



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA IZTAPALAPA**  
**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA**  
**LICENCIATURA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

***“plagie / copie / manipule / robe / reescriba este libro”***

Trabajo terminal

que para acreditar las unidades de enseñanza aprendizaje de  
*Trabajo de Investigación Etnográfica Aprox. Interpretativa y Análisis Interpretativo III*  
y obtener el título de  
LICENCIADA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL  
presenta

**Valeria García Mata**

Matrícula No. 2153013517

Comité de Investigación:

Directora: Dra. Ana Rosas Mantecón

Asesores: Dr. Néstor García Canclini

Lic. Eduardo Tonatiuh Trejo Gómez

Primera edición, 2018.

Formación editorial: Isabel Vázquez

Diseño editorial en colaboración con: Pável Zayas, Isabel Vázquez, Tonatiuh Trejo y Valeria Mata.

NINGÚN DERECHO RESERVADO.

Las palabras y sus posibles combinaciones son una propiedad colectiva, por lo que compartir este texto no constituye un delito. Puede prestarse, copiarse, retocarse o plagiarse creativamente, siempre y cuando no se haga con fines de lucro y se mantenga esta nota. Es mejor que un libro camine a que se quede encerrado en una caja.

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

**Julio Cortázar**

*Los libros de los que soy escriba  
son de todo el mundo.*

**Hélène Cixous**



# Agradecimientos

Lo que empezó como una “tesis” terminó siendo un proyecto personal, un experimento ensayístico y editorial. Estos escritos fueron producto de influencias múltiples, de conversaciones informales, entrevistas, observaciones, lecturas apasionadas y sueños que me hicieron levantarme de madrugada para hacer anotaciones. No soy yo la única que escribe, sino muchos, muchas.

Nada de esto hubiera sido posible sin mi madre, cómplice y antiquísima amiga que me ha hecho ver que la vida tiene infinitas semillas de posibilidades. Mi agradecimiento hacia ella es interminable y profundo. A mi padre, que me enseñó a buscar lo que me hace feliz y antes de partir me dejó una nota: “a lo loco se vive mejor”, tal vez sean estas páginas una de mis locuras. Y a ellos están dedicadas.

A Pável, quien escuchaba una y otra vez mis párrafos haciendo esfuerzos amorosos por descifrar mis divagaciones. Su presencia alegre fue una inspiración constante.

A Andrea, hermana y espejo.

A Ana Rosas Mantecón, por abrirme las puertas de su casa y ayudarme a organizar mi pensamiento, por sus lecturas atentas y acompañamiento paciente en este viaje.

A Néstor García Canclini, por las conversaciones estimulantes, por su amistad y por introducirme a mundos y textos que me atrapan para siempre.

A Isabel, por su ejemplo de lucha y renovación. Por su trabajo cuidadoso con las palabras que componen este libro.

**9**

**15**

**23**

**31**

**41**

**51**

**59**

**65**

**73**

**83**

**97**

**113**

**Una breve introducción. Lo que la antropología puede aportar al estudio del plagio**

**La literatura como práctica social y campo de disputas**

**La exigencia de originalidad**

**Desmitificando al autor**

**¿A quién le pertenece la obra? Tránsitos entre propiedad privada y libre acceso**

**Escribir para otros o como otros**

**El carácter colectivo del lenguaje. De la expresión individualizada a la alusión múltiple**

**Obras abiertas, indeterminación y posibilidad**

**Culturas y textos como tejidos infinitos**

**El escritor como bricoleur. El montaje literario y el arte de la combinación**

**Autoría y lectoescritura en la era digital**

**(In)conclusiones**



# Una breve introducción

## Lo que la antropología puede aportar al estudio del plagio

La literatura como práctica social y campo de disputas

La exigencia de originalidad

Desmitificando al autor

¿A quién le pertenece la obra?

Escribir para otros o como otros

El carácter colectivo del lenguaje

Obras abiertas, indeterminación y posibilidad

Culturas y textos como tejidos infinitos

El escritor como bricoleur

Autoría y lectoescritura en la era digital

(In)conclusiones



La copia, el plagio, la apropiación y la intertextualidad son conceptos polémicos. Si bien gradualmente han dejado de ser considerados tabú, siguen siendo cuestiones que suscitan desafíos no solo estéticos, sino filosóficos, económicos y jurídicos. La copia, comúnmente castigada en el ámbito artístico y creativo, suele considerarse una práctica poco ética cargada de repudio social que se presenta como amenaza a la "originalidad". Sin embargo, es importante decir que las exigencias de autenticidad y las sanciones sociales a la copia tienen variantes en las diferentes culturas y los distintos ámbitos del campo artístico. El acto de copiar o plagiar no es una transgresión universal como normalmente se afirma, y lo prohibido dentro de las prácticas literarias ha ido cambiando a lo largo de los años. Como afirma Gerard Vilar, "en el pasado los artistas se copiaban unos a otros o se inspiraban abiertamente en las obras de los maestros. Era parte del juego de los lenguajes artísticos" (Vilar, 2010: 254). En el siglo XVI, Montaigne citaba a Séneca sin comillas y en esa época hubiera sido totalmente insensato denunciarlo como plagiaro. Así, tanto las prácticas de copia, plagio, reciclaje, pastiches o imitaciones, como su aceptación y rechazo representan un valioso indicador acerca del estatus de los valores propios de la sociedad y el ámbito en el que suceden.

¿Cómo desmontar la valorización negativa de las copias y los plagios? Uno de los intereses principales de este trabajo es la posibilidad de cuestionar de forma crítica conceptos que se han naturalizado, como la originalidad, la genialidad del autor individual o la propiedad privada de las obras artísticas. Para ello, la antropología social puede aportar reflexiones fértiles al hacer evidente que en la literatura, como en todo campo social, se producen continuamente batallas por los significados. Por tanto, los valores que sustentan el funcionamiento del campo son sumamente volátiles y las categorías que supuestamente determinan su práctica son semánticamente inestables y varían según el contexto. En este sentido, la definición de la práctica etnográfica que Lisa Rofel propone resulta pertinente para estudiar este tema, pues se trata de poner especial atención

al “modo contingente en que surgen todas las categorías sociales, se naturalizan, y se interceptan con la concepción de la gente sobre sí misma y sobre el mundo y, más aún, por el modo en que esas categorías se producen a través de la práctica cotidiana” (citada en Pinochet, 2013: 19).

Esta investigación parte de que la creatividad puede manifestarse de múltiples maneras y propone que las copias, las apropiaciones y las prácticas intertextuales también tienen un valor estético, social y crítico que merece la pena analizar a detalle. A partir de entrevistas, análisis de casos, ejemplos artísticos y literarios, mi intención es mostrar que estas prácticas no suponen un ataque al funcionamiento del arte ni a los valores éticos, sino que son más bien procedimientos estéticos, transgresiones, herramientas creativas, juegos, cuestionamientos críticos al sistema de autoría y al valor de la originalidad.

La exigencia de originalidad y las distintas concepciones y valorizaciones de la copia pueden aplicarse a otras categorías que no se relacionan con la producción cultural o artística, sin embargo me centraré específicamente en las prácticas de copia, plagio y apropiación dentro del ámbito del texto y la producción literaria por ser un tema más cercano a mis inquietudes y posibilidades. En términos disciplinarios, esta investigación se sitúa en una zona de intersección. Dada la naturaleza del objeto de estudio, mi marco teórico fue necesariamente ecléctico, pues muchos de los textos que utilicé provienen de ámbitos diversos como la literatura y la crítica literaria, la estética, la filosofía, la poesía, o la historia del arte.

¿Por qué escribir sobre temas literarios y artísticos desde la antropología? Los cruces entre las disciplinas artísticas y la antropología se han hecho más fluidos en décadas recientes, sin embargo, no constituyen un tópico central. Considero que las reflexiones críticas de cuestiones como éstas, construyen espacios que apuestan por la transversalidad y el encuentro —tan necesario— de los saberes. Si bien es posible estudiar una obra y sus sentidos a partir de análisis exclusivamente literarios, comparto la reflexión de Néstor García Canclini cuando apunta que “el estudio del conjunto de operaciones mediante las cuales los objetos alcanzan apreciación estética, son rechazados, y pasan luego, de la nada al canon, piden enfoques socioantropológicos” pues “el objeto literario es, más que las obras o el acto inaprensible de la creación, el proceso sociocultural de su elaboración, su tráfico, las modulaciones en que se altera su senti-

do” (García Canclini, 2014:79). Estos enfoques [socioantropológicos] nos han hecho ver que aquellas prácticas que tradicionalmente se han analizado como individuales, aisladas o puramente psicológicas son más bien fenómenos sociales. El acto de leer, por ejemplo, no es un hábito que se aprenda y se realice en solitario, sino que tiene un sentido relacional; así como la escritura, que como veremos a lo largo de este trabajo, tampoco es una acción individual ni su aprendizaje ocurre al margen de la sociedad.

También es clave preguntarse qué peso tienen las representaciones sociales de lo que es un artista, un lector o un escritor. Reinaldo Ladagga, en su libro *Estética de la emergencia*, muestra de qué manera las creencias —la idea romántica del escritor como genio que crea en solitario y por inspiración divina, por ejemplo— son suficientemente capaces de organizar de modo coherente un conjunto de prácticas, instituciones, actores, objetos, emociones y sanciones a lo largo del tiempo. Así, en todas las épocas y culturas encontramos ritos sociales y comportamientos reglamentados —junto con cuestionamientos a la regla— alrededor de las prácticas artísticas, la escritura y la lectura. Las formas en las que se organizan la producción de textos y las modalidades de acceso a ellos están social e históricamente pautadas y diferenciadas, por tanto, las definiciones vigentes de lo que es la literatura, la creación artística o el autor no son inmutables.

La cultura y el tiempo en los que vivimos nos retan a repensar los conceptos que creíamos incuestionables. Hoy en día, la comunicación entre los textos está más extendida que nunca, lo que favorece el intercambio constante de material literario entre productores, distribuidores y lectores. Así pues, en los últimos años, muchos escritores se han pensado a sí mismos como “plagiarios”, reivindicado esta condición y haciendo manifiesta la intertextualidad de sus obras. Es decir, al irse modificando las opiniones y posturas en relación a la copia, ha aumentado el interés de artistas y teóricos por investigar, experimentar y cuestionar la representación de la creación como un acto ingenioso y singular producto de un sujeto individual, al tiempo en que se replantean críticamente los procesos de producción artística.

Pretendo que esta investigación no sea un texto cerrado, sino una lectura que provoque nuevas búsquedas, saltos repentinos e interpretaciones distintas. Me gustaría que pudiera surgir ese tipo de lectura que Roland Barthes llama “irrespetuosa, porque interrumpe

el texto”, que pudiera ser leída “levantando la cabeza” constantemente, como cuando el mismo Barthes nos pregunta “¿nunca les ha sucedido, leyendo un libro, que se han ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? En una palabra, ¿no les ha pasado nunca eso de leer levantando la cabeza?” (Barthes, 1994).

Una breve introducción

# La literatura como práctica social y campo de disputas

La exigencia de originalidad

Desmitificando al autor

¿A quién le pertenece la obra?

Escribir para otros o como otros

El carácter colectivo del lenguaje

Obras abiertas, indeterminación y posibilidad

Culturas y textos como tejidos infinitos

El escritor como bricoleur

Autoría y lectoescritura en la era digital

(In)conclusiones



*¿Y qué, si un poco más atentamente presto oído  
a los libros en busca de algo que escamotearles  
para adornar o apuntalar el mío?*

**Montaigne**

La literatura como fenómeno artístico ha sido objeto de investigación social. En su libro *Las reglas del arte*, Pierre Bourdieu propone la noción de *campo literario* y estudia de qué forma las relaciones sociales articulan y dan sentido a las prácticas artísticas. El campo, según este autor, está estructurado jerárquicamente y dentro de él existen agentes que ocupan posiciones diferenciadas, en pugna por pertenecer a un espacio de privilegio. En todo campo coexisten múltiples regímenes de valor que dan lugar a los conflictos de definición al responder preguntas claves: ¿qué es literatura y qué no?, ¿qué prácticas deben ser perseguidas y castigadas?, ¿qué es un autor?, ¿es la "originalidad" una condición necesaria del arte y la literatura?, etc. En otras palabras, cada grupo trata de

imponer los límites del campo más propicios a sus intereses, o lo que es equivalente, la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo. Así, cuando los defensores de la definición más 'pura', más rigurosa y más estrecha de la pertenencia dicen de unos artistas que no son artistas *auténticos* les niegan la existencia como artistas (...) e imponen el punto de vista legítimo sobre el campo (Bourdieu, 1992, 330-331).

Al mismo tiempo, los criterios que determinan las características que ha de tener una obra y las definiciones en vigor de lo que es la literatura se ven continuamente "amenazadas" por las prácticas de plagio creativo, las apropiaciones y las copias, pues en ellas está contenida la posibilidad de que el campo pueda perder su cohesión y reconfigurar sus estructuras de poder. Por tanto, las expresiones de castigo y rechazo a estas prácticas pueden entenderse como

intentos de mantener un orden establecido y fijar una definición de lo que debe ser y hacer un escritor.

De acuerdo con Bourdieu, en el campo intervienen no solo un "individuo" creador frente a una sociedad, sino las relaciones sociales entre productores, lectores, editores, críticos, poseedores de capital económico o cultural, etc., y es en el campo donde se produce el valor de la obra de arte como fetiche, al producir la creencia en el poder creador del artista y no en un plano fuera de lo social. De esta forma pretende analizar no sólo la producción material de la obra sino también la producción de su valor.

En su texto "Parodia y propiedad", Ricardo Piglia deduce que no se suele reflexionar sobre el tema de las copias y plagios

quizá porque allí las relaciones sociales entran de un modo directo en la literatura, y ciertas corrientes actuales de la crítica buscan en la parodia, en la intertextualidad, justamente un desvío para desocializar la literatura, verla como un simple juego de textos que se autorrepresentan y se vinculan especularmente unos con otros. Sin embargo, esa relación entre los textos que en apariencia es el punto máximo de autonomía de la literatura está determinada de un modo directo y específico por las relaciones sociales. En sus mecanismos internos la literatura representa las relaciones sociales y esas relaciones determinan la práctica y la definen (Piglia, 2001:67).

Por su parte, Howard Becker plantea que el arte es, como todo *trabajo* humano, una actividad grupal, una red de cooperación entre muchas y muchos. Este sociólogo estadounidense pone en entredicho el "mito del autodidacta" haciendo énfasis en la dimensión colectiva que subyace a la tarea artística. En el caso de Becker, dice Carla Pinochet, "ya no se trata de combatir la idea del operar artístico como acto puro y desinteresado [como lo hizo Bourdieu], sino más bien se intenta desmitificar la noción del trabajo artístico como acto individual, solitario y emanado de un genio que crea a partir de la nada" (Pinochet, 2013:45).

Desde esta perspectiva, podríamos cuestionar las representaciones que ubican en un lugar privilegiado a la figura del artista como genio creador y mistifican el hecho artístico, para considerar más bien que ninguna obra surge de manera aislada y espontánea, sino en el marco de relaciones sociales. Si adoptamos las propuestas de Becker y asociamos el acto creativo a algo colectivo, ocurre, tal como señala Nathalie Heinich en su libro *La sociología del arte*,

“una deconstrucción de las concepciones tradicionales: superioridad intrínseca de las artes, individualidad del trabajo creador, originalidad o singularidad del artista” (Heinich, 2001:83).

La literatura, entonces, es una práctica artística coordinada y colectiva, es decir, podríamos concebirla como una praxis con ciertas reglas y valores construidos y mantenidos en función de la sociedad que la produce, la distribuye y la consume. La literatura, como escribía Rosario Castellanos, “es un juego cuyas reglas se inventan y se establecen a cada nueva partida y rigen sólo mientras esa partida dure” (Castellanos, 2003:81). En otras palabras, es un proceso, un hecho social que existe gracias al infinito encadenamiento de ideas y sus múltiples posibilidades de combinación y manifestación; en todo acto de escritura concurren un enjambre de representaciones y conceptos.

Ahora bien, históricamente el tema del plagio ha sido relegado a formar parte de las noticias amarillistas de la historia del arte o de la literatura y no ha sido —hasta hace pocos años— considerado como digno de estudio en el plano de lo teórico por disciplinas como la antropología o la crítica literaria. La concepción del plagio como una práctica propia de un tipo de literatura “deficiente” llevada a cabo por autores sin capacidad creativa constituye uno de los prejuicios que ha impedido un análisis más exhaustivo del fenómeno. Por otro lado, ha imperado una definición judicial del plagio, fundamentada en que existe una voluntad manifiesta del escritor de engañar a los lectores, una intención “criminal” que debe ser analizada por un juez, que bien podría ser el crítico en su rol de “policía literario” en busca de las pistas del crimen.<sup>1</sup>

El término *plagio* proviene del griego *plagios* que significa “astuto” u “oblicuo”. En Roma, la ley *Fabia de plagiariis* condenaba con pena de “azotes” a quienes —astutamente— raptaran o “secuestraran” esclavos o niños. Fue Marcial, el poeta romano, quien empleó por primera vez el concepto “plagiarius” como una metáfora para referirse a los “ladrones de palabras”. Sin embargo, esta representación del autor como el dueño y “padre” de sus obras, susceptibles de ser secuestradas por un ladrón (que pasaba a ser un plagiario) constituía toda una excepción dentro del período y no fue adoptada sino hasta siglos después. De hecho, para los escritores antiguos el acto de imitar y plagiar constituía una parte importante de la vida literaria; las leyes no se ocupaban de él, se trasladaban sin disimulo palabras, capítulos y discursos de un libro a otro.

1 Incluso se ha comenzado a utilizar la llamada “lingüística forense” en la detección de plagios. En una entrada de Wikipedia se lee lo siguiente:

Para sustentar la acusación de plagio, la labor del lingüista forense es fundamental: consiste en cotejar el texto original vs el texto que se sospecha ha sido plagiado. Para ello, el perito lingüista se apoya con diversas herramientas informáticas que permiten detectar automáticamente el plagio de una obra completa o una frase, basándose en las coincidencias exactas entre el texto original y el texto dubitado. ([https://es.wikipedia.org/wiki/Lingüística\\_forense](https://es.wikipedia.org/wiki/Lingüística_forense)) Consultada el 21 de marzo de 2018.

A lo largo de la historia, las acusaciones de plagio han sido mecanismos muy eficaces de restricción y control en el campo de la literatura; por lo general, han servido para demoler las posibilidades discursivas del otro (adversario, enemigo) al rechazar o censurar una manera determinada de lectura, escritura o práctica discursiva. El plagiarío no es solo quien reutiliza textos de otros autores, sino que encarna un personaje cargado de connotaciones sociales. El concepto funciona como una categoría interpretativa que está en total relación con las prohibiciones, las normas y los tabúes discursivos y morales. Así, al ser “descubierto”, el plagiarío será reprobado por los integrantes del campo literario y probablemente perderá el capital simbólico acumulado. El investigador español Kevin Perromat, quien se ha dedicado por décadas al estudio de la apropiación y el plagio, ha sido uno de los primeros en rechazar la posibilidad de que puedan hacerse acusaciones “neutras” en los juicios de plagio, pues por lo general las valoraciones responden a factores extraliterarios, como intereses estéticos, económicos o políticos: “con frecuencia, la actitud de los críticos frente a lo que podríamos calificar como una suerte de ‘intertextualidad ilegítima’ responde a ciertos prejuicios o supuestas ‘obviedades’ implícitas sobre la definición de la literatura y de la la creación literaria” (Perromat, 2010:1).

Desde este punto de vista, se hace evidente que toda acusación de plagio obedece a tendencias determinadas, pues como enuncia Perromat: “la definición del plagio depende totalmente de las coordenadas históricas en las que es emitida: plagio es aquello que es considerado como tal en un momento dado, en una sociedad o en unos círculos determinados, en boca de las personas autorizadas” (Perromat, 2014: 292).

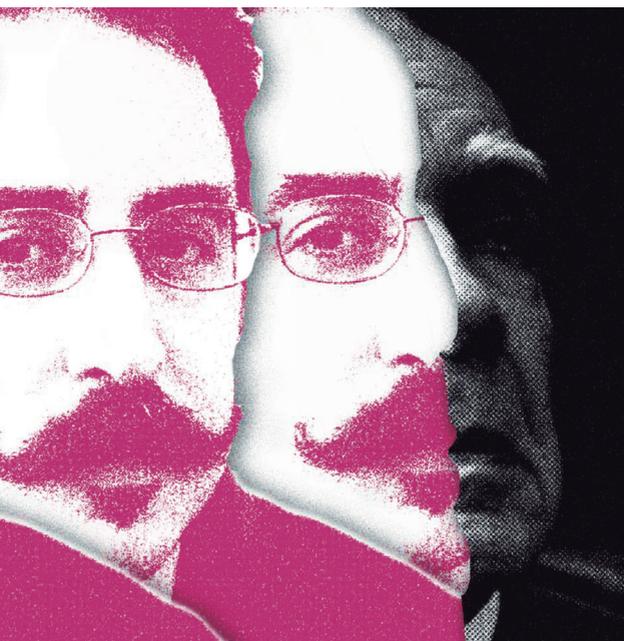
Son conocidas las acusaciones tajantes por “defraudación a la propiedad intelectual” que María Kodama —la viuda de Jorge Luis Borges— hizo en contra del escritor argentino Pablo Katchadjian en 2009, quien en un ejercicio apropiacionista se dedicó a “reescibir” *El Aleph* añadiéndole sus propias palabras y titulándolo *El Aleph engordado*, un texto muy diferente al de Borges aún incluyéndolo en su totalidad. Ante las presiones



de María Kodama, que buscaba para Katchadjian una condena de hasta seis años de cárcel o un embargo de 80 mil pesos argentinos, la editorial Imprenta Argentina de Poesía que había publicado el libro decidió retirarlo de las librerías (solo se habían impreso 200 ejemplares), acción que motivó la redacción de una carta colectiva de protesta firmada por críticos, artistas y escritores.

Es evidente que prácticas artísticas experimentales como la de Katchadjian amenazan los intereses de ciertos grupos que aún pretenden monopolizar y detentar el poder literario. Al darse cuenta de que las prácticas se están reconfigurando y de que empiezan a perder poder comienzan a adoptar un papel de fiscales, y una de sus estrategias para preservar la cohesión del campo al que pertenecen es ganar poder cultural mediante tácticas casi policíacas. Por otra parte, resultan sorprendentes e irónicas las reacciones de Kodama —que pueden verse como una traición absoluta al núcleo literario borgeano— teniendo en cuenta que el mismo Borges hacía experimentos similares, jugaba con las convenciones literarias e ironizaba la autoridad de las citas, por lo que tal vez hubiera celebrado el procedimiento de Katchadjian en vez de condenarlo. Luigi Amara, escritor mexicano, cuenta en una entrevista que

la acusación [de Kodama] tenía algo de ‘castigo ejemplar’. La intención era aplastar a Katchadjian para que se sentara un precedente y nadie más lo intentara, por lo menos no con Borges. Para lograr esto, hubo todo un aparato judicial, abogados muy bien pagados y el poder institucional en contra de un escritor experimental.



Por tanto, la determinación de la originalidad o el plagio de un escrito puede entenderse como una lucha de poder; y los discursos que se originan a partir de ella, como enunciados estratégicos y performativos. Como afirma Amara, tal parece que en la era del capitalismo exacerbado “el plagio y la apropiación son la nueva inmoralidad; lo único que mueve a escándalo,

Borges y Katchadjian.  
Ilustraciones de Hernán Vargas.

lo único realmente ofensivo para una mentalidad que ha elevado la plusvalía a ídolo último, es meterse con la propiedad privada” (Amara, 2015).<sup>2</sup>

Hoy en día, para proteger la exclusividad de la propiedad de una obra, se emplean todo tipo de estrategias para sancionar, perseguir y desautorizar la utilización de todo aquello que cubre el copyright. Ante esto, cabría preguntarnos si no es irrisorio suponer que un texto es intocable para su reelaboración artística, o si debemos dar por hecho que le pertenece exclusivamente a su autor, a sus herederos, o a los herederos de sus herederos en perjuicio del enriquecimiento cultural de una colectividad mayor.

<sup>2</sup> Amara, Luigi, “Muchas gracias, María Kodama”; (Julio 01, 2015). Artículo disponible en: <https://horizontal.mx/muchas-gracias-maria-kodama/>



Borges y Katchadjian. Ilustraciones de Hernán Vargas.

Una breve introducción

La literatura como práctica social y campo de disputas

## La exigencia de originalidad

Desmitificando al autor

¿A quién le pertenece la obra?

Escribir para otros o como otros

El carácter colectivo del lenguaje

Obras abiertas, indeterminación y posibilidad

Culturas y textos como tejidos infinitos

El escritor como bricoleur

Autoría y lectoescritura en la era digital

(In)conclusiones



*¿Una tela de Van Gogh usada por uno de sus vecinos para tapar un agujero en un gallinero, era —o sigue siendo— una obra?*

**Nathalie Heinich**

¿Por qué nos importa tanto comprobar si algo es original?, ¿qué concepciones y valores nos hacen reaccionar con indignación y escándalo frente a lo considerado una copia, un plagio, o una falsificación? y ¿por qué una pieza puede perder su valor al revelarse como tal? La idea de lo “original” presupone un comienzo, concibe la creación de objetos o ideas a partir de un principio absoluto y — como su nombre lo dice— de un origen identificable. Cuando Platón se refiere a la *mímesis* (representación, imitación) como un “vehículo del engaño”, está partiendo de una concepción del *ser* como igual a sí mismo, sin posibilidad de reproducción, pues según Platón la belleza es siempre inmutable e idéntica a sí misma. De acuerdo con esta visión, toda copia o imitación supondría una destrucción de la esencia originaria, de la identidad de la cosa. Sin embargo, una obra de arte o un texto literario nunca permanecen idénticos a sí mismos, sino que se transforman con sus múltiples lecturas e interpretaciones a lo largo del tiempo. Theodor Adorno, ajeno a esta pretensión de autenticidad y a diferencia de la concepción platónica, plantea que las obras artísticas son capaces de cambiar constantemente al estar inscritas en relaciones sociales. Para este autor, las obras “no son nada en sí definitivo. Forman un campo de tensiones de todas las voluntades y fuerzas posibles” (Adorno, 2006: 556). De esta forma, el valor artístico de toda imagen y texto tiene un componente social. A medida que una imagen “envejece” crece el poder de las relaciones sociales que en ella se manifiestan.

El proceso de aprendizaje se lleva a cabo copiando, imitando técnicas, estableciendo relaciones con varios autores y modelos. Aquello que llamamos “creación” no es un suceso repentino e in-

sólito, sino un proceso dilatado que requiere un diálogo profundo con aquello que ya ha existido antes para extraer algo de ello. Sin embargo, el culto a la originalidad relega y rechaza estas prácticas fundamentales para cualquier proceso artístico. En realidad, el criterio de la originalidad como garantía de valor de la obra artística junto con la necesidad de “inventar” algo son exigencias relativamente modernas, pues según la estética clásica que entendía el arte como imitación, el plagio era una práctica aceptada. Como nos recuerda Italo Calvino: “Los antiguos tenían como referencia algo que ya existía, el mito. El propio concepto de imitación en Aristóteles no es tanto imitación de la naturaleza como imitación del mito, es decir, algo que ya existe, que se recrea y se reinterpreta” (Calvino, 1980: 72). Quizás la copia o los plagios puedan considerarse, —si su finalidad no es el lucro— más como un homenaje o una alabanza y menos como una falta de originalidad o una ofensa.

El concepto de originalidad en el campo literario y en general en el ámbito artístico es tan movedizo y frágil que las discrepancias en relación a la interpretación de la copia han generado múltiples malentendidos. Byung-Chul Han en su reciente libro *Shanzai*,<sup>3</sup> relata una controversia interesante:

Cuando se supo que los guerreros chinos de terracota que se expusieron en el Museo de Etnología de Hamburgo en 2007 eran una copia, se clausuró la exposición ‘para mantener la reputación del museo’. Incluso se ofrecieron a devolver el dinero de la entrada a todos los visitantes que habían acudido. Desde el comienzo de la excavación arqueológica se llevó a cabo, de manera paralela, la fabricación de las réplicas de los guerreros de terracota. Junto a la excavación se abrió un taller de copias. (...) Los chinos a menudo mandan copias en vez de originales [a los museos occidentales], puesto que están convencidos de que en lo esencial no son distintos. Se tomaron el rechazo por parte del museo occidental como una ofensa (Han, 2016: 62).

La idea de original está muy vinculada con la noción de verdad. Umberto Eco ofrece una aproximación

3 *Shanzai* es un neologismo chino que hace referencia a lo falso, al fake, a la copia.

Réplica de un Guerrero de Xian  
en el Museo de Hamburgo.



semiótica al tema en su libro *Los límites de la interpretación*, y plantea que el separar los signos literarios en auténticos por un lado y plagarios por otro depende de un horizonte de condiciones de verdad, cuya “normalidad” evidente debe ser cuestionada, pues los criterios para fijar la autenticidad de una obra literaria no se encuentran en el texto mismo, sino en las convenciones sociales y en las voluntades subjetivas del autor y de quienes lo reciben e interpretan. Según Eco, basta revisar someramente las definiciones de las palabras empleadas para referirse a la cuestión como “auténtico”, “copia”, “plagio”, “original”, “falsificación”, “pseudó”, “apócrifo”, para darse cuenta que sus definiciones son tautológicas y poco claras. En definitiva, el plagio es una categoría interpretativa compleja y ambigua, a menudo asociada a reglas implícitas del campo literario.

En relación a esta confusión generalizada, Nathalie Heinich ha escrito que actualmente

no podemos hablar de la existencia de una teoría sociológica o antropológica acerca de la autenticidad: este concepto está tan presente en nuestra vida como ausente de los estudios de humanidades. Tal vez sea debido a sus implicaciones normativas, es decir, a la fuerte propensión a tomar partido: por ejemplo, a ‘creer’ o a ‘no creer’ en la autenticidad de un objeto, e incluso en la propia pertinencia del valor de autenticidad. (...) como ocurre siempre que un problema tiene muchas connotaciones afectivas, la normatividad tiende a bloquear el análisis (Heinich, 2010).

De acuerdo con Heinich, las creencias y los valores pueden ser objetos de estudio muy fecundos, de manera que una tarea antropológica sería analizar de qué forma y con qué operaciones los sujetos dan cuenta de sus distintas escalas de valores al incluir o excluir un objeto, texto o práctica en la categoría de “original”, “artístico”, etc.

En 2007, Jonathan Lethem publica un ensayo a favor del plagio en la revista Harper’s titulado: *The Ecstasy of Influence. A plagiarism*,<sup>4</sup> donde detalla cómo desde tiempos remotos, las ideas en literatura se han compartido, reciclado, robado, reinterpretado y copiado. En este ensayo, Lethem argumenta que el arte está hecho de apropiaciones de manifestaciones anteriores y que la originalidad absoluta es un mito. Más que una suerte de lucidez repentina, podríamos considerar que la inspiración es el acto de “inhalar el recuerdo de un acto no vivido”, y que inventar algo “no consiste

4 Traducido y publicado al español por la editorial independiente mexicana Tumbona Ediciones en el 2008 como *Contra la originalidad*.



Impresores trabajando en la litografía de "Dos Personajes Atacados por Perros" de Rufino Tamayo, 1982.



En un texto reciente donde analiza específicamente la técnica del grabado en las artes, Eva Figueras se pregunta:

¿Dónde reside el original en grabado? ¿Existe? Nacido con una finalidad distinta a la expresión artística, la matriz (en madera, metal o piedra) no puede considerarse el *original*. En la matriz está contenida su *artisticidad*, claro está, pero no es el objeto artístico. Son originales cada una de las estampas que el artista decide estampar, con lo que la disyuntiva original-copia no es procedente en este lenguaje, en el que tienen pleno sentido el concepto de *original múltiple* (Figueras, 2017: 123).



en crear algo de la nada sino a partir del caos". Lethem nos trae a la memoria cómo las culturas que han funcionado con economías del don han sido fundamentales para el nacimiento de las grandes obras clásicas, donde las obras más antiguas son los cimientos de las nuevas. Al final del texto, el autor "confiesa" que todo su ensayo está escrito a partir de citas y fragmentos de otros autores, es decir, la mayor parte de los párrafos que conforman el texto son transcripciones, plagios y adaptaciones de otras fuentes.

Mi consideración es que el concepto de "original" tiene un carácter prescriptivo, pues al emplearse como un criterio de validez y reconocimiento, lleva implícito un mensaje cuyo objetivo es guiar o regular el comportamiento de sus receptores, en este caso de aquellos que escriben. Así, las reglas que ordenan los juegos literarios dictan que un escrito *debe* cumplir con ciertas normas para ser considerado "artístico": *debe* ser original. "Como si los jugadores fueran incapaces de consensuar las normas de comportamiento o, mejor aún, como si los autores necesitaran de un arbitraje externo para aplicar las leyes literarias" (Perromat, 2014:424). Ante este panorama, no debería sorprendernos que existan otros jugadores que buscan redefinir el campo para ampliar sus posibilidades y cuestionar las reglas impuestas. Por tanto, como escribe Eva Figueras, podemos pensar que "la crisis de la originalidad es quizá, ante todo, una crisis de autoridad" (Figueras, 2017: 129).

Una breve introducción.

La literatura como práctica social y campo de disputas

La exigencia de originalidad

## Desmitificando al autor

¿A quién le pertenece la obra?

Escribir para otros o como otros

El carácter colectivo del lenguaje

Obras abiertas, indeterminación y posibilidad

Culturas y textos como tejidos infinitos

El escritor como bricoleur

Autoría y lectoescritura en la era digital

(In)conclusiones



*Yo: una ficción de la que a lo sumo somos coautores.*

**Imre Kertész**

Desde finales del siglo xx, tanto en la teoría literaria contemporánea como en el ámbito de las artes visuales ha surgido una problematización crítica de la noción clásica de autor. Las prácticas de plagio creativo, apropiación e intertextualidad suelen sustentarse en la llamada “muerte del autor”, entendiéndolo al autor como un lugar de poder y autoridad que produce una obra con un sentido unívoco; un genio creador y solitario con atributos casi sagrados desde el Romanticismo. En esta época, escritores y pintores entraron en un nuevo marco de representaciones, donde para ser un artista de verdad se debían dar pruebas de originalidad y ser capaz de expresar la propia interioridad. Se pensaba, por tanto, que la actividad creadora surgía necesariamente de una “vocación” y no de un aprendizaje social. Rousseau por ejemplo, ad’hoc a su época, afirma refiriéndose a sus escritos: “formo una empresa que nunca tuvo ejemplo, y cuya ejecución nunca tendrá imitadores”. Siguiendo esta lógica, una obra artística no se considera como una manifestación cultural producto de un proceso largo de intercambios y conexiones entre artistas, autores, públicos pasados y presentes; sino que se concibe como un suceso único atribuido a un genio con habilidades superiores a las de otros, es decir como resultado de los actos de un individuo que sobresa y sobrepasa a la multitud.

La perspectiva tradicional del arte y de la literatura, concebía la obra como resultado de la voluntad de expresión de un sujeto, como una vía de comunicación y confesión personal. Sin embargo, la poesía y literatura modernas —como antecedente de las corrientes de vanguardia— empiezan a concebir la actividad creativa como un acto en el que “otro” interviene: “Yo es otro”, afirma Rimbaud. Por su parte, Mallarmé apela a la destrucción del yo individual como

condición para la producción de una obra: “La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras” (Mallarmé, 1945). Para este poeta, el texto debe hablar “de sí mismo y sin voz de autor”, en contra de la idea de un propietario del habla y del discurso, de un dueño de la voz. También Paul Valéry imaginó la historia de la literatura más allá de la autoría y las particularidades entre escritores, sometiéndolo constantemente a la duda y a la burla.

Posteriormente, varios escritores de la corriente post-estructuralista retomaron este planteamiento. Roland Barthes, uno de los más interesados en el tema, plantea que el texto es un tejido de signos en constante diálogo provenientes de los mil focos de la cultura; un espacio de posibilidad donde se condensan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original. De acuerdo con Barthes, eso que hemos llamado “autor” es una construcción moderna, producto de una sociedad que se ha nutrido del empirismo, el racionalismo y la ideología capitalista en la que el individuo posee un estatuto de máxima importancia. Las ideas que se le atribuyen al autor en realidad no le pertenecen, pues más bien son patrimonio de una cultura compartida, así toda escritura sería más bien reescritura. Barthes tiene una postura anti-esencialista y a partir de ella afirma que el discurso escrito no es una categoría fija, sino que está sujeto a infinitud de interpretaciones y tiene sentidos múltiples, que varían según el contexto y la época en que se lea. En un texto de 1987, *De la obra al texto*, afirma que “el texto está enteramente entretejido de citas, referencias, ecos, lenguajes culturales, antecedentes o contemporáneos, que lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía. (...) Buscar las ‘fuentes’, las ‘influencias’ de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, *ya leídas antes*: son citas sin entrecomillado” (Barthes, 1987:77-78).

Movimientos como el surrealismo también contribuyeron a desacralizar la figura del autor con sus ejercicios de escritura colectiva. Para los dadaístas, que hicieron de la espontaneidad y las posibilidades del azar sus más potentes herramientas, el texto se genera a partir de un acto performativo; el escritor selecciona y reorganiza los materiales que tiene a su disposición perdiendo la supuesta propiedad del texto, manipulándolo y deformándolo. Es conocido el acto que Tristan Tzara realizó en los años veinte, cuando construyó un poema a partir de palabras de diversos textos y autores que ha-

bía recortado e introducido en un sombrero para después sacarlas una por una y así armar el texto. También Joseph Beuys, con su propuesta de la creatividad universal se adscribía a esta idea proponiendo un concepto ampliado del arte —una “plástica social”— con la intención de desmitificar al autor o al artista como autoridad, como alguien que monopoliza el conocimiento o las habilidades plásticas; para él cualquier persona era potencialmente un artista.

Michel Foucault, por su parte, concibe la escritura como “ausencia” a partir del borramiento del autor. El acto de escribir no como una mera expresión de su interioridad [del escritor] sino como una práctica, como un juego de signos que va más allá de sus reglas, como la “apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer” (Foucault, 2010:12). En este sentido, indaga en la relación de la escritura con la muerte, pues el texto sobrevive a su autor y deja de pertenecerle desde que lo escribe —¿le perteneció en algún momento?—. Es interesante señalar que son varias las relaciones entre los estudios de Foucault y de Barthes, que están en permanente diálogo. Sin embargo, a diferencia de este último, Foucault hace mucho énfasis en la problematización de las nociones de escritura y de obra, afirmando que no son categorías fijas y que incluso pueden mantener los privilegios del autor entorpeciendo el planteamiento de su desaparición.

Finalmente, Foucault se pregunta ¿qué es un nombre de autor? y explica que existen discursos provistos y desprovistos de lo que él llama la función-autor. Un discurso que cuenta con ella no es una palabra sin importancia, cotidiana o consumible, sino “una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatuto determinado” (Foucault, 2010: 20). En nuestra sociedad le damos un valor significativo a “lo que fue escrito por”, “lo que dijo tal”; la firma es garantía, los discursos que están marcados con el nombre de su autor implican un valor de verdad. Sin embargo, no siempre fue así. En las llamadas culturas orales, donde los saberes eran una herencia compartida y el concepto de “autoría” no existía como categoría, circulaban ideas y obras que no estaban firmadas sin que por ello se desconfiara de su capacidad portadora de sentido. Su valor no estaba dado por quién los había escrito y el que fueran anónimos no causaba complicaciones. Su antigüedad ya era garantía suficiente para considerarlos valiosos, por lo que no cabían las preguntas por la autenticidad u originalidad.

El mismo Confucio, por ejemplo, renunciaba a la autoría en varios de sus textos al considerarse no un creador, sino un hombre que difundía enseñanzas: “Yo únicamente transmito; no puedo crear cosas nuevas. Creo en los antiguos, y por lo tanto, los amo” (Confucio, *Lun Yu*, Kairós, 1997). Sin embargo, hoy en día, el arte y la literatura son campos en los que, quizás más que en ningún otro, los resultados de la actividad se vinculan fuertemente a la persona, de ahí el culto por la firma, por el autógrafo o, más recientemente, por las fotografías (con el artista o escritor) para subir a redes.

Actualmente, el lector lee, más que una obra, al autor que reconoce e incluso idolatra debido a la mediatización de su vida. Un escritor puede convertirse en una marca y por tanto en una mercancía; para ello se vuelve necesario llamar la atención de los públicos con elementos extraliterarios. La forma en la que un autor se presenta en ferias, festivales y premiaciones es una manera desplazada de producir interés por lo que escribe. Últimamente, como apuntaba Piglia, un autor es también un performer: “viajan los escritores, no viajan sus libros”.

En su trabajo *Être écrivain* (Ser escritor), Nathalie Heinich habla del “vuelco de la obra a la persona”. Este principio “personalizador” —dice Heinich— está en oposición al principio “heroizador” que eleva al autor a la dimensión de una obra o un acto que va más allá de su persona y de la que él no es más que, digamos, un medio o un instrumento designado entre otros posibles; un autor por accidente cuyo mérito personal aparece disminuido, pues importa menos que la obra. De hecho, el sustantivo “artista” comienza a imponerse hace relativamente poco, cuando a finales del siglo XVIII se empieza a designar así a los pintores que antes eran conocidos como “artesanos”. Poco a poco se fue produciendo en la palabra “artista” un “cambio de connotación: de lo descriptivo, se va convirtiendo en evaluativo, con una carga de juicios de valor positivos. Del mismo modo que ‘autor’ —utilizado más en literatura o cine— ‘artista’ aparece como un calificativo, incluso cuando está sustantivado: ¡Qué artista!, ¡Es realmente un artista! (Heinich, 2001: 88). También resulta interesante tener en cuenta que antes del siglo XIX, cuando comienza a representarse de forma individualizada, el trabajo artístico era ampliamente colectivo, se producía en talleres donde trabajaba no solo un artista, sino un grupo de personas. No son pocas las investigaciones recientes donde se “descubre” que una obra no fue pintada o escrita por tal o cual famoso artista, sino por sus ayudantes.<sup>5</sup>

5 El Museo del Prado hizo pública hace poco la noticia de que *El Coloso*, una obra admirada como la máxima expresión del Goya moderno, es realmente creación del pintor valenciano Asensio Juliá, quien fue asistente principal del taller de Goya. En una nota publicada en la web del Prado, el equipo de restauración argumenta que cuando la obra llegó al museo en 1931 “los estudios sobre el artista estaban en sus inicios y el conocimiento de los seguidores e imitadores del maestro era aún precario”.

Por otro lado, en materia de propiedad de las obras artísticas, son varios los historiadores y teóricos que afirman que tanto en la Antigüedad clásica como en la Edad Media la noción de propiedad intelectual estaba ausente; en ninguna codificación jurídica o testimonio escrito se han encontrado referencias a alguna sanción o protección relativa a un derecho o propiedad para la producción o reproducción de las obras literarias. Durante la Edad Media, los monjes transcribían obras en las abadías, eran copistas pero también eruditos que escribían sin que necesariamente quedara registrada su autoría, pues por lo general las obras eran producto del trabajo colectivo, de contribuciones de toda la comunidad dentro de un monasterio.



The author at work in his private study aided by the Isolator. Outside noises being eliminated, the worker can concentrate with ease upon the subject at hand.

En julio de 1925 aparece en la revista *Science and Invention*, "El aislador" (The Isolator), un aparato inventado por Hugo Gernsback, miembro de la Sociedad Estadounidense de Física. Se trataba de un casco conectado a una bomba de oxígeno y diseñado para ayudar a los escritores a concentrarse y evitar todo tipo de distracciones. La intención de este dispositivo no era solo eliminar el ruido exterior, sino que además tenía una delgada apertura a la altura de los ojos que limitaba la visión a una sola línea de texto. Esto evitaba volver de forma involuntaria a lo que ya se había escrito o enfocarse en otras lecturas.



Una breve introducción

La literatura como práctica social y campo de disputas

La exigencia de originalidad

Desmitificando al autor

## **¿A quién le pertenece la obra?** **tránsitos entre propiedad privada** **y libre acceso**

Escribir para otros o como otros

El carácter colectivo del lenguaje

Obras abiertas, indeterminación y posibilidad

Culturas y textos como tejidos infinitos

El escritor como bricoleur

Autoría y lectoescritura en la era digital

(In)conclusiones



*La propiedad es el robo.*

**Pierre-Joseph Proudhon**

Existe una confluencia constante entre las prácticas literarias y los distintos cambios tecnológicos y sociales. La invención de la imprenta en 1436 está estrechamente relacionada con la propiedad intelectual, el copyright y la noción moderna de autor. El redactor se convirtió en autor a consecuencia de los derechos que afloraron con la imprenta. La aparición del texto impreso trajo consigo innumerables efectos económicos, sociales y conceptuales, se creó un nuevo sentido de la propiedad privada de las palabras. Así, con la mercantilización de la literatura, “el producto literario, dirigido a un público completamente desconocido para el autor, se convierte en una mercancía cuyo mérito se calibra por su vendibilidad en el mercado, lo cual corresponde por vez primera a la estructura de la sociedad burguesa que descansa en la circulación anónima de bienes” (Rosas Mantecón, 2017: 48).

6 El predominio del valor económico sobre el simbólico en los bienes culturales se ha ido acentuando en épocas recientes. Como apunta Ana Rosas Mantecón, “tras el auge de las políticas neoliberales que han acotado el alcance del sector público en beneficio de la iniciativa privada, la cultura ha tendido a perder cada vez más su aura de gratuidad para acentuar su carácter de mercancía, sometida en gran parte a la lógica del valor de cambio” (Rosas Mantecón, 2017: 51).

A la par, surge un nuevo agente cultural: el editor, que hace las veces de mediador entre el autor y su público. En este contexto, el plagio, que antes era solo una cuestión literaria, estética o ética comenzó a ser un asunto jurídico y económico. La noción de propiedad empezó a trasladarse a la obra, dándose una imbricación de la obra y de la persona. Esto supuso nuevas discusiones, pues no era común atribuirle un carácter económico a las creaciones intelectuales e inmateriales.<sup>6</sup>

Los primeros preceptos legales relacionados con la industria de la imprenta surgieron en Venecia a fines del siglo xv en forma de monopolios concedidos a ciertos impresores a cambio de lealtad política. Este proceso desencadenó en una lucha por hacerse con el derecho de publicar determinado texto, suscitándose debates notorios sobre temas como el monopolio y la piratería (Eisenstein, 1980: 120). También en Inglaterra, las primeras sanciones a la copia

estaban muy vinculadas al control político y económico, así, la figura del autor como propietario estuvo en sus inicios asociada con la defensa de los privilegios de los libreros londinenses del siglo XVIII, quienes buscaban tener un derecho perpetuo y exclusivo sobre los libros. Esto era un arma en su batalla contra los libreros de las provincias, irlandeses o escoceses. Para defender a los libreros de Londres, sus abogados legitimaban la perpetuidad de la propiedad literaria basándose en la teoría del derecho natural formulada por Locke, al afirmar que todo individuo es propietario de su cuerpo y de los productos de su trabajo, de manera que los autores tendrían un derecho natural de propiedad sobre su obra.<sup>7</sup> El yo comienza a afianzarse en la literatura, fortalecido por la protección jurídica que lo ampara.

Lo interesante de esta primera etapa legislativa es que en realidad el interés no se centraba en los derechos del autor, sino en la protección de los libreros y editores frente a las reproducciones. El Estatuto de la Reina Ana de 1710, que fue la primera ley moderna de copyright era más bien una ley que protegía la inversión y que abordaba el asunto de la propiedad desde el punto de vista de las patentes.

El copyright es uno de los derechos de propiedad que otorga al "propietario" el monopolio y exclusividad sobre una obra de la creatividad artística o del conocimiento. Sin embargo, no podemos pensar que una casa o un coche estén sujetos a los mismos derechos de propiedad que un texto literario, por lo que es necesario hacer diferencias entre los tipos de bienes para comprender que existen —o deberían de existir— distinciones fundamentales entre los derechos de propiedad. Los bienes tradicionales —como los bosques, los alimentos u otros recursos— son limitados y sustraíbles, pues si una persona los usa se reducen los beneficios disponibles para otros. Por otro lado los bienes comunes del conocimiento —como los textos literarios— no son sustraíbles, pues entre más personas los compartan, mayor es el bien común. Luis Reygadas propone un ejemplo simple para entender diferencia entre estos bienes: "si yo me como una manzana nadie más puede comérsela, si una empresa explota un yacimiento minero impide que otros agentes lo hagan o que generaciones futuras lo exploten. En cambio, si yo leo un poema de Gabriela Mistral no limito en nada las posibilidades de otras personas para leer ese poema. Es sustraíble el libro que yo leí, el objeto concreto en el que están impre-

7 Para un análisis más detallado sobre este tema, véase Mark Rose, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge, Mass y Londres, Harvard University Press, 1993.

sos los poemas, pero no el contenido, que en este caso es lo más valioso” (Reygadas, 2014: 32). Es decir, a diferencia de los bienes tradicionales que una vez que alguien se los apropia dejan de estar disponibles para su anterior dueño, la apropiación o copia de bienes inmateriales fruto de un escritor o artista dejan intacto al “original”, y de hecho lo enriquecen debido a las sucesivas reinterpretaciones que lo hacen más complejo.

Los artistas no mantienen relaciones siempre evidentes e inequívocas con los productos de su trabajo. El grado de apego a su propia obra varía significativamente entre unos y otros, en este sentido es necesario apuntar que las formas que tenemos de relacionarnos con la “propiedad” no son de ningún modo naturales, pues no tenemos certeza de que en todas partes del mundo se dé por hecho que un autor deba reivindicar la propiedad de una obra. Como escribe Perromat, “las fronteras de las palabras, su propiedad y su uso son una cuestión política”. En otras palabras, la idea de propiedad absoluta e individual de las obras artísticas es extraña en muchas culturas, donde es difícil legitimar la explotación exclusiva de una creación por parte de un solo individuo o corporación. En su estudio *L’aventure du raï. Musique et société*, Hadj Miliani y el sociólogo Bouziane Daoudi analizan la música *raï* argelina como un ejemplo de expresión artística cuya fuente es un conocimiento compartido, un conjunto de signos sociales cuyo “verdadero” autor es difícil de identificar, ya que los públicos van agregando palabras a las canciones de manera espontánea y “el mismo tema puede tener tantas variaciones como personas lo interpreten”. Por tanto, no se habla de plagio o robo en lo que a esta música respecta. Daoudi y Miliani definen la música *raï* como un “continuo de una imaginación social profundamente modificada” (Daoudi, 1996: 127).

A lo largo de varias generaciones, las civilizaciones han prescindido del copyright. Si los derechos de autor o la propiedad intelectual hubieran existido en otros tiempos, no habríamos conocido muchas de las obras clásicas como la *Ilíada* y la *Odisea*, el *Mahabharata*, *La epopeya de Gilgamesh*, incluso el Corán o la Biblia, todos frutos de procesos continuos de transformación, de mezclas, reescrituras y combinaciones, unidos a su libre difusión (Wu Ming, 2014). Es decir, la documentación de las experiencias de otras culturas no nos ofrece pruebas concretas de la necesidad de un sistema de copyright como algo fundamental para promover la creación. Este sistema surgió en Occidente hace relativamente poco y en otras

partes del mundo solo se acepta formalmente por las presiones de la Organización Mundial del Comercio. Jonathan Lethem escribía que “una época está definida no tanto por las ideas que se discuten como por las ideas que se dan por sentadas”; en este sentido, aún reconociendo que las formas de propiedad se construyen socialmente a través de negociaciones colectivas y continuas, es poco común cuestionar la construcción contemporánea de la propiedad intelectual y los derechos de autor, considerados absolutos, naturales e inherentes.

Brion Gysin le dijo alguna vez a William Burroughs que la literatura estaba 50 años atrasada respecto a la pintura. Quizá sea porque las entidades con las que el escritor trabaja son menos “manipulables” que el material de los pintores. De ahí que, como escribe Graciela Speranza, la pintura practicara el montaje cincuenta años antes de que el mismo Gysin experimentara con la técnica del *cut-up*<sup>8</sup> en la literatura. Por otro lado, a diferencia de otros lenguajes artísticos como la música, donde las asociaciones entre autor y propiedad son más difusas (¿cuál sería el equivalente de una cita entrecomillada en una canción?), en literatura parecería que es más difícil desprenderse de una noción estrecha de autoría o genio, pues se piensa que aquello que escribe un sujeto es la expresión de lo que piensa, lo que le “surge de las entrañas”. El material con el que se trabaja en la música no es precisamente un lenguaje cotidiano —como lo son las palabras, con las que trabaja la literatura— por tanto un compositor como John Cage, por ejemplo, puede decir que “música es lo que escuchamos y no lo que produce un genio” y el público puede aceptar esta afirmación, pues el sonido o las notas no parecen ser la expresión individual de un sujeto. Esto nos lleva a reflexionar acerca de la relación entre lenguaje y propiedad. Ricardo Piglia escribía que “la identidad de una cultura se construye en la tensión utópica entre lo que no es de nadie y es de todos y el uso privado del lenguaje al que hemos convenido en llamar literatura”. Argumentaba, también, que

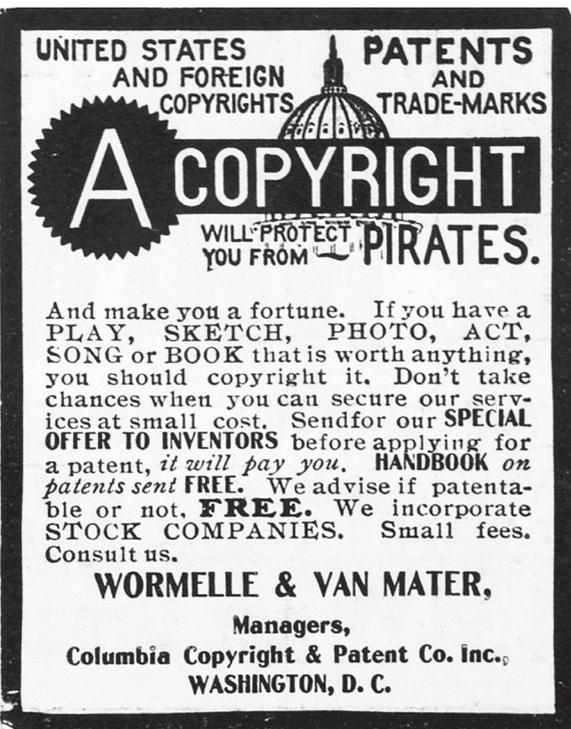
8 Ver página 89.

las relaciones de propiedad están excluidas del lenguaje: podemos usar todas las palabras como si fueran nuestras, hacerles decir lo que queremos decir, a condición de saber que otros en ese mismo momento las están usando quizá del mismo modo. Condición que encierra un núcleo utópico, en el lenguaje no existe la propiedad privada. A nadie, salvo en un caso muy específico y muy inocente de

esquizofrenia, se le ocurre pensar que las palabras pasan a ser suyas después de haberlas usado (Piglia, 1997: 191).

La construcción del copyright como lo conocemos hoy en día también se relaciona estrechamente con el mito de la originalidad y genialidad del autor. El surgimiento del discurso liberal de la propiedad y el individualismo se mezclan con la exaltación de la persona y la idea romántica del genio. Es decir, los derechos de autor solo podían surgir a la par de una noción particular de individuo. En las épocas de los manuscritos la lectura era más bien una práctica grupal, en la que se solía leer en voz alta. Sin embargo, el surgimiento del texto impreso y la producción de libros de tamaños más pequeños y manejables preparó el escenario para una lectura solitaria en la que las palabras empezaron a dejar de “sonar”, pues hasta entonces no era común el concepto moderno de una lectura íntima y privada. Walter Ong, afirma en su famoso libro *Oralidad y escritura* que la tendencia hacia un mayor individualismo estuvo muy estimulada por la impresión (Ong, 2017). Los escritores comenzaron a ver impresa su voz, el libro simbolizaba entonces ese espacio en el que sus palabras y pensamientos se almacenaban, posibilitando el surgimiento de un sentido nuevo de posesión.

Resulta fundamental reconocer la dimensión económica del asunto, pues los beneficios económicos de la industria del copyright y de la propiedad intelectual fundamentada en la figura del autor han hecho que las barreras al acceso cultural y artístico sean cada vez más restrictivas. Actualmente —al igual que antes cuando se buscaba proteger los intereses de los antiguos libreros, editores e impresores— el copyright no supone tanto un método de “protección” para los artistas, escritores o creadores de contenidos, sino un monopolio del uso de una expresión, un instrumento que más bien protege las inversiones en el arte y el conocimiento. En



UNITED STATES AND FOREIGN PATENTS AND TRADE-MARKS  
COPYRIGHTS

**A COPYRIGHT**  
WILL PROTECT YOU FROM PIRATES.

And make you a fortune. If you have a PLAY, SKETCH, PHOTO, ACT, SONG or BOOK that is worth anything, you should copyright it. Don't take chances when you can secure our services at small cost. Send for our **SPECIAL OFFER TO INVENTORS** before applying for a patent, *it will pay you.* **HANDBOOK on patents sent FREE.** We advise if patentable or not. **FREE.** We incorporate **STOCK COMPANIES.** Small fees. Consult us.

**WORMELLE & VAN MATER,**  
Managers,  
Columbia Copyright & Patent Co. inc.,  
WASHINGTON, D. C.

Anuncio de Columbia Copyright & Patent Company publicado en *The New York Clipper*, 3 de noviembre de 1906. Library of Congress.

literatura, quienes obtienen más beneficios son las industrias editoriales y no los autores —justo como ocurría desde el nacimiento del copyright, cuando los editores buscaban el acceso único para su beneficio— pues para la mayoría de los autores el copyright no genera ingresos significativos y no supone un incentivo económico, como normalmente se afirma para justificar su existencia.

Luis Othoniel Rosa, inspirado en las críticas a la propiedad de Proudhon, hace una distinción entre posesión y propiedad, y escribe que

la posesión es un hecho, solo poseemos algo en el momento preciso en que lo tenemos físicamente (...) las posesiones cambian constantemente de manos en el tiempo. La propiedad, por otro lado, no es un hecho, sino una superstición social y legal mediante la cual podemos ser dueños de cosas que no estamos poseyendo en el momento. Se mantiene estática, infinitamente fija en las manos de un sujeto privado —y aún después de la muerte del propietario— (Othoniel Rosa, 2016: 31).

La literatura mantiene una relación muy dinámica con el tiempo más allá de sus autores, sin embargo, los derechos de autor se han ido expandiendo ilimitadamente, tanto en duración como en alcance. El primer otorgamiento de derechos de autor a propietarios tenía un periodo de 14 años que podía renovarse por otros 14 si el autor seguía con vida. Actualmente, el periodo cubre la vida del autor más otros 70 años, y no sería una sorpresa que esa cantidad fuera en aumento según los intereses y deseos de las empresas.

Un escritor produce y sostiene sus obras gracias al trabajo de otros, la historia de la creatividad ha sido así, pero el surgimiento del copyright imposibilita y congela este proceso de intercambios dinámicos, pues supone la apropiación privada de las expresiones culturales y está cada vez más dissociado de los intereses colectivos provocando un gran déficit democrático. ¿No tendría más sentido dar prioridad a los derechos e intereses sociales sobre los beneficios individuales de una persona o empresa?

En los dos libros que ha publicado al respecto, Joost Smiers afirma que el sistema de copyright, al asegurarse de que la producción y circulación cultural dependa de conglomerados empresariales e individuos particulares, supone amenazas para la vida democrática, los accesos libres y la diversidad de manifestaciones

culturales. Otorgar a una persona o a una empresa el título de propiedad absoluta de una expresión artística que excluye a los demás de su uso, cambio o adaptación impide que podamos responder libremente a una obra o a un texto. Así, la apropiación privada de las expresiones culturales implica un tipo de censura, en tanto que “los propietarios de las manifestaciones culturales deciden si se usa esa propiedad, cómo, cuándo en qué condiciones, en qué ambientes y a qué precio se usa” (Smiers, 2008: 27).

En un ensayo de ficción (aunque nada lejano a la realidad) titulado “El derecho a la lectura”,<sup>9</sup> Richard Stallman narra una historia que sucede en el año 2096. Los personajes son dos universitarios que se enfrentan a un control absoluto sobre el conocimiento y el uso de computadoras, pues existen autoridades dedicadas a vigilar qué hacen los usuarios con los contenidos y a rastrear a los “piratas de la lectura”, es decir, a aquellos que comparten materiales con otros que no cuentan con licencias para leer. El personaje principal relata con nostalgia que “hubo una época en la que todo el mundo podía ir a una biblioteca a leer sin tener que pagar un centavo. Pero desde los años noventa del siglo xx, tanto las editoriales comerciales como las no comerciales habían empezado a cobrar cuotas por el acceso a sus publicaciones. Para el 2047, las bibliotecas de acceso público eran ya sólo un recuerdo lejano.” El relato nos habla de una sociedad donde la lectura es vista como un delito, donde es necesario luchar por el derecho a leer libremente. Stallman, que es fundador de proyectos que promueven el software libre y ha sido una figura clave en la crítica a las limitaciones de acceso a la cultura, considera que su relato no es tan “futurista” como creemos, sino que es una tendencia cada vez más real. Son muchas las empresas que restringen el acceso a los contenidos culturales, criminalizando a sus públicos y consumidores, aprovechando los derechos de autor para su beneficio. Sin embargo, desde el punto de vista de las ganancias, no está muy claro que esta forma de proceder sea la más rentable, pues “la política de encerrar el conocimiento es muy ineficaz, muy difícil de sostener en el largo plazo, implica enormes costos y tiene que recurrir al ejercicio del poder” (Reygadas, 2014). Por tanto, “en la época de Internet y de las redes sociales es posible que tengan mejor desempeño económico aquellas empresas que comparten información con sus clientes, usuarios y proveedores que aquellas que se esmeran por ocultarla” (Qualman, 2001, citado en Reygadas, 2014: 33).

9 Publicado originalmente en *Communications of the ACM*, Vol. 40, núm. 2, 1997. Traducido al español posteriormente por Tumbona Ediciones y publicado en el volumen *Contra el copyright*, 2014, México.

Todos los días, miles de personas infringen y burlan el copyright. Como veremos en el capítulo dedicado a las transformaciones que ha propiciado el surgimiento del internet, las infinitas posibilidades tecnológicas han hecho posible que tanto la reproducción de datos (con fotocopiadoras, cámaras, técnicas de *copy-paste*) como su distribución (a través de redes digitales) sean prácticas cada vez más sencillas, difuminando e incluso eliminando la distinción entre el original y la copia. Frente a la idea del artista o el escritor como “dueño” de la obra, han surgido debates sobre la utilización de reproducciones de obras de arte como cita visual o sobre el uso de la red como medio de distribución y muestra de creaciones audiovisuales.

El movimiento internacional que promueve la “cultura libre” constituye una tendencia creciente y ha alcanzado importantes resultados, como la creación de licencias legales que posibilitan la copia y la creación derivada de ella como las *creative commons*, inspiradas en los modelos usados en el software, un ámbito en el que los creadores digitales se muestran más abiertos a que su obra sea utilizada y modificada continuamente por otros para lograr resultados mucho más interesantes.

Una breve introducción.

La literatura como práctica social y campo de disputas

La exigencia de originalidad

Desmitificando al autor

¿A quién le pertenece la obra?

## **Escribir para otros o como otros**

El carácter colectivo del lenguaje

Obras abiertas, indeterminación y posibilidad

Culturas y textos como tejidos infinitos

El escritor como bricoleur

Autoría y lectoescritura en la era digital

(In)conclusiones



*[La] identidad, esa trampa en la que caemos al nacer,  
esa cárcel en la que nos dejamos encerrar, esa  
esclavitud contra la que no atinamos a sublevarnos.*

**Rosario Castellanos**

*Aquel día sospeché que la literatura solo mantiene  
con la verdad unas relaciones problemáticas.*

**Simone de Beauvoir**

En 1845 Eugène de Mirecourt denunciaba a Alejandro Dumas como un “falso artista” que disponía de casi un centenar de empleados que le escribían sus obras; estudiantes con pocos ingresos que habían construido el éxito e influencia de otro. Entre estos empleados estaba Auguste Maquet, uno de los principales redactores de *El conde de Montecristo*, quien en 1856 decidió acusar a Dumas con la esperanza de obtener una remuneración justa y de aparecer como coautor de los libros cuestionando la genialidad y originalidad que se adjudicaban a Dumas. El famoso novelista resolvió pagarle a Maquet una considerable cantidad de dinero con la condición de que la autoría de las novelas se mantuviera siempre a su nombre.

Los llamados “escritores fantasma” (del inglés *ghost*) son contratistas que trabajan en la sombra a petición de otra persona sin que se les reconozca como autores de los textos que escriben. Otro término para referirse a este fenómeno, aunque poco afortunado y políticamente incorrecto, es el de “negros literarios”, el cual proviene del francés (*nègre littéraire*) cuando en el siglo XVIII se les llamaba así a los escritores esclavizados por autores renombrados que redactaban para ellos panfletos, novelas, obras de teatro o discursos políticos sin reconocerse su autoría y recibiendo una paga mínima por darle prestigio a otros.

La escritura fantasma es más común de lo que pensamos y pese a su cotidianidad es un tema tabú en los procesos literarios:

es muy poco probable que un autor conocido reconozca que paga a un “redactor” por escribir un texto que después aparecerá como suyo.<sup>10</sup> Muchas editoriales emplean eufemismos para referirse a los escritores fantasma y los llaman “escritores por encargo” o “colaboradores externos”; quienes ante las preocupaciones comerciales y las presiones en los tiempos de entrega les resultan totalmente rentables y hacen posible multiplicar los beneficios de una “marca literaria” o mantener vivo a un *bestseller*. En estas condiciones, copiar texto para escribir más rápido acorde a las exigencias editoriales o hacer que otros escriban sin reconocimiento ocultando sus nombres no es en ningún sentido una práctica creativa y mucho menos una herramienta de crítica, sino una de tantas estrategias económicas que encubren relaciones de explotación. Actualmente, la creación de valor alrededor de unos pocos autores ha aumentado significativamente, aún cuando la promoción de una cantidad pequeña de *bestsellers* produzca un efecto poco saludable para la diversidad editorial y cultural. La propuesta planteada en este trabajo no es una defensa de un tipo de plagio en el que un autor se adjudique la obra de otro para mantener su fama o para beneficiarse económicamente, pues esto sería más bien una práctica deshonesto que seguiría manteniendo intacto el sistema autoral y los grandes beneficios que las industrias culturales obtienen de la promoción de autores-celebridades.<sup>11</sup>

El libro sigue teniendo una carga valorativa importante dentro de nuestra sociedad, posiblemente pueda considerarse como un objeto de culto; el hecho de publicar y firmar un libro aporta prestigio, capital cultural y capital económico. En tanto que producto de consumo, un libro está sujeto a relaciones económicas de producción y, en este caso, de explotación. Hoy en día la posibilidad de contratar a alguien para escribir un libro se vuelve más accesible. Según comenta un escritor fantasma (anónimo), las autobiografías, los libros de autoayuda y las novela negras son el tipo de material que más piden las editoriales y los escritores, pues sus ventas son considerablemente altas. En Internet existen numerosas empresas dedicadas a la escritura fantasma que ofrecen sus servicios a cambio de cantidades distintas. Una de estas empresas anuncia en su página web: “Si tiene una historia que contar y no sabe cómo hacerlo, nosotros sí podemos y nos encantaría ayudarle. Tenemos experiencia en la escritura de novelas de cualquier género, nos adaptamos a su estilo y somos capaces de convertir su idea en un éxito,

10 En relación a esto, es interesante lo que sucedió con los casos de plagio que se dieron en México de los escritores Bryce Echenique y Sealtiel Alatríste. Ambos contrataban a “escritores fantasma” para hacerles sus artículos, y “quizás por venganza o por flojera” —dice Luigi Amara— estos contratistas hacían *copy-paste* con otros materiales. Sin embargo, es interesante que los autores hayan creído menos bochornoso aceptar el plagio que aceptar que tenían “negros literarios”.

11 Un ejemplo reciente es el de Richard Prince, un reconocido fotógrafo y pintor estadounidense que, sin consentimiento, selecciona e imprime fotografías de perfiles personales de Instagram para después exponerlas en galerías o ferias de arte y venderlas en un promedio de 90 000 dólares cada una.

en su éxito. Conocemos los resortes del mercado editorial y nos ajustamos a tiempos precisos, por limitados que estos sean.”

Pueden existir varias modalidades de cobro en este trabajo. Si el escritor-redactor firma un contrato para compartir las ganancias del libro, estas incluyen los derechos de autor y los beneficios económicos de una adaptación al cine, por ejemplo. Sin embargo, por lo general se acuerda un pago inicial único o varios pagos correspondientes a las entregas de capítulos, junto con la renuncia por parte del “escritor por encargo” (redactor) a reclamar los derechos y regalías que pasan a pertenecer a quien encarga y firma el libro (el autor). Además, se firma un acuerdo de confidencialidad y discreción estricto.

Hay escritores que publican tanto que la única forma que tienen de seguir manteniendo el ritmo es echar mano de empleados para que hagan más sencilla esta tarea, incluso escribiéndoles las novelas completas. El “escritor fantasma” esta perdido en el anonimato, es un injusto desconocido; forma parte de la cadena de producción de la industria editorial en la que existen zonas encubiertas. Como escribe Javier Raya en su libro *La rebelión de los negros*,<sup>12</sup> “nadie se propone ser un negro literario. No es algo a lo que nadie —en su sano juicio— aspire, sino una ocupación emergente que salva de dificultades económicas, especialmente a los de vocación literaria, mientras logran ‘hacerse un nombre’ por sí mismos. Algo paradójico, si consideramos que para ser negro es necesario, antes que tener talento, estar dispuesto a perder el nombre propio en favor de alguien más” (Raya, 2017: 46).

Scott Westerfeld, autor de ficción estadounidense, confiesa humorísticamente en un artículo haber sido el fantasma literario de otros fantasmas literarios:

He escrito para autores conocidos, para celebridades, e incluso para otros escritores fantasmas que se encontraban saturados de trabajo. He sido un fantasma de fantasma. (...) mi nombre no aparece en las portadas de los libros, ni en la página de copyright, ni tampoco puede ser encontrado mediante la consulta de la Biblioteca del Congreso. Mi invisibilidad es completa excepto en un contrato, un documento que se guarda bajo llave. A veces, incluso los editores no saben que existo.

Así, el principio fundador de esta práctica es la encarnación del otro, pues el “escritor fantasma” se vuelve otro para borrarse en

12 Publicado recientemente (2017), se trata de un texto híbrido (¿novela?, ¿ensayo?) en el que el escritor mexicano se pregunta sobre el papel del autor, la concepción de la literatura e incluso sobre la posible existencia de un libro titulado *La rebelión de los negros*. Raya reflexiona sobre el gremio subterráneo de los “escritores fantasma”, del cual él mismo forma parte. Irónicamente, en la portada del libro aparece el nombre de una editorial inventada: “Black Pen Press” (la editorial real es Ámbar Cooperativa Editorial).

él. Muchas mujeres escritoras a lo largo de la historia tuvieron que escribir “como otro”, esconder su identidad con seudónimos masculinos para poder publicar. Karen Blixen, escritora de origen danés, utilizaba el nombre bíblico de Isak (que, por cierto, significa “el que ríe”) y uno de sus apellidos de soltera: Dinesen. Con este nombre publicó en los años treinta una serie de cuentos y escritos autobiográficos sobre su vida en África. Las famosas hermanas Brontë —Charlotte, Anne y Emily— publicaron en el siglo XIX como Currer, Acton y Ellis Bell, respectivamente. Y así podríamos continuar con muchos otros ejemplos.

Aún actualmente, el lugar social y la visibilidad de un nombre masculino tienen un peso considerablemente mayor en el mundo editorial: los editores de J.K Rowling, la autora de Harry Potter, le sugirieron no usar su nombre real —“Joanne”— para llegar a más lectores y lograr un mayor éxito comercial. En un ensayo escrito en el 2015, la escritora Catherine Nichols revela cómo después de enviar su proyecto de novela a 50 agentes editoriales con su verdadero nombre, recibió solo dos respuestas solicitándole que enviara el manuscrito completo. Pero cuando configuró una nueva dirección de correo electrónico con un nombre masculino (George) y envió la misma carta de presentación con las mismas páginas a otros 50 agentes, se lo solicitaron 17 veces. La “VIDA Women in Literary Arts” es una asociación dedicada desde 2010 a hacer un recuento anual de la disparidad de género en las principales publicaciones literarias y reseñas de libros en Estados Unidos, indagando de qué maneras el déficit de voces femeninas configura nuestro pensamiento social. ¿Qué percepción cultural existe acerca de la escritura de las mujeres?, ¿qué revela el hecho de que sus voces estén ausentes o mal representadas en las publicaciones?

En los ejemplos antes descritos podemos identificar la importancia que puede adquirir el nombre de un autor y su lugar social para que sea reconocido públicamente, haciéndose evidente que los factores que elevan a una figura (casi siempre masculina) por encima de otros(as) escritores suelen ser extraliterarios. Sin embargo, también podemos hablar de otra operación en la que el escritor busca más bien desvanecerse voluntariamente, escribir *siendo* otro(s) no para ganar capital social o para enriquecerse con el trabajo no retribuido de escritores fantasma, sino como herramienta estética, filosófica o política. Ejemplo de esto es la práctica de la fragmentación del nombre propio y la construcción de una identidad múltiple.

Conocemos a varios autores que han utilizado una amplia variedad de heterónimos y pseudónimos que simultáneamente los encubren y los revelan. Uno de ellos es Fernando Pessoa, empeñado en disolver constantemente su yo lírico al crear una serie de heterónimos (etimológicamente “otro nombre”) como Alberto Caeiro, Ricardo Reis o Álvaro de Campos, cada uno con su propio estilo literario y su propia biografía. Pessoa llevó a la práctica eso que Antonio Machado llamaba la “esencial heterogeneidad del ser” al construirse como una constelación de voces (136 concretamente), publicando incluso críticas hacia sus propias obras firmadas por sus heterónimos.

En su ensayo titulado “Fernando Pessoa: el desconocido de sí mismo” Octavio Paz escribe: “Como toda creación, esos poetas nacieron de un juego. El arte es un juego —y otras cosas—. Pero sin juego no hay arte”. Pessoa jugaba con la identidad al despersonalizarse y desintegrarse en otros personajes-autores; cuestionaba indirectamente la idea del autor individual, definido e indivisible. Este gesto de polifonía o de multiplicación de la voz también nos recuerda a las prácticas de Macedonio Fernández, quien escribió casi todas las colaboraciones para la revista *Papeles de Buenos Aires*, fundada por él mismo y su hijo, utilizando seudónimos. En *Papeles*, si bien no desaparece el “autor” como categoría, hay una burla a la aspiración de originalidad. En un número de 1944 aparece el texto “El plagio y la literatura infinita”, donde Macedonio propone explícitamente que es necesaria una “revolución en el arte. (...) Proclamar la libre apropiación de los bienes del genio y el ingenio”. El escritor argentino, quien elogiaba y defendía el plagio, demostraba que el concepto de autoridad en el texto es sumamente frágil.



Una breve introducción.

La literatura como práctica social y campo de disputas

La exigencia de originalidad

Desmitificando al autor

¿A quién le pertenece la obra?

Escribir para otros o como otros

## El carácter colectivo del lenguaje

### De la expresión individualizada a la alusión múltiple

Obras abiertas, indeterminación y posibilidad

Culturas y textos como tejidos infinitos

El escritor como bricoleur

Autoría y lectoescritura en la era digital

(In)conclusiones



*Todo es creación: yo elijo decir aun lo que fue dicho,  
que es ahora diferente porque lo transforma ese  
cúmulo de datos convergentes en cuyo punto de  
intersección me encuentro.  
Y todo es plagio. Todo ha sido ya dicho.*

**Ulalume González de León**

En su cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", Borges habla de una región imaginaria donde "es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo" (Borges, 1974: 439). Foucault retoma esta idea al hablar de una cultura utópica donde "los discursos circularían y serían recibidos sin que la función-autor apareciera nunca"; y no es coincidencia que el epígrafe de su libro *Las palabras y las cosas* sea de Borges, pues es uno de los mejores ejemplos de ese sujeto que al escribir desaparece, despistando todos los signos de su individualidad particular. Gerard Genette en su texto "La utopía literaria" resume la forma en la que Borges entendía la literatura:

Para Borges, como para Valéry, el autor de una obra no detenta y no ejerce sobre ella ningún privilegio, la obra pertenece desde su nacimiento (y tal vez antes) al dominio público y vive sólo de sus innumerables relaciones con las otras obras en el espacio sin fronteras de la lectura. Ninguna obra es original, [...] pero toda obra es universal (Genette, 1966: 130).

Si las palabras son una posesión colectiva, ¿no es entonces toda escritura, inevitablemente, reescritura? El proceso de creación literaria podría considerarse como una sucesión desordenada de reiteraciones, a lo largo de varias generaciones, de un mismo material visto e interpretado a través de los estilos de nuevos autores.

La idea borgeana de la existencia de un autor universal que es a la vez todos los autores de un mismo texto atemporal está también presente en las bases conceptuales del OuLiPo (Ouvroir de littérature potentielle. En español "Taller de literatura potencial"), un grupo de experimentación literaria que se funda en 1960 en París formado por escritores y matemáticos que buscaban explorar las posibilidades del lenguaje para practicar una literatura marcadamente lúdica. El OuLiPo fue uno de los principales movimientos artísticos que reivindicaron el plagio, el reciclaje y las apropiaciones de textos llegando incluso a proponer el llamado "plagio por anticipación" que conduce al escritor a inspirarse de uno de sus sucesores, a diferencia del plagio "clásico" en el que el escritor toma influencias de sus predecesores. Esta idea, que rompe con la noción de temporalidad lineal, supone dar por hecho que aquello que yo estoy pensando y



Inauguración del *Festival del plagio* (The Festival of Plagiarism). Febrero de 1988 en San Francisco. Organizado por Scott MacLeod, Laura Brun y Stephen Perkins.

13 Las intervenciones de este coloquio, en el que participó Benabou, están publicadas en: *Le plagiat* bajo la dirección de Christian Vandendorpe, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992.

escribiendo pueda ya ser un plagio en potencia, o en otras palabras, que las ideas que alguien cree poseer muy probablemente fueron pensadas antes por otros, pero quizás también sean pensadas y escritas años o siglos después, sin importar que los escritores que las pensaron y escribieron se lleguen a conocer entre sí. Marcel Benabou, miembro del OuLiPo, participó en el año 1992 en un coloquio sobre el plagio que se celebró en Ottawa donde expuso las similitudes y diferencias entre el acto corriente de plagiar y los procedimientos que empleaba este grupo. Entre otras cosas, Benabou señalaba que: "lejos de limitarse a la mera reproducción en circuito de un 'd'jà écrit', lo que el plagio oulipiano pone en marcha es un mecanismo abierto y eminentemente cargado de potencialidades"<sup>13</sup> una idea relacionada con la forma en la que Ernest Bloch concebía la literatura, como una "fiesta y laboratorio de lo posible"



"El plagio como una técnica artística positiva" mesa de discusión con Leslie Singer, Barrett Watten, Nayland Blake, Minnette Lehman, Csaba Polony, Michael Peppe y Marshall Weber.

La idea del autor anónimo y plural la encontramos también en el grupo de escritores y artistas italianos *Wu Ming*,<sup>14</sup> quienes han cuestionado la exaltación mediática del autor y afirmado contundentemente que cualquier autor es un autor colectivo. En 1999 publican *Q*, su novela colectiva más conocida, bajo el seudónimo de Luther Blisset (que es el nombre de un futbolista jamaicano). Sus trabajos están disponibles en internet —y también en papel publicados por la editorial italiana Einaudi— y tienen licencia copyleft, es decir, pueden reproducirse y distribuirse libremente por cualquier medio siempre que no se haga con ánimo de lucro y con la condición de que queden “abiertos”.

La literatura entendida como expresión supone la existencia de la figura del genio individual que puede *expresar* ideas originales a partir de un proceso de inspiración pura, que traduce su pensamiento y emociones interiores a un lenguaje exterior y comunicable. Sin embargo, el lenguaje nos pertenece a todos. La materia prima con la que se construyen las obras literarias es un recurso cultural compartido que al mezclarse con nuestra labor puede producir literatura. Así, las obras “nuevas” se erigen sobre y junto a otras que existieron antes, sin necesariamente reconocerse. Ninguna obra es reducible a la individualidad de un solo artista. Ante esto, podríamos sugerir un movimiento conceptual: ¿por qué no pasar de concebir la literatura como mera *expresión* a pensarla mejor como una *alusión*? La literatura como alusión sería más bien un ejercicio constante de referencias a ideas, autores, situaciones; mencionándolos de forma directa o implícita. De esta forma se haría evidente que detrás de una obra hay un caudal de imaginación plural y no un individuo en particular. Mientras que la “expresión” supone la revelación o inspiración de un sujeto excepcional, la “alusión” nos hace pensar en una colectividad, la literatura como “recuerdo compartido”; como una caja de herramientas y procedimientos infinitos y contagiosos, es decir, replicables por otros. Todo esto para evitar ver en la literatura un producto, sino un proceso, un acto colectivo. Así como en el lenguaje imaginario de Tlön donde la “Luna” como objeto no existe pero existen los verbos (lunecer, lunar) que dan cuenta de prácticas y relaciones que nos hacen posible ver la Luna, saber que existe. De la literatura como sustantivo a la literatura como verbo y adjetivo.

14 *Wu Ming* es una expresión china que significa “sin nombre” (無名) o también “cinco nombres” (伍名), dependiendo de cómo se pronuncie la primera sílaba.

Una breve introducción.

La literatura como práctica social y campo de disputas

La exigencia de originalidad

Desmitificando al autor

¿A quién le pertenece la obra?

Escribir para otros o como otros

El carácter colectivo del lenguaje

## Obras abiertas, indeterminación y posibilidad

Culturas y textos como tejidos infinitos

El escritor como bricoleur

Autoría y lectoescritura en la era digital

(In)conclusiones



*Y que la crisis eterna del hombre no surge  
porque éste debe definir al mundo y no lo logra,  
sino porque quiere definirlo y no debe hacerlo.*

**Umberto Eco**

La infinidad de interpretaciones que los lectores pueden hacer de un texto ponen de manifiesto que el discurso escrito nunca está acabado. Con la llamada “desaparición del autor” surge también una concepción distinta y ampliada de lector, un agente reconstructor que nace al difuminarse la voz del autor. Ulises Carrión, uno de los artistas y teóricos que más ha reflexionado sobre este tema concibe al libro no solo como un texto, sino como una secuencia de espacios, como un contenedor. En su manifiesto *El arte nuevo de hacer libros* (1975) que abrió nuevas críticas y posibilidades para los escritores tradicionales, habla sobre las características de los libros del llamado “arte nuevo,” que no necesariamente deben ser “portadores de la intencionalidad del autor,” pues las palabras que los conforman pueden ser ajenas, tanto así que sitúa al plagio como el “punto de partida para la creatividad”.

Podemos pensar que la página es *finita* (con límites físicos y una materialidad determinada); pero también podemos imaginarla *inagotable*, como resultado de ser potencialmente distinta con cada lectura/interpretación. Para Carrión, es el lector quien para comprender a profundidad extrae significados específicos de la lectura y así, él mismo construye su propia obra. Carrión quiso romper con la imagen del autor que al escribir revela su intimidad y exploró con varias herramientas para evitar usar la expresión como medio de producción textual. Una de ellas fue la apropiación, pues según afirma Heriberto Yépez “Carrión no quería ya escribir creyendo que el texto era Ulises hablando, ilusión que se produce en la prosa y poesía occidentales líricas” y “pensaba que trabajar con texto de otros era una técnica no-expresiva contra la falacia romántica” (Yépez, 2016: 23). Sin

embargo, el término apropiación aún no era común en ese momento, pues faltaban casi diez años para que el apropiacionismo como práctica artística se estableciera, así que Carrión lo denominaba “plagio”. En 1973 declaraba en una suerte de manifiesto:

**¿POR QUÉ LOS PLAGIOS?**

**PORQUE**

Hay demasiados libros

Se tarda mucho en leer o escribir un libro

El arte no es propiedad privada

Son una señal de amor hacia el autor

Le dan al libro una segunda oportunidad ser leído

Hacen innecesaria la lectura

No se prestan a interpretaciones psicológicas

No tienen fines utilitarios

No tienen valor comercial

Son simples y absolutos

Son bellos

(Fandangos, n° 1, Maastricht, diciembre de 1973).

La idea de transdiscursividad es también fundamental en relación al tema que nos concierne: la escritura como un encadenamiento de citas infinitas que vienen de otros textos. Así, el discurso aparece como una posibilidad infinita de diálogos múltiples y los autores no como autoridades incuestionables, sino como —en palabras de Foucault— “instauradores de discursividad”; productores de una posibilidad de existencia indefinida de textos, que seguramente serán desconocidos para ellos. El escritor no como un creador de obras particulares, aisladas, y clausuradas, sino como un explorador de relaciones con otros textos, un sujeto que al escribir abre espacios fecundos, redes probables, un productor de piezas inacabadas, abiertas. Italo Calvino habla de “autores generadores”, artistas que “se prestan a ser robados” o “que se ofrecen como alimento al arte futuro”, que no hacen más que “abrir caminos” y que “todo lo que hacen es un regalo para los demás”.<sup>15</sup>

Umberto Eco ha dicho que

en las producciones del arte ‘informal’ hay una clara tendencia a la *apertura*, una exigencia de no concluir el hecho plástico en una estructura definitiva, de no determinar al espectador a aceptar la comu-

15 En la conversación titulada *Robos con arte* que Calvino sostiene con Tullio Pericoli en 1980 se hace referencia a ciertos “robos en el arte” como un “tipo de robo algo peculiar que, paradójicamente, enriquece al ladrón y al robado”. Calvino considera que esto responde a “una idea del arte que no se centra en la personalidad del autor, sino en que cada obra es patrimonio común; y por lo tanto susceptible de ser “robada”, pues cualquiera puede apropiarse de aquello que es un recurso compartido y público.

nicación de *una* configuración dada; y de dejarlo disponible para una serie de gozos libres, en los que él escoja los resultados formales que le parecen propios. (...) En este ofrecimiento de posibilidades, en esta petición de libertad de gozo está la aceptación de lo indeterminado y un rechazo de la causalidad unívoca (Eco, 1963:194).

Toda práctica artística es también una práctica comunicativa e interactiva.

La filosofía occidental suele basarse en la idea de la inmutabilidad y permanencia; suele buscar incesantemente el *origen* y el *ser* de las cosas. Hannah Arendt, por ejemplo, propone una suerte “filosofía de la natalidad” al afirmar que todo nacimiento es una ruptura con lo anterior, pues marca la fundación de algo totalmente nuevo. Sin embargo, otras corrientes de pensamiento se oponen a esta concepción. El pensamiento chino, como apunta el filósofo coreano Byung-Chul Han, se caracteriza por ser deconstructivo, se basa en la ruptura constante con la esencia, con el *ser* de las cosas, concibe la creación como “un proceso continuo sin nacimiento ni muerte”; la idea de la transformación continua impera en la conciencia china de la historia y el tiempo. De forma paralela, en las prácticas artísticas la obra está en constante mutación, “es un espacio vacío o en construcción que siempre se está llenando de nuevos contenidos, de nuevas imágenes. Es un significante sin identidad, que se llena constantemente de nuevos significados” (Han, 2016: 23).

Ver un texto impreso puede producirnos una sensación de estar frente a una pieza acabada, nos da la impresión de que el escritor vació “sus” palabras en una superficie material y produjo un objeto-texto en apariencia concluido, un producto final que, como dice Walter Ong “aisla al pensamiento en una superficie escrita, apartado de todo interlocutor” (Ong, 2016: 208). Sin embargo —y en contra una estética aislacionista que concibe la posibilidad de que una obra esté totalmente apartada de cualquier influencia, creando una independencia ficticia— el texto no está congelado sino en movimiento, y existe siempre en relación con otros. Los manuscritos antiguos, por ejemplo, llevaban anotados en sus márgenes comentarios y notas que hacían evidente su carácter de apertura; mantenían un diálogo con los lectores y en ese sentido se parecían más a los intercambios de expresión oral que sostenemos todo el tiempo con distintos interlocutores.

Maurice Blanchot considera que la escritura es fragmentaria y la concibe como un acto que abre un espacio en el que la obra *sucede*, pero nunca tiene comienzo ni final. Así, al negar todo posible punto de partida u origen, una obra no puede ser atribuida a un único autor, sino que pertenece a una serie de *constructores*. Surge entonces, lo que podría denominarse espacio lingüístico, capaz de agrupar un sinfín de actos creativos que se sobreponen generando precisamente un palimpsesto.<sup>16</sup> Para Blanchot, “un autor no necesita ser reconocido, sino impugnado,” cuestionando de esta forma sus pretensiones de autoridad.

García Canclini, a partir de un texto de Borges,<sup>17</sup> sugiere una definición del proceso estético como un “trabajo con lo que se halla en estado de inminencia, lo que se insinúa sin llegar a nombrar” y plantea que esta forma de proceder es propia del arte contemporáneo. Sin embargo, podríamos pensar que esta no se limita al arte contemporáneo, sino que es aplicable al hecho artístico en general, en el que suele emplearse un lenguaje indirecto para permitir que el espectador complete su sentido. En su libro *El mundo entero como lugar extraño*, García Canclini escribe que le atrae “la instauración de un espacio que antecede a la obra, donde se elabora una estética de lo inminente, o sea la manera propia en que la literatura se posiciona en la sociedad: no tanto ante lo que es como ante lo que *no es* o lo que *podría ser*” (las cursivas son mías). Encontramos aquí nuevamente una concepción de literatura como zona de posibilidad, incertidumbre e indeterminación, pues es precisamente en la inminencia donde tiene lugar el hecho literario. La obra borgeana es uno de los mejores ejemplos de textos posibles pero aún no ejecutados, una literatura potencial. Como estrategia literaria, estas sugerencias de esquemas hacen una invitación al lector para que sea cómplice de la escritura e intervenga en el texto, que más bien es un pre-texto, una pre-escritura que sugiere una ejecución futura. O a la manera de Yoko Ono en su *Pintura tiempo*, donde presenta una obra como una idea, acaso una instrucción que pueda ser llevada a cabo por alguien más:

#### PINTURA TIEMPO

Hacer una pintura en la que el color  
aparezca solo bajo cierta luz  
y ciertos momentos del día.

Hacer que el momento sea muy corto.

Verano de 1961

16 Para una revisión más a profundidad del pensamiento de Blanchot sobre este tema, puede consultarse su libro *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 2004 (1995).

17 En *La muralla y los libros* de Jorge Luis Borges aparece este párrafo, crucial para el desarrollo de la propuesta de García Canclini: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.” En *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1994.

Un ejemplo de obra abierta e inconclusa, es el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, una “novela” que comienza —si se puede decir que comienza— con 56 prólogos y continúa con 20 capítulos breves, varias dedicatorias, poemas, aclaraciones y un último capítulo titulado “A quien quiera escribir esta novela”, en el que invita a los lectores a continuarla y reescribirla utilizando o desechando las recomendaciones que va haciendo a lo largo del libro, “con o sin mi nombre”. En su deseo de colectivizar su novela, Macedonio está interesado en las prácticas o dinámicas sociales a través de las cuales la literatura se reproduce y no en una literatura como producto (quizás por eso no tenía interés en la publicación). Al sustituir el sistema de propiedad literaria por una lógica dinámica de posesiones múltiples, Macedonio Fernández se abre a sus lectores para que le “roben” y escriban la obra por él invitándolos continuamente a plagiarlo.



Una breve introducción.

La literatura como práctica social y campo de disputas

La exigencia de originalidad

Desmitificando al autor

¿A quién le pertenece la obra?

Escribir para otros o como otros

El carácter colectivo del lenguaje

Obras abiertas, indeterminación y posibilidad

## **Culturas y textos como tejidos infinitos**

El escritor como bricoleur

Autoría y lectoescritura en la era digital

(In)conclusiones



*Y así termina el libro de mis plagios  
¡Y tanto que tengo derecho a plagiar  
si yo mismo soy mero plagio  
de antepasados y contemporáneos!  
¿Cuántos me plagiaron a mí?,  
¿cuántos serán, ellos mismos, meros plagios de mí?  
La ignorancia de las leyes pro-plagio  
no exime de su estricto cumplimiento  
son leyes cósmicas de las que ni el sol: plagio de  
tantísimos soles, plagiarlo el mismo  
está exento.  
¿Quién soy yo para negarme a plagiar al sol?*

**Jesús Pardo de Santayana**

18 Se ha señalado en teoría literaria que el concepto de "intertextualidad" ha superado al de "influencia", puesto que este último se asocia con una relación de subordinación del autor receptor al influyente.

La conceptualización de la literatura como un sistema de citas o como un acto reiterativo ilimitado ya estaba operando incluso antes de ser postulada por la teoría contemporánea. Lo que hoy llamamos intertextualidad, en la antigüedad se solía llamar imitación de los clásicos. En el Renacimiento este mecanismo se conocía como el principio de *imitatio auctoris* que también se relacionaba con el ideal de la imitación de los maestros para después poder encontrar el estilo propio.

El término "intertextual"<sup>18</sup> hace referencia a una relación de reciprocidad entre los textos que los trasciende como unidades cerradas. Según el diccionario de literatura de Chassay: "se llama intertextualidad al proceso constante y quizá infinito de transferencia de materiales textuales en el interior del conjunto de discursos. (...) Todo texto puede leerse como si fuera la confluencia de otros enunciados".<sup>19</sup> Podríamos ubicar la génesis de la llamada intertextualidad en los conceptos de polifonía y dialogismo de Mijail Bajtin, para quien el texto consistía en una réplica o absorción de otro texto. Bajtin consideraba, de forma opuesta a los formalistas rusos,

19 Citado en Jesús Camarero, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, 2008, p.25.

que los estudios del lenguaje debían hacerse no con criterios y abstracciones limitados al sistema lingüístico, sino tomando en cuenta su dimensión social e histórica. Así, proponía una “translingüística” que permitiera estudiar el lenguaje como una estructura en la que prevalece el diálogo en cuanto interacción del *yo* con el *otro*.

Al afirmar que el lenguaje que usa cada sujeto existe y es posible gracias a las relaciones sociales, Bajtín reconoce que nuestras palabras son necesariamente “tomadas” de los otros. El lenguaje no es una propiedad individual, sino una diversidad de hablas, una “heteroglosia del mundo” (Bajtín, 1981: 292). Las palabras provienen siempre de otras enunciaciones, son “parcialmente de los demás” y están configuradas con intenciones ajenas antes de que nosotros les demos otra intención. En suma, las palabras no son entes neutrales que pasen a ser propiedad privada de un hablante, sino que están siempre “impregnadas” de los otros. Bajtín llegará a afirmar que: “Nuestro discurso, es decir, todas nuestras enunciaciones (incluidas las creativas), está lleno de palabras ajenas que tienen un diferente grado de alteridad o asimilación y que se usan con diferentes grados de conciencia o de resalto” (Bajtín, 1997: 278).

Lo fundamental para Bajtín es, entonces, que el dialogismo y la alteridad existen gracias a la palabra del otro; el reconocimiento explícito de que las relaciones entre los sujetos están formadas a partir de un “rescate de voces”, de una “acumulación significativa” de palabras ajenas. Desde esta perspectiva, no podemos hablar de un sentido “único” en el texto, pues el sentido se devela a través del diálogo y alcanza su reconocimiento y alteridad por medio de la palabra de los otros. Para él, “el carácter semiótico de la cultura es resultado de procesos históricos concretos, dinámicos, procesos de tensión y conflicto inseparables de la vida social y económica” (Stewart, 1993). Posteriormente, la teórica y feminista búlgaro-francesa Julia Kristeva, quien ha estudiado ampliamente el tema de la intertextualidad, retoma esta formulación en su texto de 1997 “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, donde señala que: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1966). De acuerdo con Julia Kristeva, el lenguaje literario y poético tiene la peculiaridad de absorber una multiplicidad de textos de los que se desprenden sentidos muy plurales.

Roland Barthes, por su parte, escribe en su *Théorie du texte* de 1968: “Todo texto es un intertexto, otros textos están presentes

en él, en niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea o del entorno, todo texto es un tejido nuevo de citas". En él hay "trozos de códigos, de fórmulas, de modelos rítmicos, fragmentos de usos sociales, etc. porque siempre hay lenguaje antes del texto y alrededor de él. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, en cuyo origen raramente se repara, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas". Resulta interesante que la etimología de la palabra "texto," del latín "textus," signifique precisamente tejido o enlace. Un texto es pluritemporal puesto que en él se enlazan textos de otras épocas y es también extraterritorial al conectar ideas que trascienden las fronteras físicas y culturales. Podríamos decir que no hay algo como "ideas nuevas" en literatura, sino que lo novedoso serían las formas de relacionar y de mezclar los textos e ideas precedentes, la manera en la que los insertamos en un contexto diferente. Así, el texto en sí mismo no es el destino final, sino la puerta de entrada a otros textos relacionados entre sí.

La cita —real o inventada, con comillas o sin ellas— es una de las formas emblemáticas para desplazar un texto de un contexto a otro provocando a veces una perturbación en el lector, una reactivación de sentido. La inserción de discursos múltiples en un texto desestabiliza las expectativas del receptor, provocando extrañamiento al ver perturbada su lectura lineal. Así, "un discurso extraído de su contexto y puesto en otro contexto discursivo, resalta, cobra su relieve, se evidencia dialécticamente con el otro discurso: ambos, o todos aquellos involucrados, son expuestos, y por lo tanto, descubiertos" (Torner, 2014: 41). Borges, por ejemplo, cita constantemente y su apuesta está, como escribe Othoniel Rosa, en "jugar y ridiculizar la falsa autoridad que se construye cuando ponemos algo entre comillas" (Rosa, 2016: 189).

Todo diálogo supone reciprocidad en la comunicación, la posibilidad de responder a un signo con otros signos. Como escribe Rosemary J. Coombe: "Las prácticas dialógicas de la parodia, el pastiche, la ironía y la crítica social se contradicen con el monolingüismo del discurso legal actual que otorga monopolios sobre el significado, por la autoridad que se confiere al nombre propio en forma de propiedad" (Coombe, 1998: 68). La autoría individual no es nunca autónoma y solo se logra borrando los múltiples "autores" que la permiten: las personas con quienes hemos conversado, los libros leídos, etc. La intertextualidad, por tanto, lleva en sí una po-

tencia política y crítica al evidenciar la interdependencia, el diálogo y los intercambios múltiples en los trabajos artísticos y literarios.

Esto se relaciona con la noción de “colaboración,” un método de trabajo que suele ser común en las ciencias duras —donde la figura del científico solitario ha ido perdiendo peso y sentido, pues las investigaciones se llevan a cabo por equipos más que por personalidades— pero que es mucho menos frecuente en las letras y en las artes. Este rechazo, según Diamela Eltit, puede deberse a que los bordes difusos que caracterizan a la colaboración atentan e incomodan al sistema al poner en crisis los límites cómodos y verificables en que transcurre la producción individual. La fluidez y porosidad de la autoría conjunta generan un territorio fronterizo que provoca ambigüedades.

A partir de la propuesta de Mijail Bajtín sobre el dialogismo y de posteriores reelaboraciones han surgido en el contexto actual propuestas de intertextualidad en las prácticas literarias y en otras expresiones artísticas que no se limitan a enlazar y relacionar solo textos, sino imágenes, estilos estéticos, prácticas, etc. En definitiva, todo enunciado o discurso, al estar en una constante construcción social e histórica, va enriqueciendo sus sentidos y significados al relacionarse con otros. Por tanto, podríamos ir más allá y plantear que las técnicas de intertextualidad no son exclusivas del ámbito literario, sino que toda nuestra actividad humana se sustenta en las interconexiones; la cultura está hecha de valores y significados que se han entretejido a lo largo de años —y que lo seguirán haciendo. Y, así como un texto no es una entidad plenamente constituida antes de interactuar con otros, la cultura tampoco puede definirse de forma esencialista o estática, pues solo puede existir a partir de la circulación e intercambio de ideas, conocimientos y prácticas entre los seres humanos a lo largo de la historia. García Canclini retoma las propuestas de autores como Marc Abeles, Arjun Appadurai o James Clifford para reconceptualizar la noción de cultura y entenderla “ya no como entidad o paquete de rasgos que diferencian a una sociedad de otra,” sino “*lo cultural* como sistema de relaciones de sentido.” Desde esta perspectiva:

en vez de comparar culturas que operarían como sistemas preexistentes y compactos, (...) se trata de prestar atención a las mezclas y los malentendidos que vinculan a los grupos. Para entender a cada grupo hay que describir cómo se apropia de y reinterpreta los productos materiales y simbólicos ajenos (García Canclini, 2004: 20-21).

La *intertextualidad* sostiene que ningún texto es único, original o cerrado en sí mismo, sino que está en constante relación con otros para existir y revelar su significado. De manera análoga, la *interculturalidad*, entendida como una interacción entre culturas, "remite a la confrontación y al entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambios (...) la interculturalidad implica que los diferentes son lo que son en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos." (García Canclini, 2004: 15). La cultura, así como el lenguaje literario, es una red de conexiones, no de identidades inmutables.

La complejidad del mundo contemporáneo ha hecho que el entramado de las interrelaciones se manifieste de forma innegable. Para aproximarnos a fenómenos recientes como la globalización, lo virtual, los desplazamientos y las hibridaciones culturales, las nociones de unidad, simplicidad o identidad resultan insuficientes. De forma paralela y en sintonía con este fenómeno social, la estrategia de la intertextualidad como recurso ha impregnado de forma contundente las prácticas artísticas al buscar construir discursos a partir de otros discursos, al poner en relación distintas escrituras o al mezclar géneros y estilos provocando una "exquisita confusión de voces y de lenguas" (Valencia, 2014: 24).

Ahora bien, así como los intercambios culturales no están exentos de conflicto y relaciones de poder, sino que más bien le son constitutivos; también las prácticas intertextuales y el plagiarismo artístico se sitúan en un terreno de contradicciones, encuentros y desencuentros. La intertextualidad pone al sujeto en relación con las apreciaciones y significaciones ajenas revelándole que está habitado por una coexistencia de voces en interacción y contradicción. Por lo tanto, lo importante de la intertextualidad no es solamente la mutua citación, sino los sujetos concretos que le dan sentido a su experiencia y a sus prácticas a partir de su coexistencia y relación con los otros sujetos y textos. Es decir, la propuesta intertextual es también una propuesta intersubjetiva. Diferencias y diversidades culturales se anudan en la intertextualidad. Al interesarnos en palabras, discursos y obras ajenas, nos interesamos y nos reconocemos en los otros con quienes compartimos un mismo recurso cultural.

*En la actualidad, han surgido condiciones nuevas que hacen del plagio, una vez más, una estrategia aceptable e incluso crucial para la producción de textos. Estamos en la época de los recombinaos ya sean de cuerpos, de géneros, textos o de culturas.*

---

Critical Art Ensemble

El *Critical Art Ensemble* es un colectivo fundado en 1987 que explora el diálogo entre arte, teoría crítica, activismo político y tecnología. Ha producido obras teóricas en las que defiende un concepto de autoría comunitaria y participativa. En su página web puede encontrarse toda la información sobre su trabajo y libros, que están disponibles para descarga con la mención explícita de que se pueden redistribuir y piratear libremente. [www.critical-art.net](http://www.critical-art.net)



Una breve introducción.

La literatura como práctica social y campo de disputas

La exigencia de originalidad

Desmitificando al autor

¿A quién le pertenece la obra?

Escribir para otros o como otros

El carácter colectivo del lenguaje

Obras abiertas, indeterminación y posibilidad

Culturas y textos como tejidos infinitos

## El escritor como bricoleur

### El montaje literario y el arte de la combinación

Autoría y lectoescritura en la era digital

(In)conclusiones



[...] hay un exceso de imágenes en el mundo y una obstinación desmesurada en atesorarlas. Por lo tanto, no se debe contribuir a su sobresaturación, sino que por el contrario se impone una labor de reciclaje, de recuperación entre los desechos, de cedazo crítico, a fin de que el bosque nos deje volver a ver los árboles.

**Joan Fontcuberta**

Cuando Lévi-Strauss desarrolla el concepto de *bricoleur* en los años sesenta, hace una oposición entre dos operaciones cognitivas, por un lado la positivista y rigurosa, propia del académico o del ingeniero; y por otro lado la que se basa en la improvisación: la del *bricoleur*, una persona que sin buscar obtener resultados y rendimientos trabaja con el repertorio de materiales que tiene a su disposición. A diferencia del pensamiento domesticado y cultivado, el *bricoleur* desarrolla una "ciencia" que Lévi-Strauss prefiere llamar "primera" en vez de primitiva, que se manifiesta en el pensamiento en estado salvaje —que no en el "pensamiento de los salvajes"—. Una de las características del *bricoleur*, y la que nos interesa particularmente, es que "no opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos; con productos ya trabajados" (Lévi-Strauss, 1992).

Jacques Derrida afirma que, en realidad, todo discurso —incluido el literario— es un *bricolage*, una actividad de segunda mano en la que siempre se toman prestadas ideas y palabras. Así, todo escritor es intrínsecamente un *bricoleur* que está constantemente plagiando, pues la idea de un autor original e innovador es más bien un mito. Para Derrida todo signo es relacional y su sentido está siempre "pospuesto"; es decir, un texto remite siempre a otros y en él hay sentidos inagotables que paradójicamente están presentes por estar ausentes. Es clave este párrafo, que aparece en *La escritura y la diferencia*:

Si se llama bricolage a la necesidad de tomar prestados los propios conceptos del texto de una herencia más o menos coherente o arruinada, se debe decir que todo discurso es bricoleur. El ingeniero, que Lévi-Strauss opone al bricoleur, tendría, por su parte, que construir la totalidad de su lenguaje, sintaxis y léxico. En ese sentido el ingeniero es un mito: un sujeto que sería el origen absoluto de su propio discurso y que lo construirá en todas sus piezas, sería el creador del verbo, el verbo mismo (Derrida, 1989).

A partir de esta definición podríamos hablar de un *escritor-bricoleur*: un sujeto que recicla y aprovecha los materiales que para otros son insignificantes, que lleva a cabo una literatura de segunda mano, que utiliza un conjunto plural de instrumentos y herramientas en una labor de recomposición infinita. Esta idea del escritor-bricoleur no es meramente conceptual, hay ejemplos concretos que pueden servirnos para ejemplificar este procedimiento. Alan Pauls compara la escritura del escritor argentino Roberto Arlt con una “máquina literaria” y escribe:

La pasión de Arlt es, en verdad, la de un bricoleur, (...) un vagabundo urbano, una suerte de flâneur desposeído que deambula por la ciudad al acecho de lo que sobra, de esa escoria que las obras humanas y la sociedad desechan. Para esos excedentes improductivos no hay un territorio demarcado de antemano; pueden estar en cualquier lado: en los folletines populares, en las traducciones baratas de autores extranjeros, en las crónicas policiales de los diarios o en la escritura rápida y agresiva de los panfletos políticos y las proclamas (Pauls, 2006).

Desde 1927 y hasta su muerte en 1940, Walter Benjamin construyó su peculiar *Libro de los pasajes*, una obra inmensa hecha de cientos de fragmentos y citas de otros autores. A partir de una labor de ensamblaje, Benjamin armó una pieza distinta con la colección de textos que a lo largo de años recopiló. “Del cuarto millón de palabras de que consta la edición, al menos el 75% son transcripciones directas de textos”, escribe Richard Sieburth en su libro *Benjamin the scrivener*.

El *Libro de los pasajes* está dedicado a París, a lo que de esta ciudad se escribía en el siglo XIX. Benjamin fue transcribiendo en tarjetas aquellos pasajes que le interesaban escritos por otros autores, pedazos de artículos de prensa, notas sobre condiciones cli-

máticas, etc. Al morir Benjamin, Georges Bataille almacenó todos estos apuntes en un archivo de la Bibliothèque Nationale y no fue hasta los años ochenta que todas estas tarjetas quedaron reunidas en un tomo de más de mil páginas. La obra es un gran ejemplo de hipertextualidad. La manera en la que podemos leerla —dando saltos de un pasaje a otro sin un orden establecido, remitiéndonos a un fragmento a partir de uno anterior— se asemeja a nuestra forma de leer actualmente en internet, brincando de una pestaña a otra, relacionando un párrafo leído en una web con otro de otra fuente. Se trata de una lectura llena de conexiones. Finalmente nuestro pensamiento así funciona, a partir de relaciones múltiples, no lineales. Por otra parte, el trabajo de Benjamin constituye un interesante cuestionamiento a lo que hoy entendemos como un autor y a las maneras en que los textos literarios se producen. El contenido del libro no es la “invención” singular de una mente, sino que está hecho con ideas de otros y eso le da parte de su riqueza. La estrategia de Benjamin de copiar o transcribir textos de muy distinta procedencia y darles un sentido al acoplarlos supone una habilidad creativa de síntesis admirable.

El ensamblaje de un nuevo artefacto a partir de fragmentos de objetos o formas preexistentes es una de las claves prácticas de la estética modernista que puede remontarse hasta 1869, cuando el Conde de Lautréamont proclamó que existía belleza en el “en-



Conde de Lautréamont

cuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas". Esto suponía una reivindicación de lo que hoy podríamos llamar "poéticas plagiarísticas"<sup>20</sup>: la reapropiación creativa de los textos canónicos y de los autores desconocidos, aplaudiendo la reutilización subversiva de los textos ajenos. Lautréamont —cuyas propuestas apropiacionistas serán después recogidas por los situacionistas a partir de la década de los sesenta— descubre las posibilidades de una lengua liberada de memorias y se sirve de una poética de la repetición para demostrar que la literatura es un recurso susceptible de ser "usado" por cualquiera. En sus propias palabras: "el plagio es necesario, el progreso lo implica".

La práctica literaria puede entonces ser entendida como un *Ars combinatoria* (Lull), utilizando el montaje como una herramienta creativa, al reunir y combinar materiales de muy distintas fuentes para construir un texto. El escritor, por lo tanto, está continuamente mezclando escrituras, explorando relaciones entre las palabras y las ideas, siendo uno de sus principales objetivos —más aún si expone su condición de plagiarista— evidenciar el dinamismo y la inestabilidad de los significados recombinaando fragmentos de la cultura. Lo que se busca es producir significados que antes no estaban asociados con una idea o un objeto, pues la información es mucho más valiosa cuando entra en contacto con otra información y no cuando se la deifica y se la presenta en el vacío. El plagio podría funcionar entonces como instrumento para la creación artística a través de la sintetización de elementos.

Marcel Duchamp, uno de los pioneros del arte de la recombinación, es —con sus ready-mades— otra manifestación temprana de esta estética del desplazamiento. Duchamp tomaba objetos que visualmente podían parecer indiferentes o neutrales y los recontextualizaba de tal forma que sus significados cambiaran. Por ejemplo, al sacar un urinario de un baño, firmarlo y exponerlo en una galería de arte, el significado se vaciaba de su interpretación meramente utilitaria o funcional, y aunque ese significado no desaparecía totalmente, contrastaba de forma radical con otra posibilidad de existencia e interpretación. La noción del ready-made (arte encontrado) propuesta por Duchamp sugirió que un objeto adquiere su condición de "arte" gracias a un proceso de legitimación firmemente arraigado en las instituciones de la cultura y en las dinámicas de poder.

En los años sesenta, después de conocer al artista plástico Brion Gysin (quien estaba a su vez influenciado por los dadaístas en

20 Ejemplos de este tipo de poéticas pueden encontrarse en *Teoría lautreamontiana del plagio*, de Leopoldo María Panero, Editorial Limite (1999) o en *Plagios de la escritora uruguaya Ulalume González de León*, FCE (2001).

los años veinte), William Burroughs comienza a hacer composiciones literarias a partir de montajes y collages, con lo que desarrolla la técnica del *cut-up*: recortar textos de otros autores, combinarlos y pegarlos con un orden arbitrario generando un texto distinto y “nuevo”. En este método experimental, que en opinión de Burroughs todo el mundo puede adoptar y que se aplica por igual a la escritura, el sonido y los registros audiovisuales, Burroughs vio una manera de descubrir —de formas generalmente accidentales e imprevistas— nuevas dimensiones de un texto o material.

En 1961, Raymond Queneau, miembro del OuLiPo, ideó una especie de libro-máquina llamado *Cent Mille Millions de Poèmes* (Cien mil millones de poemas) proponiendo como base 10 sonetos cuyos versos fueran combinables y rimaran entre sí, con una disposición material (hecho de páginas cortadas en tiras) que le permitiera al lector generar 100.000 millones de composiciones posibles. En esta época, el surgimiento de espacios de exploración para el arte posibilitó en la literatura, por ejemplo, imaginar y desarrollar nuevos métodos de escritura basados en una idea de automatización donde el autor se situaba al margen, dejando que a través de ciertas fórmulas una máquina “fabricara” textos y poemas por sí sola.

Italo Calvino, quien en algún momento fue también miembro del OuLiPo, habló en *Le Lezioni Americane* de una suerte de novela enciclopédica entendida como un modelo de literatura multiseccional e hipertextual. En su obra *El castillo de los destinos cruzados*, publicada en 1973, Calvino —que concebía a la novela como una “red de conexiones entre los hechos, las personas y las cosas del mundo”— construye 12 historias entrecruzadas utilizando las cartas del tarot. Los personajes de esta “hipernovela” están reunidos en una taberna y no tienen un lenguaje vocal, por lo que se comunican entre sí con la ayuda de un mazo de cartas. Cada carta es utilizada en varias historias, sus significados van cambiando según el relato al que pertenezca y se convierten en una especie de “máquina narrativa combinatoria” permitiendo ilimitadas interpretaciones derivadas de sus posibilidades de remezcla.

Ricardo Piglia también es afín a la idea de la literatura como reciclaje y aprovechamiento de materiales ya usados, como creación de segunda mano.<sup>21</sup> Ha trabajado a partir del “hacer creer” literario utilizando herramientas lúdicas y provocativas para cuestionar los modelos convencionales de la literatura y problematizar las nociones de propiedad y de autoría. A partir de juegos con su nombre

21 En *Respiración artificial* —un libro construido a partir de una variedad de sub-textos como mensajes, reflexiones, fragmentos y palabras de otros, cartas, documentos, informes— Tardewski afirma ser “un hombre enteramente hecho de citas”.

R  
E  
X  
M  
O  
R  
G  
A  
N  
M.  
D.



It was a Monday November 16 when Rx Morgan M.D. parked his car in the vacant lot by the florist shop and let himself into his office by the side door. The mail and his appointment book for that day was laid out on the desk. Miss Joan Gail his nurse was as he knew having coffee in the drug store at the corner of Maryland and Euclid. Bills, some periodicals several doctor's samples. A new tranquilizer brought a frown to his handsome serious young face. He considered the tranquilizers of doubtful value. 'It just damps thing down and they stay the same underneath' he would say. A product put out by a local chemical company called Apo-23 a synthesis of the spomorphine formula. Ten ampules and 50 oral tablets. 'Indicated in grief, anguish, anxiety states, acute drug intoxications and chronic... addiction'. The circular was in blue print with some passages in red for emphasis... 'A metabolic regulator useful in all cases of disturbed metabolism... stimulates the hypothalamus in such a

way as to regulate the blood stream--Apo 23 has no sedative or addicting properties--Apo 23 is unique metabolic regulator. Rx Morgan put the sample in a drawer and turned to his appointment book. Monday was always a busy day. The next Tuesday as he was preparing to leave the office for the hospital he heard Miss Gail's voice in the reception room. 'I'm sorry the doctor can't see you now. You will have to make an appointment.' 'But this is an emergency call.' The doctor opened the door and saw a young woman with long black hair and jeans. 'Come in please' He decided that she must be a beatnik. Perhaps an addict. He did not approve of these people, but he was well intentioned young man of reserved judgements. 'So what can I do for you?' 'It's my old man got a C.D. of If.' 'An overdose of what?' said the doctor sharply 'If--Internal Freedom--LSD' 'What are his symptoms?' 'He's climbing the walls I left a friend holding him down' The doctor picked up his satchel, opened the side door and motioned the girl out ahead of him. Then half out the door he stopped as if an invisible hand had touched his shoulder. He went back and put the Apo-23 sample in his pocket.



DOCTOR ZEIT M.D.

in favor of the spomorphine cure.



Cup of tea at dawn a room with rose wall paper wind stirs cigarette ash on a naked thigh calm miracle of spomorphine dawn....



by the soccer scores and he said: 'Que tal Henrique?'

173

49

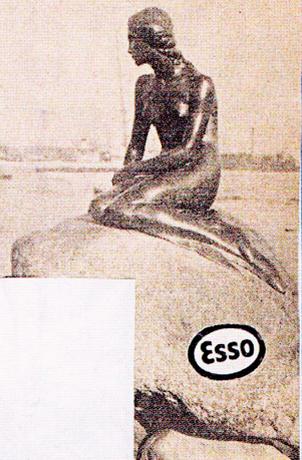
REDIANS BLUE RD

REPORTS

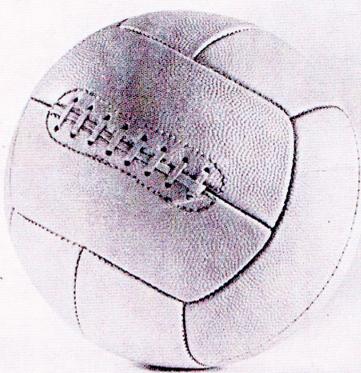
behind the Petroleum King  
 'Total Oil, do you like this thing that I have done'  
 glancing sideways at the saw Total Oil with a presence of mind born of his wildcat crooned out  
 'Only You Can Make The World Go Round'  
 And following his cue the board members unanimously took up the song



'It's the old army game Kid. Get there firstest with the brownest nose



"Not that I know of, Arch, but this is free range country fellers say."  
 "Maybe a little too free, Martin."  
 "Don't know as I rightly understand you, Arch." His grey eyes pinned out in the afternoon sun cold as metal glinting to a distant point.  
 "Just telling you Martin I been losing a lot of stock lately."  
 "Why tell me, Arch?" said Martin softly.  
 "Because Clem here seen you the other day in Cold Spring selling off some stock."  
 "So?"  
 "Looked to me like the brand had been changed," said Clem keeping his eyes on the pommel of his saddle. Martin shifted his around Clem at the pale blue summer sky. "How close were you, Clem?"  
 "Just about as close as I am to you now."



Another goal!

Vagos jugadores de pelota sola esperanza del mundo  
 Take it to out city!!!!!!

A REPORTER

construye una identidad escindida y es frecuente en sus textos la asimilación de fragmentos ajenos, la copia y plagio, el pastiche, la parodia o el uso de citas falsas. En su texto “Homenaje a Roberto Arlt”;<sup>22</sup> Piglia pone en práctica su postura y teoría sobre el plagio en la literatura. Se trata de un relato ficcional que aparenta ser una búsqueda bibliográfica real para elaborar una publicación de inéditos del escritor Roberto Arlt. El personaje que narra la historia (también llamado Ricardo Piglia) dedica su tiempo a encontrar las piezas de “Luba”; un cuento inédito de Arlt. Al encontrarlo, el narrador lo transcribe literalmente, respetando las anotaciones manuscritas de su autor. Lo interesante de este ejercicio es que se está ficcionalizando una apropiación: el cuento que reproduce y que atribuye supuestamente a Arlt es más bien una reproducción con algunas alteraciones del cuento *Las tinieblas*, escrito por Leonidas Andreiev en 1902. Como afirma Jorge Fornet: “un texto en que se teoriza sobre el papel de la falsificación y del plagio en la literatura se convierte a su vez, en la práctica, en un plagio y una falsificación múltiple de citas y de hechos” (Fornet, 1994).

“Homenaje a Roberto Arlt” es un gran trabajo de ensamblaje de citas ajenas y propias, de plagios y autoplagios, pues en él nos encontramos fragmentos de Borges, Bertol Brecht, Proudhon, Arlt y del mismo Piglia, quien se infiltra en la institución literaria para fracturarla poéticamente, aquella institución que ordena y legisla los discursos y las prácticas, que decide cómo se hace literatura. De manera que el texto no termina en sí mismo, su valor es también relacional, pues lo que provoca socialmente es aún más interesante y potente.

Un ejemplo contemporáneo muy afortunado —y muy placentero de leer— de esta manera de escribir como un escritor-bricoleur son los *Poemas plagiados* (1969) del escritor Esteban Peicovich quien pretende, en sus propias palabras: “plagiarle poemas a la realidad (...) descubrir ese caudal de poesía no convencional que nadie sabe que usa”. Lo que Peicovich hace es recolectar textos que ha encontrado en los lugares más variados (recetas médicas, libros de biología, conversaciones informales) para después desplazarlos a otro soporte, transcribirlos otorgándoles un nuevo sentido y una belleza que quizás antes pasaba desapercibida. Con ello prueba que que reproducir no es repetir. Es decir, la escritura es reescritura, pero no una *repetición* mimética sino una *reproducción* en el sentido de volver a producir creando un nuevo sentido. Al desplazar un

22 El epígrafe que Piglia elige para abrir su texto es una frase de Arlt: “Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido”; frase que probablemente es apócrifa según algunos estudiosos, y que nos recuerda los versos del poema “1964” de Borges: “Nadie pierde (repites vanamente) / Sino lo que no tiene y no ha tenido / Nunca (...)”.

texto de un lugar a otro se da un cambio de contexto que genera algo distinto. La reproducción genera un nuevo material, hay una posibilidad estética. La ubicación de una obra en otro contexto y con otra firma es suficiente para considerarla distinta. La creación literaria se asemeja a los palimpsestos antiguos: manuscritos que conservan las huellas de un texto anterior que ha sido borrado o modificado para poder escribir nuevamente en la misma superficie. Los textos se traslapan unos con otros incontablemente.

Finalmente, en el fondo de esta cuestión está la idea de que la escritura es una actividad que cualquiera puede realizar, un juego accesible a todos. Al proponer una manera distinta de hacer las cosas y negar que puedan ser solo unos pocos los que tienen capacidad para practicar la literatura, esta se convierte en una herramienta política. Es a partir de las restricciones que imponen los géneros, las formas y las normas, que surge la posibilidad de transgredir, mezclar, transformar o reinventar la tradición y, con ella, la realidad.

“Tras la noche, vuelve a su ser”.

*(Así me transcribió un empleado de El Corte Inglés, de Madrid, la excelencia —heideggeriana— de una almohada que no perdía su forma)*



Vino a morir. Una enorme tortuga de mar vino a morir en las playas de Necochea. La enterraron los niños.

*(Leyenda de una fotografía. Diario Crónica, enero 10 de 1966)*

Foliolos 4. Tugados, inequilátero, oblongos, obovado, cuspidado-abuminados, glandulíferos en la base, con las flores racemosas. El involucro y el cáliz muy tenuemente hirtomentosos. Cáliz con cinco lóbulos.

*(Descripción botánica de una rosa)*

---

El pescado ha de ser siempre blanco.  
Quedan prohibidos los pescados azules.

*(De una dieta dada por el endocrinólogo Basilio Moreno Esteban)*

En *Poemas plagiados* (1969) de Esteban Peicovich.



Una breve introducción.

La literatura como práctica social y campo de disputas

La exigencia de originalidad

Desmitificando al autor

¿A quién le pertenece la obra?

Escribir para otros o como otros

El carácter colectivo del lenguaje

Obras abiertas, indeterminación y posibilidad

Culturas y textos como tejidos infinitos

El escritor como bricoleur

## Autoría y lectoescritura en la era digital

(In)conclusiones



*Sus señorías no se dan cuenta de que, bajo la superficie de este mar en el que ellos sólo ven piratas y barcos de guerra, el fondo ya se ha colapsado*

**Wu Ming**

Así como la aparición de la imprenta revolucionó la historia del libro y del autor, también la modernización de los medios de producción, difusión y consumo ha transformado tanto la noción de autoría como los hábitos de lectura y de escritura en los siglos xx y xxi. Internet representa un campo de ampliación en el ámbito de la literatura. La red se está convirtiendo en un medio a través del cual se reconfiguran las antiguas funciones de los “difusores del saber”. La era digital nos ofrece nuevos modelos de creación y recepción de textos al tiempo que promueve la intensificación del sentido del autor colectivo en la medida que permite compartir de manera real e instantánea las diferentes fases de la escritura, además de la posibilidad de contactos directos y más horizontales entre los usuarios, sin la mediación de un agente centralizado. Esta posibilidad de una creación colectiva y un aprendizaje colaborativo en red ha puesto en cuestión el funcionamiento y el papel de las instituciones, así como las formas clásicas de división del trabajo.

La era digital, caracterizada por una gran fragmentación y un flujo constante de contenidos culturales, ha propiciado que las nociones de autenticidad unificada o genialidad personal queden atrás. Todos los que participamos en la red contribuimos también a la mutación e interpretación de la corriente textual, construimos continuamente significados culturales y establecemos relaciones con lo audiovisual, generando un nuevo “régimen simbólico” (García Canclini, 2014). Por tanto, el concepto de autor comienza a resultar obsoleto, pues la noción de origen no es muy pertinente para estudiar la realidad electrónica (sería irrisorio que alguien intentara arrogarse la autoría de un “meme”, por ejemplo). El autor, que como



el plagio



el plagio **y su impacto a nivel académico y profesional pdf**

el plagio **academico**

el plagio **afecta el desarrollo artístico científico o cultural**

el plagio **es un delito**

el plagio **en mexico**

el plagio **de la forma del agua**

el plagio **y la honestidad académica**

el plagio **en la literatura**

señala Pierre Lévy, surge a partir de una ecología de medios de comunicación, configuraciones económicas y jurídicas determinadas, es desplazado a un segundo plano en la cibercultura, al cambiar totalmente esas configuraciones. Pero esto no tiene por qué ser negativo, ya que la preeminencia del autor no condiciona ni el desarrollo de la cultura ni la creatividad artística (Lévy, 1997).

Hoy en día, los usuarios de la red son generadores de contenidos, editores o críticos. Hay una multiplicación cada vez mayor de textos colectivos, blogs grupales, páginas web que sobreviven gracias a la colaboración creativa y conjunta de los usuarios: la información electrónica se resiste a tener dueño. Lo impreso, que en otro tiempo fue el vehículo de la *verdad* (religiosa, intelectual, académica) podía prestarse a ser controlado, regulado y censurado por aquellos que controlaban los procesos —producción, edición, distribución— sin embargo, las nuevas prácticas de lectoescritura que el internet posibilita suponen un desafío a la autoridad literaria institucional y a su control sobre la producción y difusión de los materiales. Clay Shirky, quien ha estudiado ampliamente el impacto de las redes sociales y las maneras en las que las nuevas tecnologías nos transforman de consumidores a colaboradores, escribe: “Los beneficiarios del sistema en el que hacer públicas las cosas era una actividad privilegiada, se quejarán de cómo la nueva abundancia de pensamiento público trastorna el antiguo orden, pero dichas quejas son como lamentarse ante un despertar; el cambio que temen ya está en el pasado” (citado en Hartley, 2016:276).

El surgimiento de los medios digitales, por tanto, implicó una mayor autonomía en la producción y recepción de los textos frente a la dependencia de la industria editorial tradicional. Se ha pasado de la noción de espectador a la de prosumidor y más recientemente al concepto de produsuario, que hace referencia a un sujeto que no recibe pasivamente, sino que al mismo tiempo produce y usa.

Escribir también puede ser —en este nuevo contexto— el proceso de edición de textos presentes en el ciberespacio generados previamente por otros y que están sujetos a continuas modificaciones. Esta idea nos remite a la noción de “hipertexto”, que, a diferencia de un texto tradicional con estructura lineal, se caracteriza por su construcción en red, su multilinealidad y sus conexiones con otros textos. Theodor H. Nelson define el hipertexto como “una escritura no secuencial, un texto que se bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. (...) se trata de una

serie de bloques de texto conectados entre sí por nexos que forman diferentes itinerarios para el usuario" (Nelson, 1981:2).

La tendencia contemporánea a la hipertextualización provoca que sea difícil distinguir entre la lectura y la escritura, pues ocurre que por un lado el autor es también un lector que recoge y organiza información de un modo hipertextual, y por otro el lector es igualmente un autor que participa en la redacción del texto al definir una ruta distinta de lectura entre muchas posibles, introducir nuevos materiales o establecer nuevos enlaces y hacer un solo documento al conectar dos o más textos separados. Así, "los hiperdocumentos abiertos accesibles son poderosos instrumentos de escritura-lectura colectiva" (Lévy, 44).

En su texto "Cómo leen los que escriben textos e imágenes",<sup>23</sup> Carla Pinochet y Verónica Gerber analizan de qué forma los modos de ser autor y lector se han ido reconfigurando a partir de las nuevas formas de circulación del conocimiento. En su estudio aparece este fragmento de una entrevista que me parece resume claramente este fenómeno: "(...) creo que la tecnología ha puesto muy en claro que las nociones de originalidad, de singularidad y de individuo en el proceso creativo son más bien producto de una cierta noción de lo que es la subjetividad y la subjetivización, y no necesariamente un proceso directo y natural. Hay una relación de poder que implica esta noción del sujeto como autor. Y me parece que una gran parte del aliento crítico de estas formas y técnicas de apropiación, en muchos de los libros contemporáneos, es relevante precisamente por eso: por poner atención y por hacer evidente este proceso de colección y curaduría y sampleo que implica el producir un libro" (Pinochet y Gerber, 2016:216).

La combinación de la publicación impresa con las descargas de contenidos de internet, por ejemplo, ha hecho posible una nueva generación de libros y materiales editoriales. El artista Paul Sollelis, que se ha dedicado a investigar las relaciones cada vez más fluidas entre las pantallas y las páginas impresas, ha creado la "Biblioteca de la red impresa" (Library of the Printed Web). Su intención es hacer una recopilación de los proyectos cuya estrategia es producir un artefacto impreso a partir de imágenes o datos recogidos de internet. Una de las particularidades de esta biblioteca es que ninguno de los trabajos que la componen tiene más de 5 años, algunos incluso se hicieron en los últimos meses o semanas.

Menciono cuatro ejemplos de esta estrategia donde la autoría pierde sus límites claros, ya que el escritor trabaja con materiales

23 En García Canclini, Néstor (ed.): *Hacia una antropología de los lectores*. México: Ariel/ UAM/ Fundación Telefónica, 2015

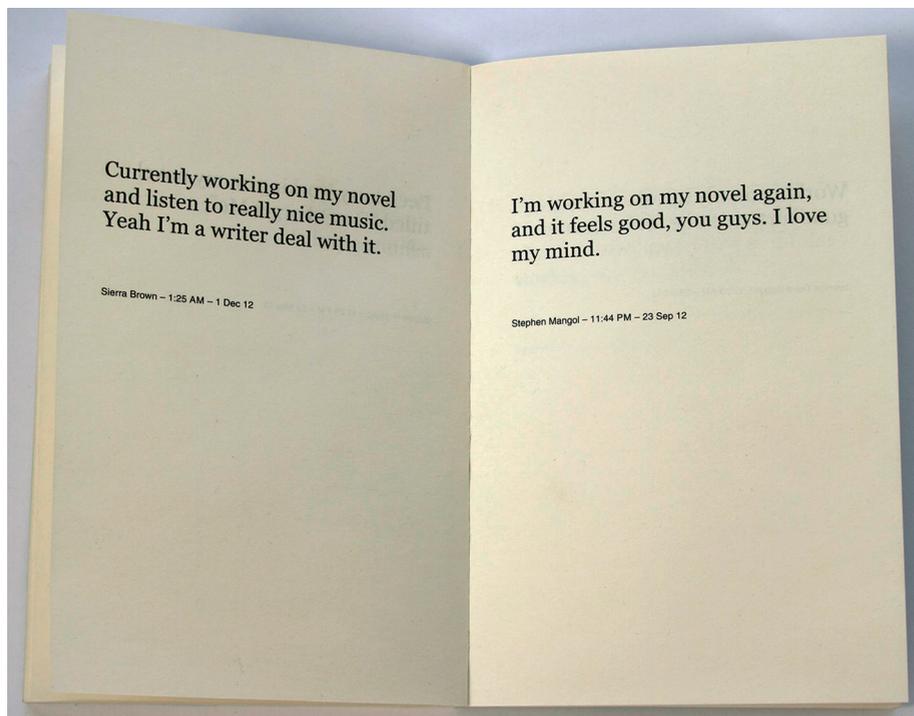
pre-producidos y disponibles en la red para coleccionarlos, editarlos, manipularlos y construir una pieza distinta. En *Working on my novel* (2014), Cory Arcangel reúne tuits de personas que anuncian que están “trabajando en sus novelas” para después imprimir un ejemplar con todo ese material. Sarah Marshall, en su proyecto *Am I* (2013) hace una colección alfabética de sugerencias populares de búsqueda en Google para la frase “soy ...?” y explora la forma en que la cultura contemporánea usa el motor de búsqueda como un tipo de oráculo. El libro *Piedras* (2014) de Arturo Hernández Alcázar es un compendio de imágenes encontradas en la red colocadas en confrontación: de un lado de la página políticos colocando primeras piedras en obras públicas y del otro lado gente protestando y lanzando piedras. *The Iraq War: A History of Wikipedia Changelogs* es un registro impreso de los cambios que ha habido en la entrada “La guerra de Iraq” de Wikipedia desde que se creó, en diciembre del 2004, hasta noviembre del 2009. Un total de 12 mil cambios y casi 7 mil páginas que se convirtieron en 12 volúmenes impresos que contienen diferencias de opinión, divergencias políticas, modificaciones en las cifras, o momentos en los que un usuario borra miles de palabras para escribir “Saddam Hussein era un idiota”. Una forma diferente de hacer historiografía.

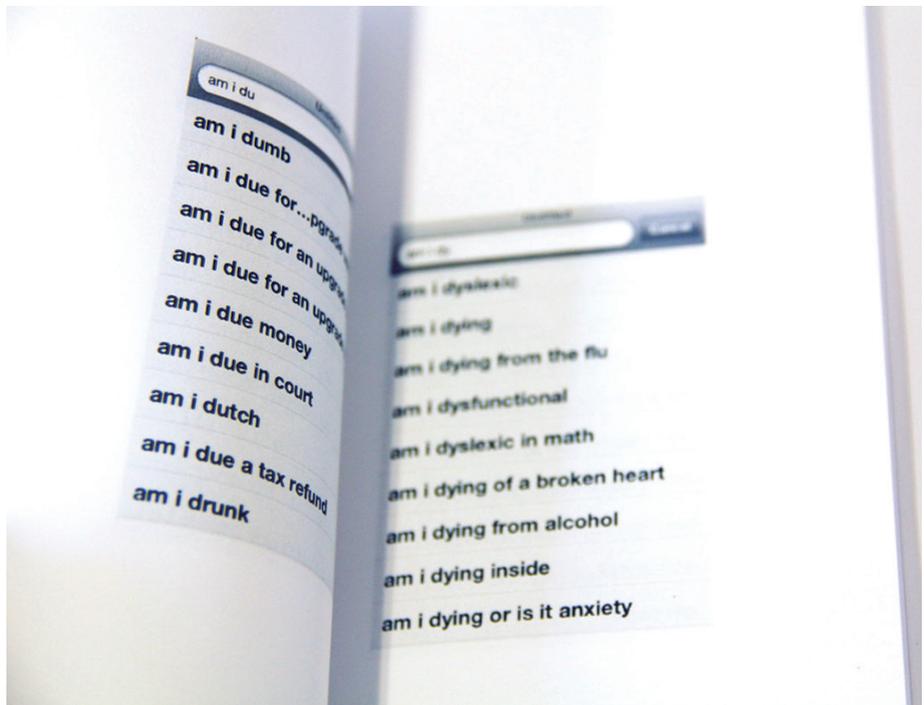
24 En julio de 2009, por ejemplo, los compradores de los libros *1984* y *Rebelión en la granja*, de George Orwell se encontraron con que Amazon había borrado ambos títulos de sus lectores electrónicos Kindle sin previo aviso.

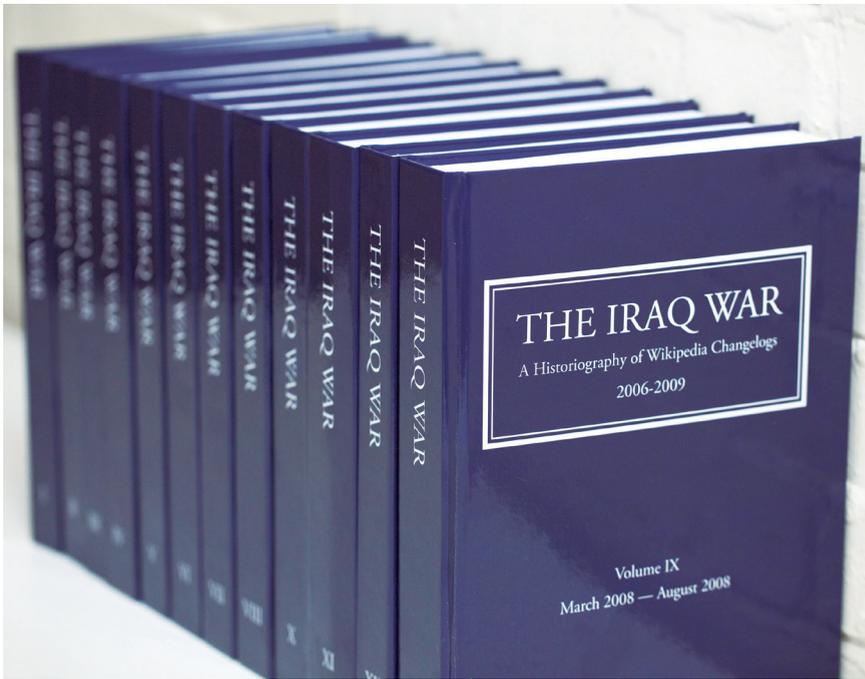
Alessandro Ludovico considera que muchos de estos proyectos hacen un uso subversivo de la impresión como método para archivar información digital y permitir su disponibilidad permanente, pues se ha sabido de casos de censura o eliminación de materiales por parte de empresas privadas sin consentimiento de los usuarios.<sup>24</sup>

Las herramientas tecnológicas también han permitido intervenir los códigos, crear nuevos lenguajes. Un fenómeno sin duda interesante y de reciente aparición es la llamada “autoría cyborg”, un tipo de escritura programada por humanos pero generada y ejecutada por bots.<sup>25</sup> En Twitter, por ejemplo, es posible hacer uso de los bots para publicar automáticamente alguna palabra o conjunto de palabras previamente determinadas de forma periódica o en respuesta a los usuarios que mencionan la cuenta en cuestión. Esta herramienta ha empezado a ser usada por desarrolladores y artistas creando una suerte de “bots artísticos” que a diferencia de los spambots (que tienen fines publicitarios o comerciales), proponen exploraciones creativas, mezclan textos o imágenes provenientes de distintas fuentes con intenciones poéticas o experimentales.

25 Del diminutivo de la palabra robot, son un tipo de aplicaciones de software que llevan a cabo acciones automatizadas, simples y repetitivas reemplazando una gran fuerza laboral humana. Los bots suelen estar activos en la mayoría de páginas web que visitamos diariamente.







The Iraq War: A History of Wikipedia Changelogs.



Así, por ejemplo, la cuenta @porcadapalabra tuitea diariamente cada palabra del diccionario del idioma español, una tarea continua que terminará en el 2019. El desarrollador de esta cuenta, Rael Albert, también ha programado bots de cada palabra de los diccionarios zapoteco del istmo (@diidxayooxho) y náhuatl (@tlatolpapazolli). Por si fuera poco, al publicar cada palabra del diccionario, la cuenta de @porcadapalabra genera un algoritmo que hace una búsqueda de imágenes de esa palabra en Google, el primer resultado aparece en @porcadaimagen. Posteriormente, la cuenta de @porcadadiagrama genera diagramas circulares —y estéticamente interesantes— con las letras que componen cada palabra. ¿Quién es, en este caso, el autor de los resultados que se generan y que arrojan combinaciones completamente inesperadas?

Desde el año 2015 Joel Katelnikoff, en su cuenta de Twitter @remixtheory, ha estado compartiendo los resultados de su proyecto *Inhabitations: A Recombinant Theory Project* con el que pretende mezclar fragmentos de textos de autores relacionados con la escritura conceptual y el lenguaje yuxtapuestos con palabras de otros para generar nuevas ideas sin que necesariamente sean declaraciones de los autores, sino posibles combinaciones del texto inicial. Actualmente (agosto de 2017) el autor que está remixeando es Slavoj Žižek. Katelnikoff, en sus propias palabras, busca “reelaborar el material de poetas contemporáneos de vanguardia, utilizando técnicas de cut-up / remix / montaje para: 1) refractar los conceptos de los escritores; 2) hablar a través del lenguaje y la sintaxis de los autores, y 3) producir mi propia metanarrativa de lectura, escritura y recombinación (...) desarrollar nuevos métodos colaborativos de crítica y escritura poética” (la traducción es mía).<sup>26</sup>

Las herramientas tecnológicas han facilitado el surgimiento de nuevas voces y de nuevas prácticas de escritura y lectura plurales: “Ya existen en la red experimentaciones en las que el autor sigue las recomendaciones de sus lectores para ir creando una historia o bien proyectos de colaboración a varias manos. En muchos de estos proyectos pierde relevancia quién tuvo la idea originaria o quién tiene la propiedad del producto: las redes digitales han fomentado ciertas formas de colaboración que sitúan a los distintos interlocutores en un plano de igualdad” (Pinochet y Gerber, 2016: 217). Vale la pena anotar que esta apertura está en estrecha relación con la expansión y las posibilidades cada vez mayores de los programas de software libre, caracterizados por tener un “código abierto”, es decir,

26 Más información sobre el proyecto de Katelnikoff se puede encontrar en su página: [www.inhabitations.com](http://www.inhabitations.com)

que puede ser modificado, manipulado, copiado o mejorado por los distintos usuarios. Cada vez más leemos escribiendo y modificando: cortamos, desplazamos texto, cambiamos el orden e introducimos la propia escritura.

En marzo de 2018, el Centro de Cultura Digital (Ciudad de México) lanzó un proyecto llamado *Antología de poesía electrónica* en el que participaron seis escritores jóvenes mexicanos cuyo objetivo era explorar las posibilidades de la escritura en la Web y proponer formas de escritura a partir de las plataformas tecnológicas. El resultado fueron varias piezas de escritura digital interactiva y participativa. En la de Carolina Villanueva, por ejemplo, el usuario imita la escritura caligráfica de una carta y puede teclear su intervención en una caja de texto que aparece en la misma página web, lo que escriba que se quedará guardado y formará parte de una pieza colectiva que cualquier usuario podrá leer.

Sin embargo, es necesario tener en cuenta que los avances tecnológicos y los efectos de Internet son ambivalentes. Es cierto que la digitalización hace posible una distribución más sencilla y más amplia de los textos y los contenidos culturales, pero no podemos perder de vista que las transformaciones tecnológicas también implican riesgos de centralización, monopolización y restricciones. Por otro lado, el reto de un mayor acceso no puede reducirse a dimensiones puramente tecnológicas, es decir, no es suficiente contar con un equipo (computadora, tablet, teléfono celular) dotado de todos los programas y posibilidades para superar las brechas de desigualdad. Como tampoco basta con que cada vez más información esté disponible para los usuarios. Una cosa es el acceso y otra la posibilidad de comprensión de la información y la apropiación de los conocimientos. Lo deseable sería, considero, que cada vez más usuarios estuvieran en condiciones de participar activamente en los procesos de aprendizaje y producción de conocimiento colectivo, uno de los principales intereses del ciberespacio. Para ello, son necesarias una serie de competencias que no se desarrollan de forma espontánea, sino social.

No debemos olvidar que el internet no es una red neutral en sí misma. Sobra decir que sus usos y posibilidades dependen de intereses e intenciones específicas. Existen, por ejemplo, empresas, programas y herramientas online para "detectar el plagio". El software anti-plagio que se utiliza actualmente permite hacer comparaciones de textos y arrojar una información que evidencie la existencia de

cierta intertextualidad que a los ojos del lector o crítico se asumirá como plagio. Después de contratar y pagar el servicio de “detección” online, el cliente podrá saber qué porcentaje del trabajo revisado por el programa es un “plagio” y qué otras reflexiones escritas no resultan ser tan sospechosas y pueden considerarse “originales.” ¿No resultaría quizás más interesante dirigir la atención precisamente a esos mecanismos de interpretación y no tanto a la falta a la moral o la honradez intelectual de los supuestos plagiarios?

En las redes se produce, hoy más que nunca, un intercambio intenso de bienes simbólicos, no obstante, no todos los intercambios son simétricos. Como mencionaba antes, hoy un escritor o escritora puede subir sus textos a las redes sin que medie un editor; lo que le permite visibilizar y promocionar su trabajo, a pesar de que tal vez no signifique una acción rentable en términos económicos. Este es un dato no menor que debemos tener en cuenta, pues toda esta actividad creativa y generación de materiales también pueden reaprovecharse por empresas que privatizan lo que aparentemente estaba ahí para todos.<sup>27</sup> Son conocidos varios casos en los que el material inicialmente pensado como un bien público y por tanto gratuito, termina usándose inesperadamente por empresas privadas que lo capitalizan sin necesariamente retribuir a quien produce el material.

También es posible que una misma empresa controle todo el proceso de edición, distribución y venta en línea de un libro o revista en todo el mundo, sin tener que compartir los beneficios con la amplia red de agentes necesarios para imprimir, transportar, almacenar, distribuir y vender un texto en formato impreso. Asimismo, también se ha buscado limitar el uso de los libros electrónicos usando formatos que hacen imposible copiarlos o que obligan a utilizar un determinado dispositivo, creando una escasez artificial que permite elevar sus precios (Reygadas, 2014: 6). Con las tecnologías actuales, la reproductibilidad indefinida y sencilla de los bienes del conocimiento se reduce a un coste casi nulo. Ante esto, podríamos preguntarnos si no resultan incoherentes las apelaciones a la escasez.

Como una crítica a las limitaciones de acceso a la cultura se han formado numerosos proyectos que combinan las prácticas artísticas con el activismo. Uno de ellos es *Amazon Noir*, desarrollado por Paolo Cirio, Alessandro Ludovico y el colectivo Ubermorgen cuya tarea fue, en los años 2006 y 2007 “robar” alrededor de 3 mil libros con copyright que estaban a la venta en Amazon usando un código que permitía hackear la página web y descargar los libros

27 Nos encontramos en un momento paradójico, en el que el sector privado (los proveedores de internet, en este caso) supuestamente nos ofrece un servicio público a cambio de concesiones escritas en letras pequeñas, como la propia privacidad.

que pasaban a ser copias digitales de libre acceso. Los resultados y procesos del proyecto fueron expuestos en varios performances e instalaciones que incluían, entre otros elementos, versiones reimpresas de los libros “robados” de Amazon.



*Amazon Noir en Hacking Monopolism Trilogy, China Academy of Art, Hangzhou.*



# (In)conclusiones

Las obras artísticas existen, en parte, gracias al aprendizaje social que ha obtenido quien las produce. Por tanto, garantizar el derecho de las personas para acceder a la mayor cantidad de información colectiva posibilita la creatividad y producción artística. A mayor acceso a lo creado, mayor posibilidad de creación. Sin embargo, vemos que en la práctica existe una contraposición entre la cultura como bien común de dominio público —social y compartida— frente a la apropiación privada de bienes culturales como una restricción de acceso.

Como ya se ha dicho a lo largo de este trabajo, lo que se considera plagio viene determinado por las convenciones sociales en materia de escritura y autoría. Nuestros diferentes modos de hacer literatura y de cuestionarla, así como nuestros criterios de valoración han cambiado significativamente según las épocas y códigos culturales. En palabras de Calvino: “hoy, después de tanto tiempo en que el valor principal era la individualidad estilística y la autenticidad personal, nos sentimos atraídos por estos procedimientos interpersonales o apersonales. Por eso hablamos de robar, de imitar, mientras que si, por ejemplo, estuviéramos en un periodo clasicista en el que todos los artistas y poetas tienden a la norma, por reacción acabaríamos primando los aspectos de expresión individual” (Calvino, 1980:78).

Así, las valoraciones de una práctica o fenómeno social no son absolutas, sino contextuales, culturales e históricas. En este sentido, se han dado batallas por los significados en el campo literario y han existido permanentes esfuerzos por repensar de maneras más flexibles e inclusivas lo que es arte y más recientemente *cuándo* hay arte (Heinich, Goodman). No son pocos los escritores(as), editores(as) independientes y artistas que se replantean críticamente sus procesos de creación, que en su proyecto artístico, poético o literario, exponen sus diálogos con los demás textos y autores, desacralizando la noción de escritura como producto original de un autor que elabora obras inconexas y autónomas. Surgen comunidades artísticas en diálogo constante y con una actitud a favor de compartir sus métodos de trabajo, de “mostrar las costuras”. Con estos procedimientos se reconocen nuestras “deudas” con la cul-

tura compartida, con los otros. Si existe alguna conexión entre una obra “nueva” y algo que se ha hecho o interpretado antes, revelar las fuentes es un acto culturalmente enriquecedor.

Por otro lado, aún en la era digital, el acceso amplio y democrático a los bienes culturales sigue siendo un reto y se hace necesaria “una mirada no estigmatizante al significado de las descargas libres como recurso para ampliar el acceso y favorecer relaciones cooperativas de prosumidores” (García Canclini, 2017:22). Sin embargo, los castigos a la distribución libre o a las apropiaciones sociales producen capital económico y simbólico —esto es muy evidente en el ejemplo de la acusación de plagio que María Kodama hace a Pablo Katchadjian, al que nos referimos en las primeras páginas—. Así que no debe sorprendernos que muchas editoriales, individuos y grupos que comercian con la producción literaria sigan apoyando su sanción social y legal, pues al defender los derechos de autor protegen también sus propios patrimonios.

A lo largo de este ensayo me propuse mostrar que el texto es un artificio complejo y que no hay nada de natural en él, exponiendo de qué manera las técnicas intertextuales y de plagio creativo hacen aún más evidente su carácter de constructo, desnudándolo y transgrediéndolo. Aunque las percepciones de estas prácticas parezcan persistentes a corto plazo —pues existen nociones muy reacias al cambio—, asistimos a la apertura de un escenario incierto. Las definiciones ampliadas de la literatura, las posibilidades de lectoescritura digital o la influencia cada vez mayor de teorías críticas están desafiando cada vez más el sesgo moral y prescriptivo de la idea de originalidad y de las leyes que regulan la escritura, desmitificando conceptos enraizados que resultan limitantes. Esta relativización de valores y normas permite comprender desde otra perspectiva las nuevas posibilidades alrededor de las prácticas artísticas. La cita inventada, los apócrifos, las reescrituras, la escritura combinatoria o cooperativa pueden funcionar como herramientas de crítica al sistema literario y como cuestionamiento a la tradición, además de someter la autoría a la duda al promover intensamente el trueque y trasvase de textos, temas y géneros a través del tiempo. Mediante estrategias de apropiación y manipulación de las palabras, desde la técnica del collage de los años 60 hasta el *copy-paste* que permiten las tecnologías actuales, los sujetos pueden hacer de la memoria colectiva y del lenguaje un patrimonio común, un lugar para el ejercicio de su libertad y creatividad.

# Bibliografía

- Abu-Lughod, Lila, *La interpretación de la(s) cultura(s) después de la televisión*, Etnografías contemporáneas, Buenos Aires, 2005.
- Adorno, Theodor. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Akal, 2006.
- André, MaríaClaudia (comp.) *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*, Santiago, RIL Editores, 2005.
- Amara, Luigi, "Muchas gracias, María Kodama," (Julio 01, 2015). Artículo disponible en: <https://horizontal.mx/muchas-gracias-maria-kodama/> NFecha de consulta: 16/05/17.
- Artl, Roberto, "Escritor fracasado," en *Cuentos completos*, Buenos Aires, Losada, 2008.
- AUTONOMEDIA, "El plagio utópico, la hipertextualidad y la producción cultural electrónica." Este artículo se corresponde con el capítulo "Critical art Ensemble," del libro *The Electronic Disturbance del Critical Art Ensemble*, publicado por Autonomedia. POB 568 Williamsburgh Station. Brooklyn, 1994.
- Austin, Andrea. "Hypertext and Pastiche" en *The portable postmodernist*, Altamira Press, Nueva York, 2002.
- Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- Bajtín, Mijail, "Discourse In The Novel," en *The Dialogic Imagination*, M. Holquist, Texas, 1981.
- Barthes, Roland, "La muerte de un autor," en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987.
- Barthes, Roland, "De la obra al texto" en *Revue d'Esthetique* N° 3, 1971.
- Bayard, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, París, Editions de Minuit, 2009.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.
- Blanchot, Maurice, *NEl espacio literario (1995)*, Barcelona, Paidós, 2004.
- B.Rey, Pedro, "Piglia vuelve a la ficción," en *La nación*, 2 de agosto de 2013.

- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1994.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- Bowden, Ross *What Is Wrong with an Art Forgery?: An Anthropological Perspective*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 3, 1999, pp. 333-343.
- Calvino, Italo, "Quinta lezione. Molteplicità", en *Leçons américaines*, citado por Dulce María Zúñiga Chávez, *Écriture, réécriture et intertextualité dans Se una notte d'inverno un viaggiatore d'Italo Calvino*, tesis doctoral, Universidad Paul-Valéry-Montpellier III, Artes y Letras, 1990.
- Calvino, Italo, *El castillo de los destinos cruzados*, Madrid, Siruela, 1995.
- Calvino, Italo, *Mundo escrito y mundo no escrito*, Madrid, Siruela, 2006.
- Camarero, Jesús, *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona, Anthropos, 2008.
- Carrión, Ulises, N" Why plagiarism" en *Fandangos*, nº 1, Maastricht, diciembre de 1973.
- Carrión, Ulises, *El arte nuevo de hacer libros*. Coordinación y textos introductorios de Juan J. Agius y Heriberto Yépez, trad. de H. Yépez, México, Tumbona, 2012.
- Cella, Bernhard; Findeisen, Leo y Blaha, Agnes. (Eds.) *No-ISBN on self-publishing*, Salon für Kunstbuch, Viena, 2017.
- Chávez, Wladimir, "Un ladrón de literatura: el plagio a partir de la transtextualidad", Tesis doctoral, Universitet i Bergen, Bergen 2011.
- Chul-Han, Byung, *Shanzai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*, La Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2016.
- Coombe, Rosemary J. *The Cultural Life of Intellectual Properties*. Durham, London, Duke University Press, 1998.
- Confucio, *Lun Yu*, Barcelona, Kairós, 1997.
- Daoudi, Bouziane y Miliani Hadj, *L'aventure du raï. Musique et société*, Paris, Seuil, 1996.
- Derrida, Jacques, "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas", *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1990.

- Eisenstein, Elizabeth. *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe*. Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1980.
- Fernández, Macedonio, *Relato, cuentos poemas y misceláneas: Obras completas 7*, Buenos Aires, Corregidor, 2014. N
- Fernández, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna: Obras completas 6*, Buenos Aires, Corregidor, 2014. N
- Fontcuberta, J. La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía. Gustavo Gili, 2010.
- Fornet, Jorge, "Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio", Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. XLII, núm. 1, 1994. Filología Hispánica, *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Foucault, Michel y Deleuze, Gilles, *Theatrum philosophicum / Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Foucault, Michel, "¿Qué es un autor?", en *Entre filosofía y literatura*, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- Freud, Sigmund. "Recuerdo, repetición y elaboración" (1914) en *Obras completas*, Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid, Biblioteca Nueva, 1967.
- García Andújar, Daniel, "Apología de la apropiación legítima", Exit, No. 38, octubre 2008.
- García Canclini, Néstor, *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Gedisa. Barcelona, 2004.
- García Canclini, Néstor, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México, Siglo XXI, 2006.
- García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz, Buenos Aires-Madrid, 2010.
- García Canclini, Néstor, *El mundo entero como lugar extraño*, México, Gedisa, 2014.
- García Canclini, Néstor (ed.): *Hacia una antropología de los lectores*. México DF: Ariel/ UAM/ Fundación Telefónica, 2015
- Genette, Gerard, *Palimpsestos*, Trad. Celia Fernández, Madrid, Taurus, 1989.
- Genette, Gerard, "L'utopie littéraire" en *Figures*, París, Seuil, 1966.
- Gerber, Verónica y Pinochet, Carla, "La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas", en García Canclini, N., Cruces Francisco y Urteaga, Maritza (coords): *Jóvenes*,

- culturas urbanas y redes digitales*, Madrid: Ariel/ Telefónica/ UNED/ UAM, 2012.
- Goldsmith, Kenneth, *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*, Trad. Alan Page. Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
- González de León Ulalume, *Plagios*, Ciudad de México, FCE, 2001.
- Heinich, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- Heinich, Nathalie, *La sociología del arte*, Nueva visión, Buenos Aires, 2003.
- Heinich, Nathalie, "La falsificación como reveladora de la autenticidad" en *Revista de Occidente* n° 345, Febrero 2010.
- Kristeva, Julia, *Semiótica* Vol. 1, Trad. José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1981
- Kristeva, Julia, "Bajtín, la palabra el diálogo y la novela" *Intertextualité: (Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto)*, Trad. de Desiderio Navarro, Unión de Escritores y Artistas de Cuba/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997.
- Ladagga, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Lévy, Pierre *Cyberculture*. Paris: Éditions Odile Jacob / Éditions du Conseil de l'Europe, 1997.
- Mallarmé, *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1945.
- Marín Yarza, Maribel, "El difícil viaje del libro en español", en *El País*, 6 de abril de 2018
- Maronna, Jorge y Pescetti, Luis María, *Copyright: plagios literarios y poder político al desnudo*, Madrid, Plaza & Janés Editores, 2001.
- Maurel-Indart, Héléne, *Sobre el plagio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Méndez Llopis, Carles (coord.) *La originalidad en la cultura de la copia*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, (en prensa).
- Murphie, Andrew; Adema, Janneke y Hall, Gary; Ludovico, Alessandro, *Públicos fantasma - La naturaleza política del libro - La red*, Taller de Ediciones Económicas, Ciudad de Mexico, 2016.
- Nichols Catherine, "Homme de Plume: What I Learned Sending My Novel Out Under a Male Name", *Jezebel*, 8 de abril de 2015, texto en línea. Fecha de consulta: 22/12/17.

- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Pref. y posfacio de John Hartley, México, FCE, 2016.
- OULIPO, *La littérature potentielle: Créations, Re-créations, Récréations*, Gallimard, París, 1973.
- Panero, Leopoldo María, *Teoría lautreamontiana del plagio*, Editorial Límite, Santander, 1999.
- Pardo de Santayana, Jesús, *Gradus ad mortem I-II-III*, Madrid: Huerga & Fierro, 2003
- Pauls, Alan, *Arlt: la máquina literaria*, Viñas, David (dir.), *Literatura argentina siglo XX. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Paradiso, Fundación Crónica General, 2006.
- Paz, Octavio, "Fernando Pessoa: el desconocido de sí mismo", Universidad de México, 1962.
- Peicovich, Esteban, *Poemas plagiados (1969)*, Bajo la luna, Buenos Aires, 2008.
- Perromat, Kevin, "El plagio en las literaturas hispanicas", Tesis doctoral, París, L'Université Paris– Sorbonne, 2010.
- Perromat, Kevin, "Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo?" (artículo en línea), 452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 5, 115-127, 2011. Fecha de consulta: 13/09/17.
- Piglia, Ricardo, "La literatura argentina después de Borges", Revista La Página, número 28, 1997.
- Piglia, Ricardo, "Parodia y propiedad" en *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Piglia, Ricardo, *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Qualman, Eric, *Socialnomics. How Social Media Transforms the Way We Live and Do Business*, Hoboken NJ: Wiley, 2011.
- Rabasa, Diego, "Una fisura en el palacio de cristal" en Nexos, julio 2017. Fecha de consulta: 12/08/17.
- Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Raya, Javier, *La rebelión de los negros*, Ámbar, México, 2017.
- Reygadas, Luis *La biblioteca de Babel : dilemas del conocimiento como bien común en América Latina*, CLACSO, Buenos Aires, 2014.
- Roncero, Israel, "Producción, re-producción, post-producción. La culminación de los procesos de desaturización de la obra

artística en el contexto de las nuevas tecnologías”, en Revista núm. 16, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, septiembre de 2011.

Rosa, Luis Othoniel, *Comienzos para una estética anarquista. Borges con Macedonio*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2016.

Rosas Mantecón, Ana, *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, Ciudad de México, Gedisa Editorial/UAM Iztapalapa, 2017.

Rose, Mark, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge, Mass y Londres, Harvard University Press, 1993

Sánchez Gómez, María del Pilar, “Plagio y apropiación. Estrategias artísticas de subversión representativa”, en *Intervenciones Filosóficas: filosofía en acción*. XLV Congreso de Filósofos Jóvenes, Granada 2008.

Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, Londres, Routledge, 2006.

Schneider, Michel “L’ombre de l’auteur”, en Maurel-Indart, Héléne(-dir.), *Le Plagiat littéraire, Littérature et Nation*, núm, 27, Université François Rabelais, 2002.

Shukaitis, Stevphen, “¿Hacia una insurrección de los editados? Diez pensamientos sobre garrapatas y camaradas”, eipcp, Traducción de Marcelo Expósito, junio de 2014. Texto en línea disponible en: [www.eipcp.net/transversal/0614/shukaitis/es/print](http://www.eipcp.net/transversal/0614/shukaitis/es/print). Fecha de consulta: 10/01/18.

Sieburth, Richard, *Benjamin the scrivener*, en *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*. Ed. Gary Smith, Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Smiers, Joost y van Schijndel, Marieke, *Imagine... no copyright*, Barcelona, Gedisa, 2008.

Speranza, Graciela, *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Anagrama, 2006.

Stallman, Richard; Wu Ming; Rendueles, César y McLeod, Kembreu, *Contra el copyright*, Tumbona Ediciones, Ciudad de México, 2014.

T. H. Nelson, *Literary Machines* (Swathmor, Pa., publicación propia), 1981.

Vilar, Gerard, *Desartización, Paradojas del arte sin fin*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010.

White, Harold Ogden, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance: A Study in Critical Distinctions*, Nueva York, Octagon Books, 1965.