propio autor ha apuntado la fuente de su obra.

7. OBSERVACIONES FINALES

7.1 Logros obtenidos

No es extraño que quienes disfrutamos de un libro en nuestro tiempo libre detengamos nuestra lectura con la impresión de que, justamente eso frente a nuestros ojos, lo hemos leído en otra parte. La pregunta implica la evaluación de esas semejanzas y su validez. El presente estudio confía en ser una guía dentro de esta problemática.

La investigación tenía como objetivo, además de evaluar el término plagio a partir de la transtextualidad de Gerard Genette, el desarrollo de una metodología de comparación textual. En la primera parte de la tesis se han hecho aportes para la comprensión de la temática que, en estudios previos, eran completamente inexistentes. Destaco entre los más relevantes: la postura genettista presenta inconsistencias para explicar el fenómeno del plagio; visto desde el canon, el plagio posee ciertas particularidades morales vinculadas al trabajo mecánico; la intertextualidad y el plagio son fenómenos transtextuales diversos; la producción y recepción desde la perspectiva del robo literario obliga a aceptar un campo extratextual, esto es a un autor con intenciones. Si bien al final de cada capítulo se ha incluido un acápite de conclusiones, paso ahora a sintetizar los resultados de esta investigación y justificar la coherencia de las partes en un sistema.

Aunque es un punto de partida ineludible, las reflexiones transtextuales de Genette han resultado insuficientes: Genette se enfoca en la hipertextualidad,

no en el plagio. Su noción de plagio desde lo transtextual exige la copia literal, pero se ha comprobado, a partir del uso de sinónimos y la mención a versiones que no aluden al hipotexto, que la concepción de plagio y su oposición a lo canónico va mucho más allá. Cuando la transformación es mínima o mecánica, ya sea en la permutación de elementos, la ampliación de un texto o su reducción, lo normativo es la mención al hipotexto. Me he visto en la obligación de rediseñar Genette⁴³ y evaluarlo en las afinidades que términos como hipertextualidad o paratextualidad o *avant-texte* pueden guardar con el objeto de estudio. Se ha complementado con otras nociones transtextuales, como intertextualidad pura o intratextualidad, y con las reflexiones teóricas de autores como Álvarez Sanagustín y Sanders para que el concepto de copresencia de textos sea aplicable en una metodología comparativa.

El lector relaciona una obra con un universo amplio o limitado, dependiendo de su bagaje cultural. En un intento por sacar el mayor provecho al placer de la lectura, los lectores especializados intentan mostrar y descubrir guías que para ojos neófitos son invisibles. Sin embargo, ¿se debe otorgar los derechos de autor al lector?⁴⁴ Aunque el papel del receptor es crucial, el presente estudio -

⁴³ La alteración de su propuesta taxonómica es algo que en su momento él mismo aceptó como válido: “La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales, de entre las que solo una nos ocupará directamente aquí, pero antes es necesario, aunque no sea más que para delimitar y segmentar el campo, establecer una (nueva) lista de relaciones que corre el riesgo, a su vez, de no ser ni exhaustiva ni definitiva” (Genette 10).

⁴⁴ Hemos hablado de Eco y su noción de “obra abierta” que se resiste a dar libertades ilimitadas al lector: el texto es el que finalmente tiene la palabra: “Según algunas lecturas críticas contemporáneas, la única lectura fiable es una mala lectura, la única existencia de un texto viene dada por la cadena de respuestas que suscita y, como indicó maliciosamente Todorov (citando a Lichtenberg a propósito de Boehme), un texto es solo un picnic en el que el autor lleva las palabras, y los lectores, el sentido” (Eco, *Interpretación* 26).

de corte normativo- encuentra objeciones en el extremismo relativista: no suponer más allá de lo que la obra efectivamente muestra.

Como no existe una medida exacta que determine originalidad o ausencia de ella, cuando se trata de plagio muchos casos serán discutibles. De todas maneras se han planteado varios puntos de referencia para reducir el margen de discusión: tras definir términos, exponer ejemplos complicados y reflexionar sobre los asuntos espinosos de la teoría, se ha propuesto finalmente un método de aproximación textual que, se insiste, resulta ecléctico y pragmático. Varios casos han sido analizados: el resultado del primero no apunta al plagio, pero sí a una legítima influencia. Las herramientas usadas para comparar los textos de Borges y Papini han sido capaces de considerar la influencia (intertextualidad pura) e identificarla plenamente, lo cual viene a convertirse en un logro. Lo mismo ocurre con la comparación entre “Emma Zunz”, del propio Borges, en relación con “Los vestidos de una dama”, de Alonso Cueto.

La cuestión de los poetas modernistas se confirma como de plagio. El mayor interés en el análisis de Berisso y Noboa Caamaño radica en la incorporación del antetexto como herramienta para un método de comparación, además del aporte crítico en relación a los metatextos: trabajos previos que analizaban esta controversia y que no eran totalmente de corte transtextual. La ausencia del antetexto de Berisso y la disposición de una copia no el original del antetexto de Noboa Caamaño no disminuyen la trascendencia de un caso que sirve como demostración: ha permitido ejecutar reflexiones válidas, ampliar la noción de texto al incluir las versiones anteriores y la posibilidad de que otros

textos o discursos atípicos, las letras de canciones por ejemplo, sean analizados a un mismo nivel que las obras literarias. Esto abre un mayor número de posibilidades en el momento de aplicar la metodología comparativa.

Federico Andahazi y Agustín Cuzzani protagonizan un lance donde la noción de intertextualidad propuesta traspasa categorías literarias: un texto en formato novela y otro a modo de obra teatral no implica concluyentemente, y tan solo por tratarse de géneros distintos, la inexistencia del plagio. En su momento se evaluaron los cambios que producen que un texto sea considerado distinto, la tipología y normativas existentes con las paráfrasis y adaptaciones, y el hecho de las versiones legitimadas implican la existencia de un marcador. En el caso de Andahazi, sin embargo, esa especificación no era necesaria porque no alude al texto de Cuzani. Habría sido recomendable, sin embargo, que Andahazi mencionara la fuente en alguna nota paratextual. Se ha descubierto que el hipotexto proviene de una fuente común, y se sabe de su existencia gracias a la evaluación de una nota paratextual del propio Cuzzani.

Un marcador textual, en cambio, resultaba obligatorio en el texto de Pablo Neruda si su objetivo era parafrasear a Tagore en la primera edición del “Poema 16” (Editorial Nascimento, 1924). El cambio de códigos en la traducción implicaría un nivel en el cambio semántico, tal y como lo sugiere Genette, pero dicha variación no es siempre relevante: puede existir plagio entre textos publicados en idiomas distintos. En la comparación incluso se descubrió un error interpretativo que vincula directamente el trabajo de Camprubí con el producto final de Neruda. Y para terminar, el ejemplo de Don Juan Manuel, en

relación a Hans Christian Andersen, brinda la ocasión de comentar nuevamente la importancia de los paratextos por un lado, y la architextualidad y tradición literaria por el otro.

En todos estos casos se ha recurrido, como herramientas de aproximación, a distintos tipos de transtextualidad, no solamente a la intertextualidad o a la hipertextualidad genettista. La metodología propuesta acepta las exigencias del término plagio: una carga moral inmanente y la existencia del autor. Se ha visto, asimismo, que en múltiples casos los paratextos mostraban una respuesta a estas cuestiones.

Durante el presente estudio, además de los seis textos centrales de análisis, se mencionaron casos complicados. Nueva información ha salido a la luz, lo cual ha permitido armar sobre la marcha la metodología, además de redefinir y reflexionar sobre ciertos conceptos. La noción de plagio, tal y como fue planteada en un inicio, ha sido enriquecida durante el desarrollo del estudio. De esta manera, se ha evitado el peligro al cual se refiere Holmes: “I have no data yet. It is a capital mistake to theorize before one has data. Insensibly one begins to twist facts to suit theories, instead of theories to suit facts” (Conan Doyle, *Adventures* 18-19). Siempre hemos intentado evaluar los ejemplos dentro de un contexto con la mayor cantidad de datos posibles.

El símil con el investigador de Baker Street no tiene nada de casual. La tarea de un estudioso científico, por esa dinámica de averiguación y descubrimiento, emula la de un detective; y algunos supondrán que el descubrimiento de un texto como plagio o no resulta una tarea para un policía

literario. En todo caso, esta última ramificación comparativa no viene a ser completamente exacta. La policía defiende la moral, pero sobre todo la ley. El interés por el plagio en este estudio es artístico e implica las consideraciones sobre la tradición literaria, que pueden ser diversas a la legislación vigente.

No solamente se ha desarrollado un método comparativo: el estudio se ha propuesto echar luz sobre el problema del plagio desde la transtextualidad y, como resultado colateral, varios fenómenos han sido puestos en consideración, además de resolverse cuestiones relacionadas con la ambigüedad de determinados términos literarios. Se demostró que la extensión y la particularidad son factores importantes en estas aproximaciones. Ambos elementos, sin embargo, pueden ser sujetos de discusión de acuerdo al contexto.

Tal y como se ha expuesto en la introducción, el plagio tiene causas y consecuencias en nuestra manera de entender la recepción de textos y su producción. Por ende las reflexiones del plagio se han visto complementadas con posturas congruentes con el objeto de estudio: la existencia del autor y su vida marginal (Jason Holt) y las intenciones del texto (Umberto Eco). Asumo que un texto puede tener distintas interpretaciones, pero no todas. Esta suposición de que en un texto plagiado las interpretaciones del hipertexto deberían ser idénticas con respecto al hipotexto, es correcta solamente si la aproximación de Genette sobre el plagio (la presencia literal) se repitiese de manera abarcante como en el caso de Berisso y Noboa Caamaño: en la práctica, se trata de un solo poema, si bien Genette podría señalar que son dos textos distintos por las variantes paratextuales del título y el epígrafe.

Pero el plagio implica la copresencia de textos (no necesariamente la similitud absoluta de los mismos), la ausencia de un marcador intertextual y la sensación de trabajo mecánico (mala fe). Justamente los metatextos sobre la escritora Ana Rosa Quintana apuntan en esa dirección: Quintana copió páginas enteras de Danielle Steel y de Ángeles Mastretta. Su novela podría tener una interpretación diferente a las obras de Steel o Mastretta, pero el texto falla en señalar el hipotexto o alguna nota paratextual de que se trata de un collage; la copresencia es evidente porque el trabajo termina por ejecutarse mecánicamente, sin ningún tipo de asimilación.

A diferencia de la architextualidad, cuya condición puede mencionarse o no en forma de paratexto (Genette 13), existe unanimidad de criterios entre los principales teóricos de la transtextualidad sobre la relevancia de señalar la fuente en el hipertexto (Genette 156; Plett 5; Riffaterre *Text* 251; Martínez Fernández 97-98). La ausencia de una nota o marcador textual en obras cuyos hipotextos son de difícil identificación ubica a esta copresencia discursiva fuera de una tipología intertextual legítima. Esto es, entra dentro del campo del plagio, pues como legítimo entendemos las prácticas aceptadas por la tradición y las actuales convenciones literarias. Las obras que son canónicamente una apropiación o un hipertexto, donde encontramos elementos asimilados de tal manera que forman un discurso diferente al del hipotexto, son válidas en sí mismas y no requieren de un marcador intertextual.

De todas formas, Sanders (41) intuye que las convenciones podrían cambiar. Lo que no está claro sobre su postura es si ésta es legal o artística, si

Sanders quiere la libre circulación de ideas y su uso sin permiso explícito del autor, fenómeno que ocurre en literatura todo el tiempo y que se legitima, cuando los elementos no están asimilados, con una señal textual; o si aboga por el uso de esas mismas ideas sin señalar la fuente, apuesta que va en contra de la tradición literaria y, en ocasiones, de la leyes de propiedad intelectual.

Si se admite que las convenciones están cambiando, que el préstamo sin la mención a la fuente es lo más común en la literatura de hoy, entonces el plagio no se vuelve un problema en sí, sino un síntoma de que algo ocurre en la sociedad. En ese aspecto, se pueden identificar algunas funciones (Foucault 14-17) que el autor posee y que, de no existir, reflejarían dicho cambio social. Sin embargo, el supuesto escenario es un mito. Primero, los discursos no deberían ser objeto de apropiación, pero sabemos que lo son: incluso entre los literatos considerados posmodernos, los más relevantes publican en editoriales conocidas y mantienen textos protegidos por el derecho de autor. Segundo, Foucault aspira a que la función del autor afecte todos los discursos de una forma universal y constante, algo que tampoco ocurre: los lectores aún se pregunta quién escribió el texto, en qué circunstancias fue ejecutado, y esas respuestas afectan la recepción.

Esto se aplica a cualquier género artístico:

When we see an English country scene in the shapes and colours on canvas called *The Hay Wain* we are recognizing an intention on the part of the artist that we should see the shapes and colours in this way... What we are recognizing is the deliberate exploitation of those conventions. If we discovered that *The Hay Wain* had been produced accidentally by monkeys throwing paint at a canvas, our attitude towards it would change. We would then see a country scene in it much as we see pictures in the fire, assuming that such seeing is merely a projection from our own imagination which bears no necessary correspondence to a purposeful arrangement made by another (Sheppard 14).

Esta última función se vincula con la siguiente, porque somos todavía nosotros, el público, bajo la influencia del sistema, el marketing editorial o la academia, quienes construimos la imagen del autor: le otorgamos estatus distinto y asumimos su genialidad y originalidad aunque no tengamos estas dos nociones lo suficientemente claras. Y al final, como cuarto punto en disputa, el autor todavía puede representar a distintos individuos. El *yo supongo* sigue siendo actual.

El autor ha mantenido sus funciones, muy a pesar de Foucault. La información fluye gracias a las nuevas tecnologías, pero la autoría en nuestra sociedad está protegida por la tradición y la legalidad, a pesar de que en muchas ocasiones ambos puntos no confluyan. En el internet circula la información y se encuentra acceso a miles de obras. Al mismo tiempo, las mismas tecnologías han desarrollado programas que descubren el plagio literal, entendido como la repetición de sintagmas, para proteger el derecho a la apropiación del texto.

El discurso es un producto: en principio, tiene dueño. Y no parece que esta característica vaya a cambiar a corto plazo. Los ejemplos de Acker y Hegemann son elocuentes: aunque representantes conocidas de la generación *copy-paste*, toman al mismo tiempo distancia del plagio. Usan los textos que consideran necesarios para su trabajo, pero al menos en su comportamiento público, ambas rechazan una posible intención de ocultar las fuentes. No reivindican el plagio como tal, es más: reniegan de la mala fe. Al mismo tiempo, ambas publican libros con número ISBN. La supervivencia o no de esta generación depende de cómo es aceptada, no solo por la crítica que puede ser

tradicionalista o no, sino por el público que también construye la imagen del autor. El producto final se acercará al plagio no solo por ocultar el nombre de un autor, también por construir la impresión de ser un trabajo mecánico y no intelectual, y esto ocurre por la carga moral que el término conlleva. Algunos trabajos de autores posmodernos se diferencian, en este aspecto, más que otros.

Aunque la percepción del público con respecto al plagio parece inmutable a corto plazo, es teóricamente posible que las convenciones se transformen y en algún momento se rompa la tradición. En el acápite 7.2 plantearemos que el área económica podría influir en un cambio de paradigma, aunque sin fracturar la organización social que Foucault llama individualista, burguesa e industrial.

Algunos escritores confunden el término intertextualidad con el de plagio. En cierto momento se planteó la posibilidad de que, debido a una hipotética ambigüedad, la intertextualidad tuviera suficientes lagunas como para no ser considerada una herramienta teórica seria. Sin embargo, tras un repaso de sus fundamentos y los resultados obtenidos gracias a su aplicación, parece claro que estamos hablando de un instrumento con rigor académico.

El plagio es un tipo de intertextualidad, pero a diferencia de otras tipologías (alusiones, versiones, etc.), carece de la legitimidad desde la tradición. Por ello, futuras propuestas taxonómicas deberían considerarla como una categoría aparte dentro de la transtextualidad y no como un adjunto de la intertextualidad, tal y como sugiere Genette: no negamos la copresencia de textos, pero insistimos en la ausencia del respaldo canónico.

Parece ser que los literatos, sobre todo aquellos acusados de plagio, son entusiastas difusores de esta confusión entre intertextualidad y plagio. La abundancia de estas definiciones de segunda mano son un factor de desconcierto. No hay necesidad de mezclar nociones, o de inventar nueva terminología cuando se aplica la existente: muchos de esos textos denominados plagios son solo secuelas o pastiches.

La complejidad de esta temática toca otros puntos. Por ejemplo, el uso de marcadores intertextuales garantiza solamente la presencia de un hipotexto, cuyo conocimiento teóricamente enriquecería la lectura del hipertexto. No garantiza la superación de potenciales inconvenientes relacionados con la originalidad, y el plagio se encuentra en esta área. Genette ya había mostrado su escepticismo hacia la imitación directa. Podría darse el caso de una novela con una cita intertextual abundante. Aunque posible, en la práctica parece irrelevante la repetición de textos que no se asimilen, en contextos similares, sin ninguna justificación argumentativa, y la inclusión exagerada de intertextualidad podría afectar las intenciones expresivas del autor en vez de enriquecerla. Incluso podría volver a esto un trabajo más de antólogo, de seleccionador de textos, que de creador desde una perspectiva histórica. Como vemos, cuando la práctica intertextual se vuelve feroz, podría ubicarse en la antípoda de lo considerado tradicionalmente como creación y trabajo intelectual.

También relativo a la intertextualidad está el uso de la alusión y su posible vínculo con el plagio. Aunque ambos son distintos, para su descubrimiento se necesita de un lector especialmente atento y, en algunos casos,

especialista. Las alusiones que mejor funcionan provienen de textos de fácil identificación, pero también se vuelven válidas las alusiones de obras de menor divulgación siempre y cuando se produzca alguna mención paratextual a la fuente. Sabemos que un autor sagaz puede echar mano de distintas estrategias para dejar en claro ese guiño al lector. Pero al igual que ocurre con otras formas de relación textual, no se puede proponer una receta fija, como sería un número determinado de líneas, o una forma definida e inflexible de mostrar el préstamo. Cada caso amerita un peritaje por separado para dar con la *intención* del texto.

Se podría apuntar que una investigación respecto al plagio en literatura es útil solamente para el área jurídica y las leyes del derecho de autor, que el ámbito de un estudio así no es propiamente literario. Desde luego, la presente metodología podría ser útil también para abogados. Un texto literario puede ser analizado a su modo por otra ciencia, de la misma forma en que la literatura puede echar mano de textos que en un principio se los consideraba pertenecientes a otros ámbitos. Mas la presente investigación no se concentra en los derechos de autor. En efecto, para la ley podría no existir diferencia entre intertextualidad y plagio. Si un texto utiliza páginas o párrafos enteros de otro, y si ambos libros se publican con cierta cercanía en el tiempo, o en todo caso, no se amparan en la ley de los 70 años, tiempo tras el cual los derechos de autoría se pierden desde la perspectiva legal⁴⁵, pues se ha cometido una infracción jurídica, aunque en el momento de citar se utilicen marcadores intertextuales. Es decir, cierta práctica

⁴⁵ Y si no recordemos el caso de Alice Randall y su novela *The Wind Done Gone* mencionada al inicio de este estudio. A pesar de tratarse de un texto diferente con relación a su hipotexto, era al mismo tiempo una secuela de *Gone With The Wind*, los derechos de autor se respetaron en primera instancia.

podría tener aceptación dentro de los códigos literarios, pero resultar al mismo tiempo inaceptable ante la ley.

Para finalizar este apartado, aunque la discusión teórica en la presente investigación termina siendo más extensa que el análisis de los casos, ha sido la complejidad del tema la que así lo ha determinado. Como resultado final, sin embargo, esperamos que ambos puntos hayan sido cubiertos de manera satisfactoria.

7.2 Futuras investigaciones

La metodología planteada puede ponerse a prueba y los casos de análisis parecen no escasear. En el capítulo 3, por ejemplo, se mencionaba como posible objeto de estudio la comparación entre la novela de Manuel Scorza, *Garabombo, el Invisible* con *Invisible man*, de Ralph Ellison.

Por otra parte, ponemos la metodología a consideración de comentarios y objeciones. Aunque se ha intentado hacer el mejor trabajo posible, la labor intelectual implica la superación del pensamiento y habrá quienes tengan diferentes ideas para apuntalar el método aquí propuesto.

Adicionalmente, otras metodologías de comparación de textos para distintas áreas de las ciencias humanas, como la historia o el periodismo, podrían encontrar algún valor en el presente estudio⁴⁶, que de alguna manera servirán como guía para desarrollar sus propios pasos de análisis con las consideraciones

⁴⁶ Muchos ensayos históricos podrían resultar cercanos al ensayo literario, y el llamado Nuevo Periodismo está a caballo entre la literatura y el reportaje convencional. En estos casos la metodología desarrollada podría no necesitar demasiados ajustes. Sin embargo, cuando el objeto de estudio incluya un corpus de documentos históricos o trabajos periodísticos tradicionales, además de un punto de vista donde la verdad de los hechos trascienda el estilo artístico, la situación sería diferente.

inherentes a sus campos de investigación. Pongamos el caso del historiador noruego Karsten Alnæs, acusado de plagio. El comité que analizaba su situación consideró que ésta entra en claro conflicto con la ética académica. Además:

El comité no desea dar reglas normativas sobre cómo la historia deberá ser presentada, pero enfatiza la importancia de que el autor y la editorial aclaren de qué tipo de presentación de material se trata y cuál ha sido el aporte del autor⁴⁷ (Landro 53. La traducción es mía).

Tal vez el comité no quiso entregar reglas normativas por la misma razón por la cual St. Onge se resistía a definir el término plagio: “It is too laborious to attempt to improve it” (52). Quizá no era su responsabilidad o no se sentía con el derecho de sugerir unas normas que, para muchos, significa coartar la libertad expresiva. Pero cuando el marco referencial es una teoría con métodos de aproximación para un análisis, la consideración de ciertas reglas parece ineludible; para una disciplina como la historia, incluso más, pues el componente expresivo no debería, teóricamente, empujar a un lugar secundario la presentación de los hechos.

En el análisis del “Poema 16” de Neruda se apuntaron algunos aspectos de la traducción, y en el capítulo 3 hubo una evaluación del caso de *Babi Yar*, cuyo texto original no llegó a manos de D. M. Thomas sino que éste lo conoció gracias a una transposición (traducción). Se produce el préstamo en dos niveles distintos: el semántico y el sintáctico, lo cual implica el uso de otro trabajo intelectual: en este último caso, el del traductor David Floyd. Aunque eso podría

⁴⁷ La cita original es: ”Utvalget ønsker ikke å gi noen normative føringer for hvordan historie skal fremstilles, men understreker viktigheten av at forfatter og forlag klargjør hva slags fremstilling det er tale om og hvor forfatterens kompetanse ligger”.

tener implicaciones legales, lo que resultaría sugestivo para la investigación literaria sería una discusión sobre la transtextualidad, los límites creativos del traductor y la apropiación.

Durante el desarrollo del estudio se ha mencionado la importancia de las convenciones y la tradición: “An understanding of conventions plays an important part in our understanding of art” (Sheppard 12). Nadie sabe muy bien los derroteros por los cuales transitará el arte en general y la literatura en específico, aunque ensayistas como Kernan o Shaw parecen mostrar escepticismo en ciertos momentos. Sospecho que la principal razón para que se juzgue con menos severidad el plagio podría encerrarse en el poder económico y no en el estético o ideológico, como propone Halbert (119) en su defensa por la desaparición de los derechos de propiedad intelectual. Si resulta que la práctica del plagio produce dinero, va a ser apoyada por las editoriales y los grupos que comercian con el arte.

En la actualidad las casas editoriales son las primeras en defender los derechos de autor y, de esta forma, sus propios patrimonios. Los autores de moda que venden miles de ejemplares, pero a ellos nadie va a plagiar por razones prácticas. Pero ¿qué sucede con autores muy poco conocidos? ¿Qué ocurre con los textos tras los 70 años de la muerte de su creador, donde el derecho de autor ya no es aplicable según la ley? La única pena para el plagiario está en su señalamiento como ladrón dentro de la práctica literaria. Un castigo todavía con sesgo moral. Y cuando hablamos de un negocio siempre pueden hallarse explicaciones, simples o rebuscadas, para justificar un asunto meramente moral.

En la prensa noruega apareció, durante febrero del 2005, un artículo sugerente sobre el plagio. Sus planteamientos pudieran servir de base para futuras reflexiones en el sentido del mercado, la oferta y la demanda. Después de algunos apuntes sobre casos específicos y un par de anécdotas, el autor menciona a los historiadores Stephen Oakes y Stephen Ambrose, acusados de plagio:

Muchos comentaristas apuntaron que, cuando escritores como estos [Oakes y Ambrose] abandonaron el mundo académico para incursionar en el lucrativo mercado de libros de gusto popular, podían -sin cargo de conciencia alguno- dejar que el aburrido y pesado trabajo de recopilación de datos lo hicieran otros. En la siguiente fase pudo ser tentadora la idea de poner fragmentos de otros en vez de escribir los suyos propios. Los lectores no lo iban a notar de todas formas⁴⁸ (Hylland Eriksen 48. La traducción es mía)

Interpretaremos algunos aspectos de la cita de acuerdo a la perspectiva del mundo de los negocios. Hay dos elementos mencionados que encierran su interés: que el mercado de libros populares tiene un poder seductor, donde la impresión es que lo importante no es el contenido (la calidad en los textos de consumo popular ha sido objeto de interminables debates) sino su aceptación por el público. Lo segundo: los lectores no se van a dar cuenta de quienes son los autores originales. Entonces, ¿realmente existen si hablamos de autores que nadie lee? ¿No es mejor que los escritores “famosos” tomen párrafos de aquellos ignorados⁴⁹ y finalmente los den a conocer al público consumidor? Si no está en

⁴⁸ La siguiente es la cita original: ”Flere kommentatorer påpekte at når forfattere som disse forlot akademia til fordel for det lukrative allmenmarkedet, kunne de med god samvittighet overlate det kjedelige og tidkrevende arkivarbeidet til andre. I neste omgang kunne det være fristende å sette sammen collager av andres tekster i stedet for å skrive sine egne. Leserne ville jo ikke merke det uansett”.

⁴⁹ Existen otras estrategias para dar a conocer esos trabajos y, al mismo tiempo, hacer uso de los mismos: desde las citas o alusiones hasta escribir un par de líneas en el prólogo sobre el origen de párrafos específicos. Incluso si la intención es divulgativa, el autor puede transformarse en antólogo o editor.

juego la legislación de derechos de autor y desde el punto de vista estrictamente comercial, ¿no es válido cometer plagio si jurídicamente no perjudica a nadie?

Esto es, a no ser que la gente acepte una derrota de este tipo, que todos los escritos son palimpsestos intertextuales de todas formas y que el autor está muerto. Entonces resulta que las personalidades más carismáticas, las que aparecen en la televisión, son las llamadas para vender más libros, y en ningún caso aquel que ha hecho el trabajo de recopilación, que ha creado todo lo importante y exacto y se ha encargado de las tareas y acotaciones⁵⁰ (Hylland Eriksen 48. La traducción es mía).

En este segundo párrafo se mezclan discutibles argumentos transtextuales (todo es palimpsesto, todo es intertextualidad, todo es copia) con razones económicas. Aunque el autor del artículo ironiza, ¿será que puede cambiar la literatura? El plagio tendrá que transformar su cualidad moral o, simplemente, sepultar dicha presencia.

Además del artículo sobre el historiador Alnæs, otras instancias colaboran a ampliar la perspectiva transtextual para el futuro, por ejemplo el caso del autor Dan Brown y su libro *The Da Vinci Code*, que se enfrentó a una acusación de plagio. Brown ganó el juicio, aunque la prensa especulaba que los resultados de este caso “podrán clarificar las leyes sobre hasta dónde puede un autor utilizar la investigación realizada por otras personas” (“El Código”). El suceso abre un abanico de posibilidades para futuros estudios, sobre todo en un campo interdisciplinario: si en la posteridad un nuevo caso judicial cambia la perspectiva de los derechos de autor, ¿qué diferencia podrá existir entre la definición de plagio según la literatura y según la legislación? ¿El plagio y la

⁵⁰ La cita original reza: ”Det vil si, med mindre man aksepterer et slag tapt, at alle skrifter er intertekstuelle palimpsester uansett, og at forfatteren er død. Da blir det den mest vinnende tv-personligheten som selger flest bøker, og iallfall ikke den som har gjort kildearbeidet og klekket ut de treffende karakteristikkene og sceneanvisningene”.

intertextualidad, para las leyes, se convertirán en una entidad indivisible? Otras cuestiones se desprenden de la anterior: si la existencia de una ley regula el modo de escribir y si los autores son más cuidadosos al echar mano de la intertextualidad. En otras palabras, evaluar la posibilidad de que un concepto de plagio proveniente del campo de las leyes se imponga en la literatura.

En los últimos meses se ha comenzado a utilizar el término lingüista forense, y su aplicación tendría interés en la temática actual. Aparentemente un forense lingüista echa mano de los idiolectos para definir particularidades como el grupo étnico, uso de una segunda lengua, edad, profesión, etc. Una herramienta de este tipo apunta a develar la autoría de textos de dudosa procedencia, por lo que un trabajo posterior sería determinar sus ventajas y límites en combinación con una perspectiva transtextual del plagio.

La aceptación del plagio en un futuro a corto plazo, ya sea por razones estéticas, ya sea por motivos comerciales, parece muy poco probable. El plagio atenta contra principios tradicionales del arte y la originalidad que para la generalidad de los especialistas y del público siguen manteniéndose estables. Es verdad que muchas perspectivas han cambiado y las discusiones sobre qué es arte, por ejemplo, y qué se considera original están a la orden del día, y existen permanentes esfuerzos por redefinirlos, otro campo amplio para futuras investigaciones. Sin embargo, aunque ciertos conceptos pueden matizarse, existen nociones que parecen más reacias al cambio. No luce probable que la carga negativa que acompaña al plagio varíe con el tiempo. O al menos, como se ha dicho, no a corto plazo.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Margarita. *Las vidas de Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1967.
- “Alejandro Paternain: ‘De mi infancia me quedó el recuerdo del aroma de las bodegas de Colón’”. *Espacio latino*. (s/f). 24 de enero del 2009.
<<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/paternain/entrevista.htm>>.
- Almeida, Iván. "Jorge Luis Borges, autor del poema ‘Instantes’." *Borges Studies*. 31 de octubre del 2000. 5 de octubre del 2003.
<<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/iainst.htm>>.
- Alonso, Dámaso. "El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz". *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1952.
- . "Introducción al estudio de la obra". *Estudios y ensayos sobre literatura. Segunda parte*. Madrid: Gredos, 1974. Tomo 3 de *Obras Completas*. 10 tomos. 1972-93.
- . "San Juan de la Cruz". *Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte*. Madrid: Gredos, 1973. Tomo 2 de *Obras Completas*. 10 tomos. 1972-93.
- . "San Juan de la Cruz, poeta a lo divino". *Poesía española y otros estudios*. Madrid: Gredos, 1989. Tomo 9 de *Obras completas*. 10 tomos. 1972-93.
- Álvarez Sanagustín, Alberto. "Intertextualidad y literatura". *Investigaciones semióticas I : Actas del I simposio internacional de la Asociación Española de semiótica celebrado en Toledo durante los días 7, 8 y 9 de junio de 1984*. Toledo: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986: 43-52.
- Andahazi, Federico. *El conquistador*. Barcelona: Planeta, 2007.
- "Andahazi fue sobreseído en una causa por plagio". *Crítica de la Argentina*. 20 de junio del 2008. 24 de enero del 2009
<<http://www.criticadigital.com.ar/index.php?secc=nota&nid=6033>>.
- Andersen, H. C. "Keiserens nye Klæder". *H.C. Andersens Eventyr, Fortalte for Børn: 1835-42, samt Dødnigen 1830 og Lykkens Kalosker 1838*. København: Hans Reitzels Forlag, 1963: 107-111.
- Andruetto, María Teresa. "Pasajero en tránsito". *Imaginaria*. 17 de septiembre del 2003. 5 de enero del 2004.
<<http://www.educared.org.ar/imaginaria/11/1/andruetto2.htm>>.
- "Artesano". *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. 21 ed. 2 tomos. Madrid: Espasa Calpe, 1992: 203

- Asimov, Isaac. *Sobre la ciencia ficción*. Barcelona: Edhasa, 1986.
- Asún, Raquel, ed. "Introducción". *San Juan de la Cruz. Poesía completa y comentarios en prosa*. Barcelona: Planeta, 1997.
- Avellaneda, Alfonso Fernández de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. Ed. Fernando García Salinero. Madrid: Clásicos Castalia, 2005.
- Ávila Cedeño, Bolívar. "Mi homenaje a Noboa Caamaño". *El Telégrafo*. 27 de noviembre de 1957: 14.
- Ayerbe-Chaux, Reinaldo. "El paño maravilloso". *El Conde Lucanor: materia tradicional y originalidad creadora*. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1975: 140-152.
- Bakhtin, Mikhail. "Dostoevsky's Polyphonic Novel". *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. y Trad. Caryl Emerson. Manchester: Manchester University Press, 1984: 3-46.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997
- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Baricco, Alessandro. *Homero, Ilíada*. Trad. Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." *The Death and Resurrection of the Author?* Ed. William Irwin. Westport: Greenwood Press, 2002: 2-7.
- Baruzi, Jean. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991.
- Bergmo, Tonje y Knut Hoem. "Strid om tysk klipp- og limforfatter." *NRK*. 18 de marzo 2010. 20 de marzo del 2010.
<<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.7045268>>.
- Berisso, Emilio. *La herida que sangra*. Buenos Aires: H. A. Tommasi, (s/f).
- Blecua, José Manuel. *Poesía de la Edad de Oro - I Renacimiento*. Madrid: Castalia, 1984.
- . *Sobre Poesía de la Edad de Oro*: Madrid: Gredos, 1970.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. México: Monte Ávila Editores, 1991
- . *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Borges, Jorge Luis. "El otro". Barcelona: Emecé, 2007: 13-19. Tomo 3 de *Obras completas*. 4 tomos. 2007.

---. "Emma Zunz". *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial: 68-76.

---. "Giovanni Papini". Buenos Aires: Emecé, 2007: 582-583. Tomo 4 de *Obras completas*. 4 tomos. 2007.

---. "Pierre Menard, autor del Quijote". Buenos Aires: Emecé, 2007: 530-538. Tomo 1 de *Obras completas*. 4 tomos. 2007.

Borges, Jorge Luis y María Esther Vásquez. "Introducción a la Literatura Inglesa". *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979: 820-845.

Bravo Vega, Julián. "Errar lo menos: notas para una interpretación del Alcalde de Zalamea" *Calderón entre veras y burlas: actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja : 7,8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000*. Eds. Julián Bravo Vega, Francisco Domínguez Matito y Universidad de La Rioja. Logroño: Universidad de La Rioja, 2002.

Brix, Hans. "Kejsereens nye Klæder". *H.C.Andersen og hans eventyr*. København: Gyldendals Uglebøger, 1970: 92-94.

Bronovski, Jacob y Bruce Mazlish. *La tradición intelectual de Occidente*. Madrid: Norte y Sur, 1963.

Brooks, Cleanth. "The Heresy of Paraphrase." *The Well Wrought Urn : Studies in the Structure of Poetry*. London: Dobson, 1960: 176-196.

Calderón de la Barca, Pedro. *El Alcalde de Zalamea*. Ed. Gabriel Mas. Madrid: Cátedra, 2008.

Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1995.

Camprubí de Jiménez, Zenobia, y Juan Ramón Jiménez, trads. '*El Jardinero*', *Obras de Rabindranath Tagore*. Rabindranath Tagore. Madrid: Renacimiento, 1930.

Carvajal, Iván. "Los encuentros con Francia en la literatura ecuatoriana." Página en la red. *Ministerio de Relaciones Exteriores*. (s/f). 8 de marzo del 2005 <http://www.mmrree.gov.ec/mre/documentos/ministerio/archivo_historico/roy_francia_encuentros.htm>.

Casa Ecuador. "El portal de los ecuatorianos." Página en la red. *Casa Ecuador*. (s/f). 11 de marzo del 2005 <<http://www.casaecuador.com/index.php?module=subjects&func=listcat&catid=3>>.

- Castillo Castellanos, Freddy. "Sobre plagio, falsificaciones y otros fraudes (I)". *El Universal*. 20 de junio de 1998. 17 de abril del 2002.
<http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N6/contenido05.htm>
- Cervantes, Miguel. *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. Ed. John Jay Alley. 26 ed. Madrid: Cátedra. 2007
- Chilvers, Ian. *Diccionario de arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Conan Doyle, Arthur. *The Adventures of Sherlock Holmes*. London: John Murray and Jonathan Cape, 1978.
- . *The Hound of Baskerville*. Bristol: Parragon, 1994.
- . *The Return of Sherlock Holmes*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1905.
- . *The Memoirs of Sherlock Holmes*. Ed. Christopher Roden. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Conte, Rafael. "Elogio y Refutación Del Plagio." *El País*. 14 de octubre 2001. 23 de octubre del 2002
http://www.elpais.es/articuloCompleto/elpepicul/20011014elpepicul_3/Tes/Elogio%20y%20refutaci%F3n%20del%20plagio.
- Cordero de Espinosa, Susana. "El romanticismo liberal de Montalvo en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*". *Coloquio Internacional sobre Juan Montalvo*. Ambato: Fundación Friedrich Naumann, 1988: 83-105.
- Corrales, Manuel. "Análisis literario II, Narrativa". Charlas académicas en la Pontificia Universidad Católica. Quito, desde febrero hasta junio de 1998.
- Costamagna, Alejandra. "Entrevista a Luis Sepúlveda." *Leedor.com*. 3 de enero del 2003. 27 de mayo del 2007.
<http://www.leedor.com/literatura/luissepulveda.shtml>.
- Cueto, Alonso. *Los vestidos de una dama*. Lima, Peru: Peisa, 1987.
- Culler, Jonathan. "En defensa de la sobreinterpretación". *Interpretación y Sobreinterpretación*. Ed. Umberto Eco. Cambridge: Cambridge University Press, 1995: 119 - 134.
- Cuzzani, Agustín. "Los indios estaban cabreros." *Teatro de Agustín Cuzzani*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1960.
- "Debate de la ponencia del Prof. Iván Parra Londoño: la transtextualidad entre *Don Quijote* y *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*: un nuevo enfoque narratológico". Varios autores. *Coloquio Internacional sobre Juan Montalvo*. Ambato: Fundación Friedrich Naumann, 1988: 615-620.
- De Córdoba, Sebastián. *Garcilaso a Lo Divino*. Ed. Glen R. Gale. Madrid: Editorial Castalia, 1971.

"De Cuenca admite que copió a Gosse, pero se declara 'víctima de un linchamiento'." *El País*. 30 de octubre del 2000. 2 de febrero del 2002
 <http://www.elpais.es/articuloCompleto/elpepicul/20001030elpepicul_4/Tes/De%20Cuenca%20admite%20que%20copi%F3%20a%20Gosse%2C%20pero%20se%20declara%20%27v%EDctima%20de%20un%20linchamiento%27>.

De la Cruz, San Juan. *Poesía*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 2006.

Del Castillo, Hernando, *Cancionero General*. Ed. J. González Cuenca. Madrid: Editorial Castalia, 2004. Tomo 2 del *Cancionero General*. 5 tomos. 2004.

De Rokha, Pablo. *Pablo de Rokha contra Neruda*. Ed. Diego Arenas. Buenos Aires: Galerna, 1978.

Dettmar, Kevin. "The Illusion of Modernist Allusion and the Politics of Postmodern Plagiarism" *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*. Ed. Buranen, Lise y Alice Myers Roy. Albany: State University of New York Press, 1999: 99 - 110.

Domínguez, Martí. "El plagio de Jorge Luis Borges." *El País*. 28 de abril 2001. 5 de septiembre del 2003
 <http://www.elpais.es/articulo/elpepiautval/20010428elpval_9/Tes/El%20plagio%20de%20Jorge%20Luis%20Borges>.

Eco, Umberto. "Entre el autor y el texto". *Interpretación y Sobreinterpretación*. Ed. Umberto Eco. Cambridge: Cambridge University Press, 1995: 72-95.

---. "Interpretación e historia." *Interpretación y Sobreinterpretación*. Ed. Umberto Eco. Cambridge: Cambridge University Press, 1995: 25-47.

---. "Réplica." *Interpretación y sobreinterpretación*. Ed. Umberto Eco. Cambridge: Cambridge University Press, 1995: 151-164.

---. "La sobreinterpretación de textos." *Interpretación y Sobreinterpretación*. Ed. Umberto Eco. Cambridge: Cambridge University Press, 1995: 48-71.

"El Código Da Vinci va al tribunal." *BBC Mundo*. 27 de febrero 2006. 29 de marzo del 2007.
 <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4754000/4754024.stm>.

Eliot, Thomas Stearns. "Philip Massinger." Página en la red. *Bartleby*. (s/f). 14 de septiembre del 2002. <<http://www.bartleby.com/200/sw11.html>>.

"El robot artista con cerebro de rata". *BBC Mundo*. 30 de julio 2003. 7 de enero del 2004.
 <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/science/newsid_3108000/3108793.stm>.

- Espadaler, Anton. "Literatura catalana y exilio." *Universidad de Barcelona. UNED*. 1 de febrero del 2007. 12 de noviembre del 2009
<[http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:19901&dsID=Literatura a Catalana y Exilio.pdf](http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:19901&dsID=Literatura%20a%20Catalana%20y%20Exilio.pdf)>.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Falconí Villagómez, J. A. y Abel Romero Castillo. *Historia de un soneto*. Guayaquil: Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, 1958.
- Foucault, Michel. "What is an Author?" *The Death and Resurrection of the Author?* Ed. William Irwin. Westport: Greenwood Press, 2002: 9-22.
- Fowler, Roger. *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London: Routledge & Kegan, 1987.
- Fruman, Norman. *Coleridge, the Damaged Archangel*. London: Allen and Unwin, 1972.
- Gadea, Omar Prego. "Juan Carlos Onetti y William Faulkner, dos novelistas de la fatalidad." Página en la red. *Juan Carlos Onetti*. (s/f). 7 de septiembre del 2009. <http://www.borris-mayer.net/onetti/onetti_prego1.html>.
- García Márquez, Gabriel. "Un señor muy viejo con unas alas enormes". *Todos los cuentos*. La Habana: Casa de las Americas, 1977: 217-224.
- Gasperini, Jim. *El misterio de la Atlántida*. Barcelona: Timun Mas, 1985.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernández. Madrid: Taurus, 1989.
- "Giovanni Papini". *Biografías y vidas*. (s/f). 3 de febrero del 2005
<<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/papini.htm>>.
- Goldgar, Bertrand. "Afterword". *Plagiarism in Early Modern England*. Ed. Paulina Kewes. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2003: 215-220.
- González, Marta L. "Lety Elvir 'Mujer entre perro y lobo'." *La Prensa*. 6 de abril del 2002. 5 de octubre del 2003 <<http://www-usa.laprensa.com.ni/literaria/ensayos/ensayos-20020406-01.html>>.
- Gray, Martin. *A Dictionary of Literary Terms*. Harlow: Longman, 1984.
- "Guerrero Varilla, Lauro". *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Ed. Pablo Guerrero Gutiérrez. Quito: Conmúsica y Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 2001-2002: 710.
- Halbert, Debora. "Poaching and Plagiaizing: Property, Plagiarism, and Feminist Futures." *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*. Ed. Buranen, Lise y Alice Myers Roy. Albany: State University of New York Press, 1999: 111-120.

- "Haunt, s." *Oxford Dictionary of English*. Ed. Soanes Catherine y Angus Stevenson. Oxford University, 2005. 5 de octubre del 2009.
http://www.ordnett.no/ordbok.html?search=haunt&search_type=&publications=2&publications=3&publications=6&publications=17&publications=20&publications=23&publications=33&publications=36&publications=1&publications=5&publications=11&publications=12&publicati.
- "Haunt, v." *Chambers Dictionary of Etymology*. Steinmetz, Sol, and Robert K. Barnhart. Edinburgh: Chambers, 1988: 469.
- Hax, Andrés. "Harold Bloom: Lo mejor de la cultura americana siempre ha sido su literatura". *Salonkritik*. 10 de marzo del 2009. 12 de diciembre del 2009.
 <http://salonkritik.net/08-09/2009/03/lo_mejor_de_la_cultura_america.php>.
- Hertzberg Johnsen, Birgit. "Nuestra herencia cultural: cuentos populares y mitos de Noruega." Página en la red. *Regjeringen*. (s/f). 27 de octubre
 <<http://odin.dep.no/odin/spansk/p10001917/p10001926/032001-990192/dok-bn.html>>.
- Holt, Jason. "The Marginal Life of the Author". *The Death and Resurrection of the Author?* Ed. William Irwin. Westport: Greenwood Press, 2002: 65-78.
- Huidobro, Vicente. "Precisemos". *Revista Vital*. s/l: Taller Gráficos Hoy, enero de 1935: 5.
- Hylland Eriksen, Thomas. "Litterær Kleptomani." *Morgenbladet*. 18-24 de febrero del 2005: 48.
- Jauregui Zavaleta, Roberto Pável. "La eterna historia del plagio". Página en la red. *Puntos de vista*. 24 de marzo 2007. 14 de enero del 2009.
 <<http://pavelpuntosdevista.blogspot.com/2007/03/la-eterna-historia-del-plagio.html>>.
- Kernan, Alvin B. "Plagiarism and Poetics: Literature as Property and Ethos." *The Death of Literature*. New Haven: Yale University Press, 1990: 108-125.
- Kewes, Paulina. *Plagiarism in Early Modern England*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2003: 1-18.
- Kristeva, Julia. "Word, Dialogue and Novel". *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Trad. Seán Hand & Léon S. Roudiez. Oxford: Basil Blackwell, 1989: 35-61.
- Kulish, Nicholas. "Author, 17, Says It's 'Mixing,' Not Plagiarism." *The New York Times*. 11 de febrero 2010. 15 de marzo del 2010.
 <<http://www.nytimes.com/2010/02/12/world/europe/12germany.html>>.
- Kuznetzov, Anatoli. *Babi Yar : A Document in the Form of a Novel*. Trad. David Floyd. London: Cape, 1970.

- Landro, J. H. "Beskylder Alnæs for plagiat." *Bergens Tidende*. 4 de marzo del 2006, 53.
- Larochelle, Gilbert. "From Kant to Foucault: What Remains of the Author in Postmodernism". *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*. Ed. Buranen, Lise y Alice Myers Roy. Albany: State University of New York Press, 1999: 121-130.
- "La traductora de Steel pide lo suyo". *El País*. 23 de octubre 2000. 18 de febrero del 2009.
<[http://www.elpais.com/articulo/cultura/QUINTANA/ ANA_ROSA /PERIODISTA/STEEL/ DANIELLE /ESCRITORA/GRUPO PLANETA /EDITORIAL_Y_MULTIMEDIA/traductora/Steel/pide/elpepicul/20001023elpepicul_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/QUINTANA/ANA_ROSA/PERIODISTA/STEEL/DANIELLE/ESCRITORA/GRUPO_PLANETA/EDITORIAL_Y_MULTIMEDIA/traductora/Steel/pide/elpepicul/20001023elpepicul_2/Tes)>.
- "La zapatilla de Cenicienta no era de cristal, sino de cuero" *El Mundo*. 29 de noviembre 2004. 5 de marzo del 2005.
<<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2004/11/26/protagonistas/1101485354.html>>.
- "Lexema". *Diccionario básico de terminología gramatical*. Juan Luis Onieva Morales. Madrid: Playor, 1986: 100.
- Libro del Caballero Zifar*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Lindey, Alexander. *Plagiarism and Originality*. New York: Harper & Brothers, 1952.
- Lipson, Charles. *Cite Right*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- Liukkonen, Petri. "Giovanni Papini (1881-1956)." Página en la red. *Books and Writers*. 2008. 20 de enero del 2009.
<<http://www.kirjasto.sci.fi/papini.htm>>.
- López, Joan F. "Los ojos del Sahara". Página en la red. *Sahara Occidental*. 1 de febrero del 2003. 9 de marzo del 2005.
<http://sahara_opinions.site.voila.fr/anoranza.htm>.
- "Lucía Etxebarría afirma que todo autor se nutre de 'Referentes y Tópicos' que admira." *El País*. 24 de septiembre del 2001. 6 de mayo del 2010.
<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Lucia/Etxebarria/afirma/todo/autor/nutre/referentes/topicos/admira/elpepicul/20010924elpepicul_9/Tes/>.
- Magnus, Ariel. "El cuerpo del delito." *Radar*. 11 de abril del 2004. 5 de mayo del 2004 <<http://www.pagina12web.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1347-2004-04-12.html>>.
- Maldonado, Tomás. *Qué es un intelectual*. Barcelona y Buenos Aires: Paidós, 1998.

- Mallon, Thomas. *Stolen Words: Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism*. New York: Ticknor & Fields, 1989.
- Manuel, don Juan. "Exemplum XXXII". *El Conde Lucanor*. Ed. María Jesús Lacarra. 33 ed. Madrid: Espasa Calpe, 2007: 152-156.
- Martial. *Epigrams*. Ed. y Trad. Shackleton Bailey. Vol. 2. London: Harvard University Press, 1993.
- Martín, Elena. "La epidemia de los plagios". *Cinco Días*. 15 de diciembre del 2001. 2 de febrero del 2002
<<http://www.cincodias.com/especiales/especiales/2001/especial2001/html/cul2.html>>.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Mas, Gabriel. "Después de la lectura". *El Alcalde de Zalamea*. Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Cátedra, 2008: 141-151.
- McCormick, Carlo. "Trespass - Crossing the Boundaries between Art and Criminality". *Legal / Illegal: Wenn Kunst Gesetz Bricht / Art Beyond Law*. Eds. Kai Bauer, et al. Berlin: Ngk, 2004: 217-226.
- Millás, Juan José. "Apéndice". *Las memorias de Sherlock Holmes*. Arthur Conan Doyle. Salamanca: Anaya, 1988.
- Monreal y Tejada, Luis y R. G. Haggar. *Diccionario de términos de arte*. Barcelona: Juventud, 1992.
- Montalvo, Juan. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Ed. Gonzalo Zaldumbide. México: Editorial Porrúa, 1972.
- Montero, Rosa. "Plagios". *El País*. 5 de junio del 2001. 5 de enero del 2005
<<http://www.elpais.com/articulo/ultima/Plagios/elpepiult/20010605elpepiult/2/Tes/>>.
- Motolinia, Toribio. *Memoriales e Historia de los indios de la Nueva España*. Ed. Fidel de Lejarza. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1970.
- "Mujercitas sin censura". *El Mundo*. 30 de noviembre del 2004. 5 de enero del 2006.
<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2004/11/26/narrativa_extranjera/1101469450.html>.
- Muñoz Molina, Antonio. *La realidad de la ficción*. Sevilla: Renacimiento, 1992.
- . *Sefarad*. Madrid: Suma de Letras, 2002.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido: memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

- . *Obras completas*. Guía bibliográfica de Hernán Loyola. Buenos Aires: Losada, 1973. Tomo 3 de *Obras completas*. 3 tomos. 1973.
- . "Poema 16". *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Santiago de Chile: Nascimento, 1924: s/n.
- Noboa Caamaño, Ernesto. *Romanza de las horas*. Quito: Universidad Central, 1922.
- Palomo, Sergio. "Teoría de la literatura I". Página en la red. *Todo Filología*. (s/f). 9 de octubre del 2005 <<http://usuarios.lycos.es/sergiopalomo/tl2.htm>>.
- Papini, Giovanni. *El espejo que huye*. Trad. Horacio Armani. Madrid: Siruela, 1984.
- Parra Londoño, Iván. "Transtextualidad entre *Don Quijote* y *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*: un nuevo enfoque narratológico". *Coloquio Internacional sobre Juan Montalvo*. Ambato: Fundación Friedrich Naumann, 1988: 263-287.
- "Pastiche". *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. 21 ed. 2 tomos. Madrid: Espasa Calpe, 1992: 1544.
- Pérez, Galo René. "Proyecciones del ensayo montalvino." Página en la red. *Edufuturo*. 2006. 5 de febrero del 2007. <<http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=2908&PHPSESSID=4bff0db735ca06e0d2d9b303b29e3564>>.
- Petrarca, Francesco. "To his Lelius". *Letters of Old Age*. Trans. y eds. Aldo Bernardo, Saul Levin y Reta Bernardo. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992: 65-68.
- Phi, Daniel, ed. *Lo mejor de la ciencia ficción francesa*. Barcelona: Bruguera, 1977.
- Picabea, María L. P. "Acusan a Andahazi de plagiar una obra para su best seller". *El Clarín*. 24 de marzo 2007. 24 de enero del 2009 <<http://www.clarin.com/diario/2007/03/24/sociedad/s-06101.htm>>.
- Plato, and Benjamin Jowett. *The Four Socratic Dialogues of Plato*. Oxford: Clarendon Press, 1903.
- Plett, Heinrich F. "Intertextualities" *Intertextuality*. Berlin: de Gruyter, 1991: 3-29.
- Pushkin, Aleksander 1981. *La hija del capitán*. Barcelona: Bruguera, 1981.

- Retuerto, Ricardo. "La otra Escarlata." *El País*. 1 de mayo del 2001. 3 de mayo del 2002.
 <http://www.elpais.es/articuloCompleto.html?d_date=&xref=20010501elpepiult_1&type=Tes&anchor=elpepiult>.
- Riffaterre, Michael. "Función del cliché en la prosa literaria". *Ensayos de estilística estructural*. Trad. Pere Gimferrer. Barcelona: Seix Barral, 1976: 193-218.
- . *Text Production*. Trad. Terese Lyons. New York: Columbia University Press, 1983.
- Rivera Villavicencio, Oswaldo. *Literatura en el pasillo ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2008: 215-217.
- Roberts, Carol. *The Dissertation Journey*. Thousand Oaks: Corwin Press, 2004.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El Viajero Inmovil*. Buenos Aires: Losada, 1966.
- Romero, Cecilia. "Fuguet y la generación McOndo, ni tontos ni traviesos." Página en la red. *Multimania*. (s/f). 19 de mayo del 2007.
 <<http://membres.lycos.fr/juguete/archive8/articlefuguet.htm>>.
- Rorty, Richard. "El progreso del pragmatista". *Interpretación y sobreinterpretación*. Ed. Umberto Eco. Cambridge: Cambridge University Press, 1995: 96-118.
- Roy, Alice. "Whose Words There Are I Think I Know: Plagiarism, the Postmodern, and Faculty Attitudes". *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*. Ed. Buranen, Lise y Alice Myers Roy. Albany: State University of New York Press: 55-62.
- Roy, Soumen. "Pablo Neruda and Rabindranath Tagore". Página en la red. *Institute of Physics Bhubaneswar*. (s/f). 21 de noviembre del 2008.
 <<http://www.iopb.res.in/~mukherji/sroyneruda.html>>.
- Sager, Juan. "Comprehension and Interpretation in the Multiple Translations of Federico Garcia Lorca's 'Poeta en Nueva York'". *Quaderns. Revista de traducció* 3. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1993: 81-99.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos. *Ensayo de un diccionario de la literatura*. Madrid: Aguilar, 1954.
- Salvador, Humberto (ed). *Antología de la moderna poesía ecuatoriana*. Tomo I. Quito: Imprenta Municipal, 1949.
- Samaniego y Álvarez, Eduardo. "El proceso literario de Ernesto Noboa Caamaño". *Biblioteca Ecuatoriana Mínima*. Ed. vv.aa. Puebla: Cajica, 1960.

- Sánchez-Cuenca, Ignacio. "Dichosas comillas". *Ensayos sobre lengua española y literatura*. 27 de abril 2001. 4 de mayo del 2005.
<<http://www.trazegnies.arrakis.es/comillas.html>>.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.
- Santagada, Miguel Ángel. *Cómo leer a Borges*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.
- Shaw, Peter. "Plagiary". *The War Against the Intellect: Episodes in the Decline of Discourse*. Iowa City: University of Iowa Press, 1989: 140-150
- Sheppard, Anne. *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Shipley, Joseph T. *Diccionario de la literatura mundial*. Barcelona: Destino, 1962.
- Sotelo, Alfonso I. "Estudio Introductorio". *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*. Don Juan Manuel. Madrid: Cátedra, 2007: 15-59.
- Speranza, Graciela. "La sonrisa de un enigma". *Solo Literatura*. 2 de julio 2000. 1 de septiembre del 2005 <<http://sololiteratura.com/puig/puiglasonrisa.htm>>.
- St. Onge, K. R. *The Melancholy Anatomy of Plagiarism*. Lanham: University Press of America, 1988.
- Stearns, Laurie. "Copy Wrong: Plagiarism, Process, Property, and the Law." *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*. Eds. Alice Myers Roy and Lise Buranen. Albany: State University of New York Press, 1999: 5-18.
- Sueiro, Noelia. "Baudelaire o el poeta maldito." *Enfocarte*. (s/f). 9 de marzo del 2005. <www.enfocarte.com/2.14/poesia.html>.
- Tagore, Rabindranath. *The Gardener*. Trad. Rabindranath Tagore. London: Macmillan, 1922.
- Taylor, Archer. *Comparative Studies in Folklore: Asia-Europe-America*. Taipei: Orient Cultural Service, 1972.
- . "The Emperor's New Clothes". *Modern Philology*. Chicago: University of Chicago Press, 1927: 17-27.
- Teitelboim, Volodia. "Habla el descubridor del plagio de Neruda." *Revista Vital*. s/c: Taller Gráficos Hoy, enero de 1935: 6-7.
- Terry, Richard. "'Plagiarism': A Literary Concept in England to 1775". *English: The Journal of the English Association*. Vol. 57. Sheffield: The Association, 2007: 1-16.

- Thomas, D. M. *The White Hotel*. London: Gollancz, 1981.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- . "La noción de literatura". *Lingüística y Literatura*. Ed. Renato Prada Oropeza. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1978: 71-82.
- Tønder, Finn B. "Får Likevel Røyke på Scenen". *Bergens Tidende* 22 de octubre 2004. 3 de noviembre del 2004.
<<http://bt.no/bergenpuls/scene/article.jhtml?articleID=301381>>.
- Ubidia, Abdón, ed. *Cuentos, leyendas, mitos y casos del Ecuador*. Quito: Libresa, 2007.
- "Un extravagante de moda". *El País*. 15 de agosto 2003. 3 de marzo del 2010.
<http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/03/08/15/cultural_54087.asp>.
- University of Pennsylvania. "Pastiche". Página en la red. *Center for Programs in Contemporary Writing*. 18 de julio del 2007. 11 de enero del 2009.
<<http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88/pastiche.html>>.
- Valdano, Juan. *Ecuador: cultura y generaciones. Ensayo*. Quito: Planeta, 1985.
- Veríssimo, Fernando. "La piedra filosofal". *Leedor.com*. (s/f). 4 de octubre del 2003. <<http://www.leedor.com/literatura/harrypotter2.shtml>>.
- "Vesperal". *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. 21 ed. 2 tomos. Madrid: Espasa Calpe, 1992: 2082
- Villanueva, Darío. *El comentario de textos narrativos: La novela*. Barcelona: Ediciones Júcar y Aceña Editorial, 1989.
- "Víspera". *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. 21 ed. 2 tomos. Madrid: Espasa Calpe, 1992: 2097
- Weed, Ethan. "Sefarad". Charla para el Seminario de Literatura Española Contemporánea en la Universidad de Århus. Otoño del 2003.
- White, Harold Ogden. *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance: A Study in Critical Distinctions*. New York: Octagon Books. 1965.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Isobel Murray. Oxford: Oxford University Press. 1974.
- Yusti, Carlos. "El Quijote de Avellaneda." Página en la red. (s/f). *La Lectura*. 12 de agosto del 2005. <<http://www.la-lectura.com/ensayo/ens-04.htm>>.
- "Zalamea de la Serena: teatro". Página en la red. *Zalamea de la Serena*. (s/f). 4 de marzo del 2007. <<http://www.zalamea.com/teatro.htm>>.

